



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICA E SPETTACOLO
CURRICULUM STUDI DI TEATRO, ARTI PERFORMATIVE, CINEMA E TECNOLOGIE PER LO
SPETTACOLO DIGITALE
XXXV CICLO

**IL CINEMA DI STATO AI MARGINI.
MODALITÀ DI RAPPRESENTAZIONE E COSTRUTTI SIMBOLICI SULLA
PERIFERIA ROMANA NEL CINEMA ITALIANO CONTEMPORANEO**

**Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo**

**Ilaria Dellisanti
Matricola 1898066**

Relatore
Prof. Andrea Minuz

Correlatrice
Prof.ssa Gaia Giuliani

Il cinema di Stato ai margini. Modalità di rappresentazione e costrutti simbolici sulla periferia romana nel cinema italiano contemporaneo.

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 – Noi/Loro. Alcune note preliminari sui concetti di periferia e marginalità	15
1.1 Le nozioni di periferia e marginalità	17
1.2 Le periferie romane: passato e presente a confronto	25
1.3 David Forgacs: i manicomi e le periferie	32
CAPITOLO 2 – Cinema italiano e periferie: la tradizione come legittimazione culturale del contemporaneo	38
2.1 L’eredità del Neorealismo	39
2.2 Pasolini e il cinema delle borgate	46
2.3 Il cinema italiano contemporaneo: temi, stili, tecniche e luoghi	53
CAPITOLO 3 – Questione di riconoscimento culturale	68
3.1 MiC: Leggi e obiettivi	70
3.2 Il cinema d’impegno	76
3.4 Il lessico delle sceneggiature	79
CAPITOLO 4 – I film d’interesse culturale	83
4.1 La metodologia	84

4.2 La schedatura	88
4.3 Elenco dei film	90
4.4 L'analisi filmica	92
CONCLUSIONI	114
BIBLIOGRAFIA	121
FILMOGRAFIA	135

INTRODUZIONE

L'oggetto di questa ricerca è lo studio delle modalità di rappresentazione della periferia romana da parte del cinema italiano contemporaneo riconosciuto d'interesse culturale dal MiBACT (attuale MiC)¹ e dei costrutti simbolici che il cinema contribuisce a creare (ossia discorsi, narrazioni o immaginari che derivano da modi di vedere e interpretare la realtà) e che sono potenti veicoli di significati sociali².

L'obiettivo è quello di provare a mostrare come le modalità utilizzate dal cinema per rappresentare le periferie romane generino particolari significati di marginalizzazione sociale e come questi siano stati incentivati dallo Stato (lungi dal voler qui affermare che si siano intenzionalmente alimentati tali costrutti, come mi appresto a spiegare nelle pagine che seguono, l'intento è piuttosto quello di sottolineare come l'attuazione di alcune leggi e di alcuni procedimenti abbiano agevolato la creazione di questi immaginari). Tale obiettivo si vuole raggiungere a partire da un'analisi sia narrativa che tecnica di un campione di film prodotti nel ventennio 2000 – 2020.

Per quanto riguarda l'arco temporale, la scelta di considerare venti anni è motivata sia da fattori logistici, che cinematografici. Inquanto ai primi, da un lato si è scelto come estremo cronologico il Duemila (Come sarà infatti approfondito nel Capitolo 4, seppur il fenomeno delle periferie nel cinema inizi a registrarsi a partire dal 2010, si ritiene indispensabile studiare il fenomeno ben prima della sua comparsa così da poterne meglio capire lo sviluppo, l'andamento e possibili implicazioni. L'altro estremo cronologico è invece fissato alla fine del decennio. Il Duemilaventi è, infatti, l'anno in cui si è diffusa anche in Italia, la pandemia di Covid-19, che ha determinato la sospensione della produzione e della distribuzione di film per quasi un anno, cambiando le modalità di fruizione dei prodotti cinematografici da parte del pubblico e complicando la raccolta di dati ai fini della presente ricerca).

¹ Da ora in poi ci si utilizzerà l'acronimo MiC in riferimento all'ex Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del turismo.

² Detto in altri termini, per «costrutti simbolici» si intendono quegli strumenti che permettono all'uomo di operare una mediazione tra la realtà e il concetto. Per un approfondimento si veda il volume n.1 di E. Cassirer *Filosofia delle forme simboliche. Il linguaggio*, Pgreco, Roma, 2015

Per quanto concerne i fattori cinematografici, il ventennio 2000 – 2020 risulta significativo perché in questo lasso di tempo si sono susseguite tre leggi fondamentali sul cinema (la «legge Corona» del 1965³, la «nuova» legge cinema conosciuta anche come decreto «Urbani» del 2004⁴ e la legge 220 presentata dal Ministro dei beni e delle attività culturali e del turismo Dario Franceschini del 2016)⁵ che, come verrà evidenziato nel terzo capitolo, danno la possibilità di comprendere meglio i motivi che hanno condotto al trend delle periferie nel cinema italiano.

Per l'individuazione del campione di film sono stati utilizzati principalmente due parametri: il riconoscimento come opera d'interesse culturale e la collocazione delle narrazioni nella periferia romana (in sostanza sono stati presi in considerazione quei film ambientati nelle periferie di Roma e riconosciuti d'interesse culturale dal MiC). Per quanto riguarda la scelta del primo parametro, i motivi saranno indagati nel corso dei vari capitoli. Per il momento basti sapere che lo Stato intende per «film d'interesse culturale» quelle opere che possiedono un'attenzione verso tematiche sociali⁶. Per

³ Fino ai primi anni '50, i sostegni economici a favore della produzione cinematografica nazionale ruotano principalmente intorno ai premi, alla concessione di mutui a basso tasso di interesse e alla programmazione obbligatoria, oltre ad altre provvidenze collaterali che giovano alla produzione solo indirettamente. Dopo vari interventi, nel 1965, l'intervento di sostegno economico statale, inizia a coprire l'intera gamma delle attività connesse alla cinematografia, dalla produzione e distribuzione, all'esercizio. Presupposto per la concessione dei benefici economici è la dichiarazione di nazionalità conseguente all'accertamento della sussistenza di determinati requisiti che attestino che il prodotto cinematografico in questione è prevalentemente italiano. I benefici economici erano però concessi dalle commissioni ministeriali sulla base di un principio discrezionale e sostanzialmente prevedevano un prestito a fondo perduto.

⁴ Prima riforma organica sul cinema dal 1965, stabiliva alcuni aggiornamenti (come, ad esempio, rendere legale il *product placement* ossia l'inserimento di prodotti e *brand* per fini commerciali all'interno dei film), e cercava di risolvere alcuni problemi dipendenti dal meccanismo di sostegno economico statale ai film riconosciuti d'interesse culturale. Tra questi, l'arbitrarietà del giudizio delle commissioni ministeriali per la valutazione dei film, risolto concedendo il finanziamento sulla base di meccanismi sia selettivi che automatici. Fu inoltre inserito un doppio *reference system* applicato sia al film che all'impresa produttrice e venne ridimensionato il prestito a fondo perduto.

⁵ Una vera e propria riforma di sistema che ha l'obiettivo di aggiornare la regolamentazione del sostegno al cinema in vigore dal 2004 e di intervenire sulle norme che riguardano il settore cinematografico e audiovisivo. Tra i punti significativi abbiamo l'eliminazione del requisito di riconoscibilità culturale e delle direttive più specifiche per il sostegno economico e che hanno riguardato i contributi automatici (il sostegno economico è concesso sulla base di parametri oggettivi che non si incentrano più solo sui premi vinti dalla casa di produzione, dagli attori ecc, ma dai premi vinti e dai buoni incassi ricevuti da produttori e distributori) e quelli selettivi (il sostegno economico per le opere prime e seconde è rimesso alla valutazione di cinque esperti che valuteranno le opere in base alla qualità artistica o al valore culturale dell'opera o alla sua fattibilità economica)

⁶ A. Minuz, *L'impegno di Stato*, p.181 in Dom Holdaway, D. Missero (a cura di), *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis Edizioni, Milano, 2020

quanto riguarda il secondo parametro, è necessario per prima cosa puntualizzare che le città scelte dai film per collocare le proprie narrazioni in periferia sono molte – si pensi ad esempio alla città di Napoli. Così come non è da dimenticare, come sarà approfondito nel primo capitolo, che il concetto di periferia può essere esteso anche alle aree geografiche. Al riguardo sono molti i film che scelgono di ambientare le proprie narrazioni nei paesini della Sicilia o della Calabria. Nonostante ciò, si è scelto di analizzare esclusivamente quei film che collocano le proprie storie nelle periferie romane. Ci auguriamo che i motivi saranno più chiari nel corso dei vari capitoli. In questo momento è sufficiente far notare che la maggior parte delle case di produzione risiedono a Roma.

L'analisi filmica ha mostrato la tendenza del cinema italiano contemporaneo a rappresentare i contesti di periferia romana sempre come luoghi degradati, poveri e corrotti laddove non sempre tali condizioni si verificano. Una tendenza che rafforza la marginalizzazione delle realtà socio-economiche già svantaggiate⁷. Si vuole qui però precisare che, come verrà poi approfondito in seguito, la realtà sociale, economica e culturale delle periferie attuali è molto complessa perché caratterizzata da situazioni socio-economiche privilegiate⁸ ma anche da una stratificazione dovuta dalle ondate migratorie.

L'ipotesi è che tale rappresentazione stereotipata è dovuta alla convergenza di fattori politici (ad esempio le leggi sul cinema), industriali (il tentativo delle case di produzione di intercettare il finanziamento che è alla base del riconoscimento culturale), economici (il risiedere delle case di produzione prevalentemente sul territorio romano) e artistici (tra i tanti, il riferimento al Neorealismo e al cinema di Pasolini).

La necessità di considerare questa molteplicità di fattori nasce a partire dallo scenario accademico degli ultimi anni nel quale il film non viene più tanto – o solo – considerato come elemento testuale o autoriale, ma come parte di un sistema complesso. Seppur, infatti, sia diffusa ancora oggi l'idea che l'oggetto filmico vada indagato nelle sue forme di autorialità (giovani registi che fanno gridare alla nascita di una «nouvelle vague»

⁷ P. Bourdieu, *La miseria del mondo*, Mimesis edizioni, Milano 2015

⁸ È ad esempio il caso di quartieri dalle strutture architettoniche innovative ad uso esclusivo di una classe sociale agiata che vuole allontanarsi dal caos del centro cittadino e trova nella periferia un luogo di pace.

italiana)⁹ o di divismo (attori che dimostrano la presenza di un nuovo star system di qualità), stanno emergendo delle ricerche che invece lo analizzano da un punto di vista industriale, politico e culturale come, ad esempio, quelle interessate ad approfondire l'impatto culturale che il cinema italiano ha all'estero¹⁰ o a vagliare il rapporto tra il cinema italiano e l'industria¹¹. In realtà, già Vittorio Spinazzola nel 1985¹² evidenziò come il sistema produttivo influenzasse in maniera decisiva gli stili narrativi, gli immaginari e la struttura dei generi cinematografici sottolineando come il film andasse studiato sia da un punto di vista culturale, che industriale¹³. Tale concezione però, a causa della tradizione storiografica di derivazione umanistica, tardò a trovare il proprio posto sui tavoli accademici. A monte c'era una diffidenza nei confronti dell'industria, vista come luogo di feticizzazione e non di creazione della cultura. Era comune ritenere che con la creazione di prodotti standardizzati, dai costi contenuti e dall'elevata fruibilità, l'industria avesse reso «commerciali» e quindi, culturalmente inferiori le opere artistiche.¹⁴ Per molto tempo si è dunque parlato della differenza tra una cultura *high-brow* ed una *low-brow*,¹⁵ tra opere d'autore e prodotti commerciali, privilegiando sempre la prima a scapito dell'altra. È solo negli ultimi anni che la questione è stata

⁹ Sulla definizione di Nouvelle Vague italiana si veda V. Zagarrìo, *Nouvelle Vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio Editori, 2021, ma anche F. Bonsembiante, *E se nascesse una Nouvelle Vague italiana?* In «Bianco e Nero», n.598, settembre-dicembre 2020 e R. De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Cosenza, Pellegrini, 2018.

¹⁰ D. Garofalo, D. Holdaway, M. Scaglioni, *The International Circulation of European Cinema in The Digital Age*, numero speciale di «Comunicazioni sociali», n.3, 2018;

¹¹ Tra i tanti, si pensi ad esempio al testo di B. Corsi, *Per qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001.

¹² V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia (1945-1965)*, goWare, Firenze, 2019.

¹³ All'opera di Spinazzola hanno poi fatto seguito una serie di altri studi che mettono in luce il ruolo degli apparati e delle case di produzione come, ad esempio, il già citato testo di B. Corsi, *Per qualche dollaro in meno* (2001). A livello globale, invece, si pensi allo studio di David Bordwell, Janet Steiger e Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985) a cui segue, tra i tanti, il testo di P. McDonald e J. Wasko, *The Contemporary Hollywood Film Industry* del 2008.

¹⁴ Al riguardo si veda il testo *Dialettica dell'Illuminismo* di T. Adorno e M. Horkheimer, Einaudi, Torino, 2010.

¹⁵ In realtà, oltre alle due tipologie di cultura sopra citate, c'è né anche una terza definita *Middle-brow* che indica un prodotto che si pone come via di mezzo tra quelli *High-brow* e *Low-brow*. In particolare, il termine si riferisce ai gusti della classe sociale media e a quei prodotti che sono a metà strada tra l'intrattenimento e il culturale, si veda principalmente P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001, ma anche Russell Lynes, *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow*, in «The Wilson Quarterly», Vol. 1, N. 1, Autunno 1976; Dwight Macdonald, *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*, New York, NYRB Classics, 2011; Per un dibattito italiano sul tema si rimanda a U. Eco, *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978;

ripresa in un'ottica olistica che studia non solo i rapporti che il cinema intrattiene con altri campi dell'arte, ma anche con la politica, l'industria, la società e la cultura. Nello specifico hanno iniziato a circolare dibattiti critici che si interrogavano sul rapporto tra il cinema e lo Stato e in particolare sul meccanismo del «riconoscimento culturale» e sul concetto di «opera d'interesse culturale»¹⁶. Tali dubbi erano dovuti alla poca chiarezza della definizione di «opera d'interesse culturale» unita alla complessità concettuale del termine «cultura». Lo Stato, infatti, prima con la Legge Corona (1965) poi con la Legge Urbani (2004), intendeva per «culturali» le opere che avessero un particolare valore artistico, spettacolare e/o culturale. Restava perciò poco chiaro cosa rendesse un film artisticamente valido per lo Stato. O ancora, quali fossero i temi da affrontare per far sì che un'opera fosse di valore culturale. Unico elemento che sembrava lampante era che i film avessero bisogno di una legittimazione culturale per ottenere il finanziamento e che lo Stato avesse bisogno di film culturalmente legittimi per giustificare l'assegnazione del finanziamento.

Ad ogni modo, conseguenza è stata la corsa dei film nel cercare di intercettare il gusto delle commissioni ministeriali per ricevere il riconoscimento culturale (e dunque, l'incentivo economico), creando un circuito viziato con il quale il riconoscimento finiva per essere concesso ad opere simili tra loro nei temi, nelle narrazioni, nei significati e nelle rappresentazioni. Sarà solo con l'introduzione della Legge Cinema del 2016 promossa dal Ministro Dario Franceschini che si registrerà una svolta decisiva. Questa nuova Legge, infatti, non affida più l'erogazione dei contributi Statali al giudizio soggettivo delle commissioni ministeriali, ma «a partire dai meccanismi automatici basati su risultati commerciali e festivalieri. In altre parole, l'intento è quello di sostenere e promuovere film in grado di coniugare arte e mercato»¹⁷. Si va in questo modo a rompere quel sistema per cui i film erano indirizzati a compiacere l'esclusivo gusto delle commissioni.

L'attuale ricerca vuole dunque inserirsi all'interno di questo mosaico, approfondendone però l'aspetto relativo le rappresentazioni create dai film d'interesse culturale e la produzione di significati simbolici che ne derivano.

¹⁶ Si faccia ad esempio riferimento al testo curato da M. Cucco e G. Manzoli, *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2017.

¹⁷ M. Cucco, *Le catene dell'impegno e della creatività* in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, Bologna, 2020.

Recuperando dunque l'obiettivo della ricerca, l'intento non è quello di valutare l'efficacia di una politica sul cinema portata avanti dal MiC. Il tentativo è piuttosto quello di problematizzare la rappresentazione della periferia effettuata dai film sostenuti economicamente dallo Stato, utilizzando a tal fine un modello di studio che metta in relazione la produzione di costrutti simbolici marginalizzanti con le strutture economiche e industriali.

Dunque, nelle pagine che seguono lo sforzo è quello di analizzare il cinema italiano contemporaneo come un sistema, considerandolo come parte di una rete composta da molteplici realtà, e non quindi come entità separata tanto che a più riprese sono stati sottolineati i nessi tra queste realtà appartenenti a livelli culturali differenti.

Detto in altre parole, l'intento è quello di analizzare i settori che hanno giocato un ruolo cruciale nell'alimentare l'interesse nei confronti della periferia; indagare i motivi che hanno portato il cinema contemporaneo a dedicarsi a questo tema; far emergere la tipologia di rappresentazione che viene fatta di questi luoghi; evidenziare i costrutti simbolici che tale rappresentazione crea e/o alimenta e sottolinearne le ripercussioni sociali. Negli ultimi anni, infatti, si è assistito ad un crescente interesse da parte del mondo cinematografico per la realtà delle periferie, in particolare romane¹⁸ e per le tematiche della marginalità, tanto da essere considerato da alcuni come «ossessionato» dagli esclusi e dalla criminalità¹⁹. Tale fascinazione potrebbe essere vista come la traduzione italiana di una moda americana basata sui mafia, gangster e underground movie o l'evoluzione dei film italiani anni '60 – '70 sulla criminalità che hanno poi trovato massima espressione nel film *Romanzo criminale* di Michele Placido (2005) o ancora, l'interesse per tematiche politicamente e socialmente impegnate²⁰. In ogni caso, punto di partenza è la presenza di un immaginario periferico romano che evoca quello delle borgate dei film di Pasolini.

¹⁸ Innumerevoli sono stati i festival, i progetti e gli articoli al riguardo. Per portare qualche esempio tra i tanti, si pensi al bando «Cineperiferie» del 2017, al progetto di documapping dal titolo *Sinfonie Urbane* in cui la casa di produzione, attraverso la vincita di un bando indetto dalla regione Lazio, gira un documentario su tre periferie di Roma che ha poi proiettato a luglio 2022 sui muri di Corviale o ancora al numero 64 della rivista *8 ½* uscito a settembre 2022 al cui centro della riflessione c'è il tema della geografia nel cinema italiano e in particolare, il rapporto tra centro e periferia.

¹⁹ R. Menarini, *La terra dell'abbastanza, una credibilità che fa paura*, «Mymovies», 10/06/2018 <https://www.mymovies.it/film/2018/la-terra-dellabbastanza/news/una-credibilita-che-fa-paura/>

²⁰ Qui ci si riferisce al cinema d'impegno analizzato nel testo curato da D. Holdaway e D. Missero, già citato

Sempre a partire dall'analisi filmica, è infatti emerso come il cinema italiano attuale dipinga le periferie romane facendo riferimento a un immaginario passato che descrive questi luoghi come immutati nel tempo. Al contrario gli studi di urbanistica evidenziano come queste realtà abbiano avuto un'evoluzione. Queste, infatti, risultano cambiate sia a livello spaziale (non più luoghi lontani dal centro cittadino con baracche e vita precaria, ma luoghi perfettamente integrati nel core urbano della città), che sociale (non più persone appartenenti esclusivamente ad un ceto sociale svantaggiato, ma un'eterogeneità di classi sociali dovuta anche al fenomeno della gentrificazione)²¹. In altre parole, ci si trova di fronte ad un cinema italiano contemporaneo che troppo contemporaneo non sembra dal momento che, invece di registrare e rappresentare il cambiamento sociale e urbanistico delle periferie romane, le ritrae ancora come se fossero le stesse degli anni '60. A questo punto, viene naturale chiedersi come mai il cinema sia ancorato ad una visione ormai superata di questi luoghi. O ancora, nel tentativo di comprendere più a fondo il fenomeno, verrebbe domandarsi: cosa si intende per periferia? com'erano e come sono oggi le periferie romane? qual è l'impatto che una rappresentazione cinematografica superata e stereotipata ha sul contesto sociale?

Partendo da tali domande, è stato imprescindibile ricorrere a metodologie disciplinari diverse che facessero riferimento tanto ai *film studies*²² quanto ai *postcolonial studies*²³, i *subaltern studies*²⁴, agli studi sulla politica²⁵, agli studi sull'urbanistica²⁶ e

²¹ F. Celata, S. Lucciarini (a cura di), *Atlante delle disuguaglianze a Roma*, Camera di commercio di Roma, 2016

²² Tra i tanti citiamo J. Staiger, *Perverse spectators: the practice of film reception*, NYU Press, 2000; V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia (1945-1965)*, goWare, Firenze, 2019; F. Casetti, E. Mosconi, *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, 2006; Thomas Elsaesser e Malte Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009; Gianni Rondolino e Dario Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 2007; Raymond Bellour, *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005; G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari, 2007; G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano: Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Editori Riuniti, Roma 1993;

²³ Per un'esauritiva analisi delle teorie postcoloniali, si veda M. Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005; inoltre, si veda anche Lilie Chouliaraki, *The Spectatorship of Suffering*, SAGE Publications Ltd, 2006; E. Said, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991; E. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998; H. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997; H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001;

²⁴ G.C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?* in C. Nelson e L. Grossberg (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988; R. Guha e G.C. Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002.

l'architettura²⁷, a quelli sull'industria e la produzione cinematografica²⁸, ma anche alla sociologia²⁹ e agli studi sulla cultura italiana³⁰. Fare riferimento alla varietà di tali approcci è stato necessario per comprendere il fenomeno nella sua complessità.

Parlare di periferie e marginalità, ad esempio, costringe, in un certo senso, ad adottare un punto di vista «altro». Il tentativo è stato dunque quello di far coincidere lo sguardo non con chi «il film lo fa», ma con chi «il film lo subisce». Connesso all'idea di subire c'è il concetto di «subalterno» che Gramsci, estendendolo dall'ambito militare a quello sociale, ha utilizzato³¹ per definire le classi sociali economicamente più svantaggiate evidenziando in questo modo una distinzione tra dominati e dominanti. In base a tale

²⁵ In particolare di politica urbana E. D'Albergo, G. Moini, *Il regime dell'urbe. Politica, economia e potere a Roma*, Roma, Carocci, 2015; M. Ilardi, E. Scandurra, *Rincominciamo dalle periferie. Perché la sinistra ha perso Roma*, Roma, Manifestolibri, 2009;

²⁶ A. Lanzetta, *Roma informale. La città mediterranea del GRA*, Roma, Manifestolibri, 2018; A.A. V.V., *Recinti urbani, Roma e i luoghi dell'abitare*, Roma, Manifestolibri, 2014; F. Montillo, C. Cellamare, *Periferia. Abitare a Tor Bella Monaca*, Donzelli editore, 2020; C. Cellamare, *Progettualità dell'agire urbano. Processi e pratiche urbane*, Roma, Carocci, 2012; C. Cellamare, *Abitare le periferie*, Roma, Bordeaux, 2020; M. Ilardi, *Le due periferie. Il territorio e l'immaginario*, Deriveeapprodi, Roma, 2022;

²⁷ AA.VV., *Abitare la periferia. L'esperienza della 167 a Roma*; G. Iovino, *I molti volti della periferia. Riflessioni a partire da un caso di studio*, in «Bollettino della ASSOCIAZIONE ITALIANA di CARTOGRAFIA», EUT Edizioni Università di Trieste, 2019; F. Biagi, *Henri Lefebvre. Una teoria critica dello spazio*, Jaca Book, 2019; H. Lefebvre, *Spazio e politica. Il diritto alla città II*, Ombre Corte, 2018 e H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, 2014;

²⁸ M. Cucco, *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020; J. T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press Books, 2008; M. Cucco, A. Oliva, *Logica applicata all'arte. Il sostegno pubblico al cinema e la formula produttiva di Indigo Film*, in «Il Mulino rivista web», Fascicolo 1, aprile 2018;

²⁹ Tra i tanti si riporta F. Ferrarotti, *Spazio e convivenza. Come nasce l'emarginazione urbana*, Roma, Armando editore, 2009; F. D'Agostino, *Il codice deviante. La costruzione simbolica della devianza*, Roma, Armando editori, 1984; V. Cremonesini, S. Cristante, *La parte cattiva dell'Italia. Sud, Media e Immaginario collettivo*, Mimesis edizioni, 2015; F. Pompeo, *Paesaggi dell'esclusione. Politiche degli spazi, re-indigenizzazione e altre malattie del territorio romano*, UTET Università, 2012; nello specifico, si è ricorso anche a testi di sociologia dell'ambiente, del territorio e dell'abitare come A. Violante, *La metropoli spezzata. Sviluppo urbano di una città mediterranea*, Milano, Franco Angeli editore, 2008; E. Puccini, *VERSO UNA POLITICA DELLA CASA. Dall'emergenza abitativa romana ad un nuovo modello nazionale. Il caso Roma: analisi delle criticità e delle potenzialità*, Roma, Ediesse, 2016; G. Semi, *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, il Mulino, 2015; D. Sorando, A. Ardura, *Città in vendita*, Roma, Red Star Press;

³⁰ Tra i tanti riportiamo S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010; G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e invenzione*, Torino, Einaudi, 2011; S. Gundle, *I comunisti tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Firenze, Giunti editore, 1998; D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007;

³¹ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, quaderno n. 25, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1977

definizione, coloro i quali appartengono ad una classe economicamente forte, possiedono gli strumenti – o detta in termini di bourdesiani³² – il capitale «simbolico», «economico», «culturale» e «sociale»³³ utile per imporre a gruppi subalterni i loro punti di vista sul mondo e attuare quei giochi di potere «basati oltre che su rapporti di forza economici, politici e militari, anche culturali»³⁴. Tale concezione è stata recuperata nell'ambito dei postcolonial studies da intellettuali come Gayatri Chakravorty Spivak e ha trovato nel suo lavoro le ragioni che portano coloro che si trovano in centri culturalmente potenti a «parlare per l'altro»³⁵.

In Italia, questa lezione era stata approfondita negli anni '60 dall'antropologo Ernesto De Martino che recupera il concetto gramsciano di dominio. Le sue ricerche, infatti, attraverso un capovolgimento di prospettiva, hanno provato, parafrasando il titolo del saggio della Spivak,³⁶ a dare voce a coloro che voce non hanno³⁷.

Intrinsecamente legata al concetto di periferico è l'idea di margine, di difficile e complessa definizione. Questa idea viene spesso posta in relazione a una complessa rete di categorie che sono utilizzate per designare luoghi e gruppi sociali visti come geograficamente e socialmente marginali³⁸. In sostanza, margine e periferia vengono impiegati in maniera intercambiabile per indicare luoghi concreti (aree rurali, quartieri di periferia urbana o anche zone geografiche) e classi sociali dove misere condizioni abitative, disoccupazione, sottoproletariato e criminalità vengono visti come

³² P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001

³³ Per Bourdieu, il *capitale culturale* riguarda la sfera della conoscenza e delle competenze e può esistere in tre forme: incorporato (disposizioni mentali durevoli), oggettivato (tramite oggetti come i libri) e istituzionalizzato (tramite credenziali certificate e titoli di studio). Il *capitale sociale* riguarda la sfera delle relazioni e dei rapporti informali, delle reti di conoscenze in cui siamo calati. Il *capitale simbolico* è legato all'atto di riconoscimento, o misriconoscimento, da parte delle altre classi sociali o genere. Tramite questo riconoscimento si consolidano e si legittimano le dinamiche di potere e le disuguaglianze. Infine, il *capitale economico*, riguarda le risorse finanziarie e materiali a disposizione di un individuo.

³⁴ E. W. Said, *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1991, p.5

³⁵ G. C. Spivak, *Critica della ragion postcoloniale*, Roma, Meltemi editore, 2004; ma anche Rey Chow, *Ethics After Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading*, Indiana Univ Pr, 1998; Rey Chow, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East*, Univ of Minnesota Pr, 1991; Lilie Chouliaraki, *The Digital Border: Migration, Technology, Power*, New York, NYU Press,

³⁶ G.C. Spivak, "Can the subaltern speak?", terzo capitolo (Storia), in op. cit,

³⁷ E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore, 1994. Al riguardo si segnala che il concetto di «dar voce» è stato oggetto di molte critiche. Tra i tanti autori si segnala Lilie Chouliaraki

³⁸ Aru, Puttilli *Forme, spazi e tempi della marginalità*, Bollettino della società geografica Italiana, Roma, Serie XIII, Vol. VII, Fascicolo 1, Gennaio-Marzo, 2014

causalmente connessi gli uni agli altri³⁹. Ciò significa che «margini» e «periferia» vengono comunemente utilizzati in associazione a elementi quali povertà e corruzione definendo in questo modo gli abitanti di tali luoghi secondo concezioni discriminatorie. Si producono così quelle che Silvia Aru e Matteo Puttilli chiamano «stigmatizzazioni socio-spaziali», per le quali «i luoghi ereditano lo stigma delle persone, e le stesse persone sono stigmatizzate a partire dalla relazione che instaurano con certi luoghi»⁴⁰. Questo ha un impatto concreto sulla vita degli abitanti che, a loro volta, sono costretti a subire una doppia segregazione, sia spaziale che discorsiva. Inoltre, margini e periferie non sono solo pratiche concrete di emarginazione geografica o sociale. Essi costituiscono anche delle rappresentazioni simboliche e metaforiche delle relazioni di potere in quanto esprimono gerarchizzazioni sociali⁴¹ quali: inclusione/esclusione, dentro/ fuori, centro/periferia, ricco/povero, dominante/subalterno.

La formulazione di tali categorie oppositive dipende dal posto sociale occupato dall'osservatore nel momento in cui si rapporta all'oggetto osservato dato che «l'atto di vedere e costruire un luogo come marginale comporta, nella sua forma elementare, l'atto di posizionarlo in relazione ad un altro luogo visto come centrale»⁴². Questo è vero a partire dai film italiani considerati, nei quali, parafrasando ciò che David Forgacs ha scritto nel suo libro⁴³, i modi di vedere e rappresentare la marginalità sono processi di «descrizione visuale» incorporati nelle relazioni di potere.

Chi possiede e punta l'obiettivo per raccontare queste storie? Chi guarda il film una volta distribuito, e per quale ragione? Per quale pubblico a casa sono pensati questi film? Margini e periferie, infatti, non sono presenti in natura, ma sono il risultato di particolari modi di vedere e organizzare la società e lo spazio.

Prima di entrare nel merito dei singoli capitoli, ci sembra necessario un breve appunto che illustri le premesse teoriche dalle quali prende le mosse l'analisi del campione di film. La ricerca è infatti memore dello studio condotto da Forgacs, che ha fornito un

³⁹ D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Bari, GLF Editori Laterza, 2015, in Introduzione

⁴⁰ S. Aru e M. Puttilli, *Forme, spazi e tempi della marginalità*, op. cit. Oltre alla stigmatizzazione tra luoghi e persone, è anche presente una stigmatizzazione anti-meridionale e di classe. Al riguardo si veda F. Cassano, *Il pensiero Meridiano*, Laterza, 1996;

⁴¹ S. Aru e M. Puttilli, *Forme, spazi e tempi della marginalità*, op. cit.

⁴² D. Forgacs, *Margini d'Italia*, op. cit., p. XIX

⁴³ D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, op. cit., p. XXII-XXIII

essenziale supporto alla modalità con cui interpretare il concetto di margine e periferia, in particolare romana, ma anche degli studi di De Martino, utili nell'individuazione di quei significati simbolici che producono una visione sulla periferia e su chi ci vive, come «altro da sé⁴⁴». Utili sono state anche le ricerche condotte da Stuart Hall e in particolare il saggio *The spectacle of the other*⁴⁵. L'opera ha come principale scopo quello di far riflettere sulla rappresentazione della differenza e, all'interno di questo contesto, torna utile in quanto fornisce degli strumenti per comprendere la tipologia di rappresentazione che fanno i film sulla periferia romana. In questa opera, infatti, Hall non solo si interroga sul *Why does "difference" matter? /Why is "otherness" so compelling an object of representation?*⁴⁶, ma vuole anche stimolare nel lettore un atteggiamento critico – e qui l'obiettivo di Hall coincide con uno degli intenti della presente ricerca – nei confronti dei testi e delle immagini che, non essendo mai neutrali, veicolano significati che devono essere portati alla luce⁴⁷. Ciò, è particolarmente vero per le opere cinematografiche e in particolare, quelle analizzate in questa sede. Il saggio inoltre procede analizzando un elemento fondamentale anche in questa ricerca ossia come nascono e lavorano gli stereotipi – *how is the representation of "difference" linked with the question of power?*⁴⁸ – e come un certo tipo di immaginario sulla razza – nel nostro caso, sulla periferia - si sia imposto negli anni. Non è questa la sede per analizzare un contributo così denso, ma è rilevante puntualizzare come questi brevi accenni siano necessari per inquadrare uno dei quesiti più delicati della ricerca: un'indagine sull'alterità legata alla cinematografia italiana di questi anni che, attraverso le sue narrazioni, contribuisce a delineare determinati stereotipi e discorsi sulla periferia, in particolare romana, alimentando un immaginario condiviso basato su una visione povera e corrotta della periferia.

Al riguardo, Hall evidenzia come la costruzione della differenza passi attraverso l'opposizione noi/loro che crea valori identitari e miti collettivi. Naturalmente le analisi

⁴⁴ Dopo lunga riflessione, ci siamo rassegnati ad usare il genere maschile per intendere maschile e femminile al solo fine di rendere più agevole la lettura del testo. Tale discorso è stato esteso tanto per l'espressione «altro da sé» quanto per ulteriori formule come «parlare per l'altro» o posto sociale occupato «dall'osservatore», «attori sociali», «operatori artistici», «registi» ecc..

⁴⁵ S. Hall, *The spectacle of the 'other'*, in Stuart Hall (edited by), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, SAGE Publications, 1997, pp. 223-290.

⁴⁶ *Ivi*, p. 234.

⁴⁷ S. Hall, *The spectacle of the 'other'*, in S. Hall, *Representation*, op. cit., p. 232.

⁴⁸ *Ivi*, p. 234.

di Stuart Hall si riferiscono all'Inghilterra degli anni Ottanta, ma vengono qui prese in considerazione perché forniscono suggestioni teoriche e metodologiche che possono essere applicate anche ai motivi per cui la periferia romana viene rappresentata in un certo modo dal cinema italiano contemporaneo.

Utili risultano infatti essere le sue riflessioni in merito alle identità culturali. Hall sostiene che esse si fondino su rappresentazioni e simboli, o, come direbbe Roland Barthes, su miti «[...] che tendono a naturalizzare sistemi di significato che sono in realtà arbitrari, frutto della storia e dell'agire dell'uomo⁴⁹». Uno degli obiettivi di questa ricerca è appunto quello di individuare e scandagliare i discorsi che vengono prodotti sulle periferie romane e cercare di comprendere come essi possano influire sulle identità di coloro che sono oggetto di questi sistemi di narrazioni.

La presente ricerca fa dunque riferimento agli studi di Forgacs e di De Martino. Utili sono state anche le ricerche condotte nell'ambito dei postcolonial studies e in particolare le riflessioni di Spivak con le quali si è provato a comprendere criticamente i motivi che portano i film (e per mezzo di questi lo Stato) ad alimentare un certo tipo di immaginario marginalizzante.

Per lo studio del fenomeno e quindi, per l'individuazione del campione di film e dell'arco temporale invece, si è preso come riferimento il metodo della *distant reading* di Franco Moretti che, seppur nato nel campo della storia letteraria, può essere anche applicato agli studi cinematografici. Il metodo di Moretti, infatti, guardando all'oggetto di studio come «sistema», assume un certo allontanamento, per il quale «la distanza non è un ostacolo alla conoscenza [...] fa vedere meno dettagli, vero, ma fa capire meglio i rapporti, i pattern, le forme»⁵⁰. Questo metodo, dunque, applicato alla presente ricerca, ha permesso l'emergere di *pattern* ossia di una tendenza dei film riconosciuti d'interesse culturale dallo Stato a privilegiare ambientazioni periferiche e marginalizzanti.

Infine, per l'analisi sistemica del corpus di film si sono presi come riferimenti metodologici sia lo studio condotto da Gianni Canova e Luisella Farinotti⁵¹, che quello condotto da Giacomo Manzoli e Andrea Minuz⁵².

⁴⁹ M. Mellino, *La critica postcoloniale*, op. cit., p. 128.

⁵⁰ F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2005, p.3

⁵¹ G. Canova, L. Farinotti (a cura di), *Atlante del cinema italiano: corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011

Il progetto vuole dunque inserirsi nel quadro delle ricerche sul cinema italiano contemporaneo di taglio socio-culturale che hanno dedicato grande attenzione al rapporto tra forme simboliche e modelli produttivi.

In sintesi, la ricerca si divide in due sezioni ideali: la prima riguarda le periferie, in particolare quelle romane e si propone di fornire una serie di elementi utili per comprendere la rappresentazione di questi contesti fatta dal cinema nazionale attuale. L'intento sarà quello, come già anticipato, di rispondere ad una serie di domande quali ad esempio cosa sono le periferie? Com'erano e come sono diventate le periferie romane? Cosa si intende per marginalità? Quali sono i costrutti simbolici che derivano da una rappresentazione marginalizzante delle periferie romane?

Tale intento lo si vuole perseguire (Capitolo 1) attraverso una breve ricognizione storica sulle periferie romane passate e presenti. All'interno di questo capitolo, un paragrafo sarà dedicato alle teorie che concernono la periferia, ma anche la marginalità, il confine, *othering* e *outsider*⁵³. Infine, si tenterà un dialogo con il testo di Forgacs *Margini d'Italia*.⁵⁴ L'obiettivo sarà quello di provare a fornire degli strumenti utili per poter decifrare il taglio prospettico utilizzato dai soggetti artistici nel momento in cui si approcciano alla periferia, ma anche di comprendere la tipologia di discorsi marginalizzanti.

La seconda sezione della ricerca riguarda invece il cinema. In questa, si evidenzieranno le connessioni tecniche e narrative che il cinema italiano contemporaneo ha con il Neorealismo e il cinema di Pasolini (Capitolo 2), si proverà a rispondere a domande come: da dove proviene l'interesse del cinema italiano contemporaneo nelle periferie romane? Qual è il motivo che lo porta a rappresentare tali luoghi in maniera stereotipata? Quali sono e in che modo vengono rappresentati i quartieri di periferia romana? Quali tipologie di temi e problemi affrontano i film e quali significati morali vogliono trasmettere?

⁵² G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche: sintassi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale in Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, op. cit.

⁵³ G. Giuliani, *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Londra, Routledge, 2020; G. Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, 2018; M. Agiar, *Antropologia della città*, Ombre Corte, Verona, 2020; M. Agiar, *La giungla di Calais. I migranti, la frontiera, il campo*, Ombre Corte, Verona, 2018;

⁵⁴ D. Forgacs, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, op. cit.

Strettamente connesso al Capitolo 2 è il Capitolo 3.

Qui ci si concentrerà sul cinema italiano contemporaneo finanziato dallo Stato. Si proverà a fare luce sui meccanismi che hanno portato ad una rappresentazione delle periferie romane secondo accezioni negative. In sostanza verranno analizzate le leggi sul cinema, i meccanismi che ruotano intorno al finanziamento culturale, cosa si intende per cinema d'impegno e i suoi rapporti con il rilascio del riconoscimento culturale. Si effettuerà infine un'analisi lessicale delle sceneggiature dei film esaminati. L'intento è quello di provare a far emergere attraverso aggettivi, figure retoriche e costruzione sintattica, come le sceneggiature siano principalmente costruite per ottenere il riconoscimento culturale e dunque, tarate per intercettare il gusto delle commissioni esaminatrici.

Nell'ultimo capitolo (4), infine, si proverà a tirare le fila della ricerca. Obiettivo sarà quello di dimostrare, attraverso un'analisi tecnica e narrativa, come i film presi in esame dipingano in maniera stereotipata i quartieri di periferia romana e in che modo questa influisca sulla costruzione di significati di inclusione o emarginazione sociale.

Questo perché i film, oltre che a generare e soddisfare aspettative, sono anche produttori di significati⁵⁵ che riflettono modi di interpretare e organizzare la realtà. In sostanza, «riflettono usi e costumi, valori, passioni ma soprattutto visioni sul mondo»⁵⁶. Ragion per cui il film è soprattutto uno strumento con cui costruire e trasmettere significati sulla realtà. Per tal motivo i film italiani contemporanei, raccontando la realtà vissuta in periferia, diventano potenti veicoli di significati sul mondo sociale che rappresentano.

Proprio in continuità con tali riflessioni, le conclusioni saranno dedicate ad alcune riflessioni a cui ha portato il presente lavoro (ad esempio, prendendo spunto dal pensiero di Bourdieu, i giochi di potere tra una classe egemone che vuole imporre il proprio punto di vista sul mondo e una classe subalterna che dovrebbe invece subire tale supremazia) e possibili ulteriori direzioni di ricerca futura.

⁵⁵ G. Deleuze, *L'immagine movimento*, Torino, Einaudi, 2016; C. Metz, *Linguaggio e cinema*, Bompiani, 1977; R. Arnheim, *Film come Arte*, «Abscondita», Milano, 1960.

⁵⁶ M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, op. cit. pag. 9.

CAPITOLO 1

NOI/LORO. ALCUNE NOTE PRELIMINARI SUI CONCETTI DI PERIFERIA E MARGINALITÀ

Definire concettualmente il termine «periferia» è un'azione molto complessa e scivolosa. Il termine, infatti, è stato impiegato in diverse aree di studi per esprimere le relazioni che una parte di città ha con il suo contorno. «La locuzione periferia, etimologicamente identifica un'area perimetrale che negli ultimi due secoli ha finito per definire la parte estrema e marginale di una città in contrapposizione con un centro». ⁵⁷

Associato al termine periferia c'è quello di «margine» che, superando una dimensione più specificamente urbanistica, si apre a interpretazioni di carattere sociale. Come, infatti, la periferia urbana si definisce in opposizione ad un centro, così la marginalità sociale, implicando una gerarchizzazione delle posizioni, si definisce in contrapposizione ad una centralità sociale. In sostanza la marginalità sociale si definisce a partire da una differenza delle classi sociali evocando una serie di nozioni che riguardano la dicotomia noi/loro, inclusione/esclusione, dentro/fuori, Sé/Altro. Alla base di tale dicotomia c'è l'opposizione tra normalità e diversità e, dal momento che il concetto di margine è strettamente collegato a quello di periferia, la contrapposizione normalità/diversità viene applicata anche alle periferie e si manifesta nella concezione secondo cui chi vive in periferia è considerato come «l'Altro» (diverso) da chi vive in centro (normale).

Ad ogni modo la questione sulla normalità e la diversità sarà maggiormente esplorata nel corso delle pagine successive. Per il momento ci sembra sufficiente anticipare che chi vive in questi luoghi diventa spesso oggetto di discorsi marginalizzanti da parte di individui o gruppi centrali perché identificato come qualcuno che diverge sia per condizioni economiche che per motivi culturali e costrutti sociali.

⁵⁷ F. Zanzottera, *30x40x50 SUBURBS OF THE WORLD – MINOR CITIES. Cesano Maderno: ambiente costruito e vita sociale*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 2018, p.13

Tale discorso risulta molto chiaro se si analizzano i motivi per cui si sono formate le periferie a Roma. Ad esempio, quella che può essere considerata come la prima periferia (anche se in realtà, più che di periferia si trattava di un quartiere) fu costruita intorno al 1872 sui prati del Testaccio, ben distante dal centro cittadino, per cercare di risolvere il problema dei «baraccamenti di fortuna» costruiti dai contadini che dalle campagne Laziali o dal Sud Italia, confluivano nella città in cerca di lavoro. Il motivo per cui venne scelta la zona del Testaccio è desumibile da un'indicazione nei piani regolatori del 1873 secondo cui le zone che avrebbero dovuto ospitare le case dei lavoratori dovevano essere «lontane e separate dalla città, dalla parte opposta a quella dove tende l'espansione dei quartieri residenziali»⁵⁸. Intorno al 1920, poi, la situazione di rottura tra Roma e la periferia diventò ancor più aspra. Come spiega Insolera

Roma non cerca più il suo equilibrio urbano nell'integrazione della periferia, nel dialogo tra la città borghese e la città popolare. Anzi, il dialogo è evitato: si preferisce ignorare l'esistenza della periferia e mantenerla perpetuamente in una situazione senza altri sbocchi che quelli consentiti da paternalistici interventi⁵⁹.

Oggi, come si vedrà successivamente, la situazione delle periferie romane è molto cambiata.

Dunque, in questo primo capitolo si esploreranno le periferie romane cercando, in primo luogo, di indagare la periferia in rapporto ad altre nozioni chiave come quella di marginalità e di Altro da sé (*Other*), sfiorando anche concetti a questi ultimi affini come quello di confine e di devianza (*Outsider*).

In secondo luogo, si cercherà di fare luce sull'origine delle periferie romane e sul loro sviluppo. In sostanza si cercherà di analizzare la storia delle periferie così da poter confrontare quelle del passato con quelle del presente.

Infine, si tornerà su un libro decisivo per questi discorsi quale *I margini d'Italia*⁶⁰ di Forgacs. Qui, attraverso una suggestione nata dalla lettura del testo, si tenterà un

⁵⁸ I. Insolera, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Einaudi, Torino, 2011, p. 82.

⁵⁹ *Ivi*, p. 115

⁶⁰ D. Forgacs, *I Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a Oggi*, Op. cit.

parallelismo tra i manicomi e le periferie. Punto di partenza è il concetto espresso dall'autore secondo cui, tanto i manicomi quanto le periferie sono luoghi di marginalità ed esclusione sociale. Si vuole qui specificare che si è consapevoli di porre in relazione due realtà tra loro diverse, l'una oggetto di una segregazione fisica e l'altra simbolica. Tuttavia, alla luce degli elementi emersi dalle analisi condotte da Forgacs, i due contesti si possono porre su un piano ideale di reciproca relazione, dal momento che entrambi sono oggetto di marginalità, esclusione, stigmatizzazione e alterizzazione. Il tentativo è stato, in sostanza, quello di dialogare con il testo di Forgacs nel quale sono analizzate visioni marginalizzanti che si ritiene essere affini a quelle prodotte dal cinema italiano contemporaneo oggetto di questa indagine.

1.1 Le nozioni di periferia e di marginalità

Come già anticipato, stabilire il raggio d'azione a cui si riferisce il termine periferia è molto difficile. Questo, infatti, può essere utilizzato per indicare una periferia urbana (come ad esempio un quartiere lontano dal centro città), extraurbana (ad esempio la campagna), una località che è la frazione del centro abitato (si pensi a Ostia con Roma), un gruppo di regioni (come ad esempio quelle del Sud Italia che con la «questione meridionale» iniziarono ad essere percepite come la periferia sottosviluppata del Nord Italia) o ancora, alcuni Paesi del mondo (come ad esempio quelli che, verso gli anni cinquanta, vennero definiti «terzo mondo» perché ritenuti, sia da un punto di vista socio-economico sia geo-politico, periferici rispetto a quelli del «primo mondo»).

Il concetto, inoltre, può coinvolgere diverse aree di studio come la storia, la geografia, l'architettura, l'urbanistica, la sociologia e la filosofia, richiamando diverse questioni che vertono sulla città, sulla casa e sullo spazio o ancora, sulla marginalità, sul confine, sulla diversità (utilizzato in riferimento a coloro i quali vengono considerati come non

appartenenti ad un gruppo e dunque differenti ossia come Altro da sé), sull'Outsider (da intendersi come non conforme alle regole sociali) e «deviante»⁶¹.

Alla luce dell'approccio postcoloniale, le periferie sono dispositivi estremamente utili. Mettono in evidenza come la differenza spaziale possa essere un dispositivo politico e sottolineano quegli elementi di continuità attraverso cui passato e presente si intrecciano, immaginari e stereotipi continuano a vivere⁶². Come infatti emergerà nel corso dei vari capitoli, le periferie sono degli specchi in quanto rivelano una condizione di subordinazione geopolitica, economica e sociale⁶³ e dunque esplicitano un discorso dominante. Ciò è dimostrato dallo spazio urbano e dalla produzione architettonica (più precisamente dal modo in cui è ordinato lo spazio urbano e sono costruite le strutture architettoniche) in quanto l'ordine urbano riflette l'ordine sociale⁶⁴.

Il termine periferia significa etimologicamente contorno, bordo. Indica la parte più estrema di uno spazio fisico o di un territorio⁶⁵ e con il tempo ha finito per entrare nell'uso comune ed essere utilizzata, con un'accezione negativa, in riferimento a dei quartieri lontani dal centro cittadino e caratterizzati da un contesto di squallore e desolazione. Ciò deriva dal fatto che questi quartieri, in origine, furono scelti per collocare classi sociali omogenee per difficoltà economiche, problematiche e/o simili condizioni lavorative⁶⁶. Si creò così, nella mente di chi non vi abitava, un'immagine di

⁶¹ Cioè colui che diverge dall'ordine sociale. Sul concetto di devianza, ci si può riferire tanto al testo di Howard S. Becker, *Outsiders. Studi di sociologia della devianza*, quanto agli studi di Erving Goffman, *Stigma. L'identità negata*. In generale, il concetto è stato affrontato da punti di vista differenti da diversi studiosi, tra cui Basaglia, Chomsky, Foucault, Bauman.

⁶² R. Borghi, M. Camuffo. *Differencity: postcolonialismo e costruzione delle identità urbane*, in P. Barberi, *È successo qualcosa alla città*, Roma, Donzelli editore, 2010.

⁶³ B. Yeoh, *Postcolonial cities*, in «Progress in Human Geography», 25 (3), 2001; Anson Chan, in B. Yeoh, *Postcolonial cities*, op. cit., 2001; R. Bishop, J. Phillips, W.W. Yeo, *Perpetuating Cities: Excepting Globalization and the Southeast Asia Supplement*, in R. Bishop, J. Phillips, W.W. Yeo (a cura di), *Postcolonial urbanism. southeast asian cities and global process*, Londra: Routledge, 2003; A. King, *Identity and difference: the internationalization of capital and the globalization of culture*, in P. Knox (a cura di) *The Restless Landscape*, Englewood Cliffs, NJ Prentice Hall, 1993.

⁶⁴ A. King, *Colonial Urban Development: culture, social power and environment*, Londra e Boston, Routledge, 1976; A. Kusno, *Behind the Postcolonial Architecture, urban space and political cultures in Indonesia*, Londra, Routledge, 2000.

⁶⁵ La parola periferia deriva dal lemma tardo latino «peripheria» (circonferenza) che, a sua volta, proviene dalle espressioni greche «perí» (intorno) e «pherein» (portare).

⁶⁶ Forgacs, ad esempio, afferma come «la dislocazione geografica e la dispersione delle [...] abitazioni era il frutto di una deliberata strategia attuata dalle autorità comunali per indebolire il potenziale di protesta organizzata della classe lavoratrice». A conferma di ciò, inoltre, l'autore cita anche Ferrarotti che nel suo libro *Roma da Capitale a periferia* citava a sua volta una relazione del 1929 del Governatorato

periferia tutt'altro che positiva giacché si associava questa alla povertà, al disagio sociale e alla criminalità. In altre parole, si credeva che l'effetto del degrado e della povertà presente in un ambiente andasse ad aumentare l'incidenza di criminalità⁶⁷.

In sintesi, quelle che poi furono chiamate periferie erano luoghi geograficamente ben definiti, creati dagli enti pubblici per «allontanare» alcuni gruppi dalla società, contribuendo, «attraverso la politica di gestione e assegnazione degli alloggi, alla concentrazione di soggetti deprivati e quindi all'accumulo delle difficoltà»⁶⁸. Su questa linea, Negri e Saraceno⁶⁹, analizzando le città italiane, rilevano il ruolo determinante delle politiche pubbliche e di assistenza nel processo di «esclusione». I due studiosi hanno evidenziato infatti come, in alcuni casi, le scelte alloggiative adottate dall'edilizia pubblica abbiano concentrato famiglie povere e multiproblematiche in ambienti già di per sé privi delle più elementari risorse per l'integrazione sociale, quali trasporti, servizi socio-sanitari e negozi⁷⁰. Ma non solo, alle condizioni difficili delle famiglie collocate in luoghi distanti e privi di risorse fondamentali si andava ad aggiungere una condizione precaria degli stessi alloggi pubblici. Molto spesso, infatti, questi erano costruiti con materiali scadenti che si deterioravano in fretta e che erano progettati per contenere il numero più ampio possibile di persone (e dunque, piccole stanze per un numero elevato di persone) lasciando vivere le famiglie in condizioni di assoluto degrado⁷¹.

Nelle periferie, dunque, al pari dei manicomi, degli ospedali, degli ospizi e delle prigioni, si attuarono quelle che Foucault definì «pratiche di segregazione»⁷² ossia

che proponeva di «rimuovere le famiglie riottose, illegali, indisciplinate dal centro di Roma e proponeva di spostarle su terreni [...] siti in aperta campagna e non visibili dalle grandi arterie stradali» in *Margini d'Italia*, op. cit., p.22

⁶⁷ Tale assunto poggia su quella che gli studiosi Wilson e Kerring hanno definito *Broken windows theory*, i quali, basandosi sulla relazione tra le condizioni dell'ambiente e i comportamenti delle persone, ritenevano che l'effetto del degrado presente in un ambiente andasse ad aumentare l'incidenza della criminalità.

⁶⁸ E. Preteceille, *Segregazione, classi e politica nella grande città*, in A. Bagnasco e P. Le Galès, *Le città nell'Europa contemporanea*, Liguori, Napoli, 2001.

⁶⁹ N. Negri, C. Saraceno, *Le politiche contro la povertà in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1996, A. Agustoni, P. Giuntarelli, R. Veraldi, *Sociologia dello spazio, dell'ambiente e del territorio*, Franco Angeli Editore, 2017

⁷⁰ Ivi.

⁷¹ Per un'analisi approfondita sulle condizioni delle famiglie che vivevano nelle prime periferie di Roma, si rinvia al capitolo *Periferie* presente nel libro *I margini d'Italia* di Forgacs, op. cit

⁷² M. Foucault, *Storia della follia nell'Età Classica*, Rizzoli, Milano, 2011 ma anche H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Pgreco, Milano, 2018; M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2009

forme più o meno istituzionalizzate di distanza sociale che si traducono in una separazione spaziale.

In particolare, il manicomio era ritenuto dal filosofo lo spazio di segregazione sociale per antonomasia. Situato lontano dal centro città, era il luogo dove contenere la follia (vista da sempre come elemento di diversità) e curare il folle (da sempre oggetto di esclusione sociale). Si attuava così un doppio procedimento: segregazione sociale da un lato, richiudendo «i malati» in spazi e strutture ben definite e aiuto terapeutico dall'altro, attraverso forme che Foucault definisce di «disciplina». Partendo quindi dall'idea di «aiuto» (o «recupero») dell'individuo, enti pubblici o privati allontanavano dalla società il malato o folle, che veniva poi rinchiuso in un luogo, privato della sua identità e represso attraverso vari strumenti, tra i quali l'elettroshock. Questione centrale, dunque, non era la cura del folle, ma l'imporre a questo la sua stessa condizione di malato così da poterne legittimare l'allontanamento sociale e la reclusione. Si applicavano in sostanza una serie di meccanismi che sono la chiara espressione non solo di violenze psico-fisiche⁷³ ma anche di profonde dinamiche di potere⁷⁴. Basti pensare che nel manicomio, luogo di profonda gerarchizzazione tra un individuo ritenuto sano e normale (il medico, gli inservienti ecc..) e uno definito malato e diverso (i pazienti)⁷⁵, classica manifestazione di potere era utilizzare la camicia di forza⁷⁶ per zittire, calmare e minacciare.

Ergo, la manifestazione del potere avveniva attraverso il controllo e l'inibizione dell'individuo.

La situazione dei manicomi analizzata da Foucault potrebbe essere fatta corrispondere a quelle delle periferie⁷⁷. Come i manicomi, infatti, anche queste erano situate in luoghi lontani dal centro cittadino, anche in queste venivano collocati individui o gruppi per

⁷³ E. Goffman, *Asylum. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino, 2010

⁷⁴ M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2014

⁷⁵ In realtà, come ha ben articolato Foucault, oltre ai manicomi, un altro luogo fortemente gerarchizzato in cui il potere si manifesta attraverso il controllo sono le carceri. In particolare, architettura di controllo per antonomasia, è quella del Panopticon di Bentham in *Sorvegliare e punire*, op. cit.

⁷⁶ Franca Ongaro, *Morire di classe, La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (libro fotografico), Torino, Einaudi, 1969

⁷⁷ La corrispondenza tra manicomi e periferie è frutto di una suggestione stimolata da I margini d'Italia di Forgacs in cui l'autore analizza dei contesti di marginalità ed esclusione tra cui le periferie e i manicomi.

allontanarli dalla società e venivano concentrati individui problematici. Le periferie diventano così, come i manicomi, spazi di esclusione.

Anche per quanto riguarda le periferie, se si osservano da un punto di vista critico, si nota come la questione centrale non fosse tanto quella dell'emergenza abitativa quanto, piuttosto, quella di imporre ai futuri abitanti di questi luoghi la loro stessa condizione di individui problematici così da poterne legittimare l'allontanamento e l'esclusione dalla società. In sostanza, l'allontanamento e l'esclusione, ossia la segregazione delle classi più povere della società può essere letta come la manifestazione di una forma di controllo (e dunque, di potere) perché agiva sia sui corpi tramite la lontananza geografica, che sulla psiche portando gli abitanti delle periferie a crederci e vedersi come «diversi». Come infatti Foucault evidenzia, il potere e la violenza si esprimono attraverso la distanza, l'esclusione e l'emarginazione. Le periferie, dunque, possono essere ritenute degli spazi sociali di segregazione⁷⁸ e, dal momento che la configurazione sociale degli spazi è piena d'informazioni relative l'organizzazione della vita sociale e i rapporti tra gli individui e la collettività, la gestione degli spazi assume una rilevanza di primo piano perché iscrive, al proprio interno, anche i rapporti di dominio e di subordinazione⁷⁹.

Strettamente connesso al concetto di periferia c'è quello di margine.

Questo, già a partire dallo stesso significato etimologico, mostra delle somiglianze con quello di periferia motivo per cui i due termini vengono spesso utilizzati in maniera intercambiabile. La parola «margine», infatti, deriva dal latino *margo*, *marginis*, e significa «bordo», «orlo». Da un punto di vista concettuale la nozione è stata indagata in vari modi e attraverso vari studi (funzionali, economici, sociali, ma anche culturali, politici ecc.). Due sono fondamentalmente gli indirizzi di pensiero dominanti:⁸⁰ uno considera il margine da un punto di vista geografico (e prevede, per esempio, che un

⁷⁸ V. Sevastianov, J. P. Laine, A. A. Kireev, *Introduction to Border Studies*, Dalnauka Vladivostok, 2015. Si veda anche H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op. cit. Qui Lefebvre sostiene che lo spazio è un prodotto sociale o una costruzione sociale complessa (basata sui valori e sulla produzione sociale di significati), che influenza le pratiche e le percezioni spaziali. Sulla questione dello spazio come prodotto sociale si veda anche Élisée Reclus che fu il primo a impiegare il termine «geografia sociale» per suggerire che lo spazio debba essere visto come un prodotto sociale e quindi inseparabile dal funzionamento della società in *L'Homme: geografia sociale*, Franco Angeli Editore, Milano, 1983.

⁷⁹ A. Agustoni, P. Giuntarelli, R. Veraldi, *Sociologia dello spazio, dell'ambiente e del territorio*, op. cit.

⁸⁰ B. T. Cullen, M. Pretes, *The Meaning of Marginality: Interpretations and Perceptions in Social Science*, in «The Social Science Journal», Vol. 37, Issue 2, 2000 [https://doi.org/10.1016/S0362-3319\(00\)00056-2](https://doi.org/10.1016/S0362-3319(00)00056-2)

luogo è marginale quando è distante da un centro politico ed economico)⁸¹, l'altro da un punto di vista politico. In sintesi, come ben esemplificato da Forgacs, i margini sono sia rappresentazioni spaziali in quanto «fanno parte di un modo di descrivere e di pensare i luoghi, e anche le società nel loro complesso, come dotati di centri e bordi, regioni interne ed esterne, confini tra qui e là» che «rappresentazioni simboliche e metaforiche spesso sostenute dal prestigio sociale, dal potere politico, dalla forza militare e dalla legge»⁸². Entrambi si riferiscono a costruzioni sociali. A differenza però del termine «periferia» che evoca, con relativa immediatezza, realtà geografiche, «margine» richiama, con altrettanta immediatezza, una serie di concetti dotati di grande carica sociale. L'aggettivo «marginale» è infatti spesso associato ad una condizione di svantaggio che tende a descrivere le persone che vengono identificate come «marginali» in base a ciò che loro manca invece che a ciò che possiedono⁸³. Esattamente come per la periferia, anche il margine ha finito con il tempo per essere sinonimo di condizioni di degrado e di esistenze pericolose.

In sostanza, con il termine marginalità si indica spesso un soggetto non integrato nella cultura dominante per ragioni strutturali (per esempio la classe sociale, la nazionalità o la cultura) o per caratteristiche personali (ad esempio la tossicodipendenza). In questo modo l'individuo viene di volta in volta denotato come «deviato» (inteso come colui che diverge dall'ordine sociale), «svantaggiato» o «escluso» e in quanto tale, confinato in un luogo lontano. Il confine, come spiegano Van Houtum e Lagendijk, viene eretto per sottolineare delle differenze:

rejects as well as erects othering. This paradoxical character of bordering processes whereby borders are erected to erase territorial ambiguity and ambivalent identities in order to shape a unique and cohesive order, but thereby create new or reproduce latently existing differences in space and identity⁸⁴

⁸¹ B. Geremek, *Marginalità*, in Enciclopedia Einaudi, Torino, Einaudi, 1979.

⁸² D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit., in Introduzione p. XX

⁸³ Aru, Puttilli *Forme, spazi e tempi della marginalità*, op. cit.

⁸⁴ H. V. Houtum, A. Lagendijk, *Contextualising Regional Identity and Imagination in the Construction of New Policy Configurations for Polycentric Urban Regions, the Cases of the Ruhr Area and the Basque*

Il confine, dunque, riproduce delle differenze esattamente come il margine. Questo, infatti, come suggerisce Castel⁸⁵, è l'effetto di processi di esclusione che a loro volta riproducono delle disuguaglianze.

Margine, marginalità, o marginalizzazione sono quindi tutte espressioni che spesso sono utilizzate per definire, in senso negativo, il rapporto tra spazio e persone. Risultato è che lo spazio marginale e gli individui che lo abitano sono legati tra loro a doppio filo. L'uno viene definito in base a come viene definito l'altro e nel caso della marginalità ciò significa che «i luoghi ereditano lo stigma delle persone e le stesse persone sono stigmatizzate a partire dalla relazione che instaurano con certi luoghi»⁸⁶.

Lo stigma, come ricorda Erving Goffmann⁸⁷, è infatti un attributo profondamente screditante che declassa l'individuo, lo segna e lo disonora. In questo senso, lo stigma sulla marginalità appare quindi come una vera e propria «macchia territoriale» (blemish of place)⁸⁸ che ha un impatto concreto sulla vita degli abitanti della zona considerata marginale. Questa, infatti, si estende al di là della sua natura spaziale, per invadere la vita sociale ed eliminare la complessità e le differenze interne fra i singoli individui che la abitano⁸⁹. Lo stigma, dunque, al pari del cliché, crea delle generalizzazioni che annullano le sfumature. In questo modo sono spesso considerati connessi elementi non per forza collegati tra loro come la povertà, la criminalità e il vivere in luoghi periferici. In altre parole, lo stigma, generalizzando, porta a identificare in chi vive ai margini una persona povera e in quanto tale, criminale e porta a considerare i luoghi marginali come pericolosi. Anche quando la situazione dell'individuo dovesse cambiare, lo stigma verrà

Country, *Urban Studies*, Vol. 38, No.4, 2001, p. 126, H. V. Houtum, T. V. Naerssen, *Bordering, Ordering and Othering*, *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, Vol. 93, No. 2, 2002

⁸⁵ Secondo Castel «la marginalità è l'effetto di processi convergenti di esclusione [...] Per conferire rigore scientifico al concetto di marginalità è necessario prendere in considerazione i processi sociali che sanzionano l'esclusione. Questi possono essere molto diversi, ma rimandano comunque a un giudizio emesso attraverso un atto formale, facendo riferimento a precise norme e mobilitando organismi istituzionali [...] La marginalità – forse sarebbe meglio parlare di marginalizzazione – è un processo sociale che trova origine nelle strutture sociali, nell'organizzazione del mondo del lavoro e nei sistemi fondamentali di valori a partire dai quali si definiscono le gerarchie e gli spazi della società, attribuendo a ciascuno la propria dignità o indegnità sociale», R. Castel, *Les marginaux dans l'histoire*, in S. Paugam, *L'exclusion. L'état des savoirs*, Parigi, La Découverte, 1996, p. 35. (trad. mia)

⁸⁶ J. Mohan, *Geographies of Welfare and Social Exclusion: Dimensions, Consequences and Methods*, in «Progress in Human Geography», 2002, 1, p. 72 (trad. mia)

⁸⁷ E. Goffman, *Stigma*, op. cit.

⁸⁸ L. Wacquant, *Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality*, in «Thesis Eleven», 2007.

⁸⁹ A. Sierra, J. Tadié, *Introduction. La ville face à ses marges*, in «Autrepart», 2008, 1.

ugualmente attivato. In sostanza, tanto lo stigma quanto il margine sottintendono una unidirezionalità nello sguardo di chi guarda. I margini sono quindi modi di concepire luoghi e persone e tali modi dipendono sempre dalla posizione sociale occupata da chi osserva. «Il potere di definire chi sta ai margini è monopolizzato da chi [...] gode di un prestigio culturale» che gli permette di definire chi vive ai margini come «diverso», come «Altro da sé». Come per le periferie, dunque, anche i margini implicano associazioni gerarchiche non solo spaziali come centro/periferia, dentro/fuori, ma soprattutto sociali: importante/meno importante, dominante/dominato, inclusione/esclusione, giustizia/ingiustizia, Sé stesso/Altro.

Ciò è senz'altro evidente dagli studi condotti nell'ambito degli *Other studies*. In questi, importante è l'analisi dei dispositivi che creano un'opposizione tra un «noi» (da intendersi come espressione di un'identità bianca e borghese occidentale) e un «loro» alterizzato (Other); tra chi ricopre una posizione di supremazia e chi di subalternità; tra coloro i quali definiscono alcuni individui come «diversi» e «altro da sé» e chi è soggetto a tale definizione. In sostanza tra un noi e un loro/alieno. Al riguardo, significative sono le ricerche condotte da Gaia Giuliani⁹⁰ in particolare nel suo *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: a postcolonial critique*⁹¹. Nel testo l'autrice evidenzia come il «noi» codifica una gerarchizzazione fra un'identità occidentale, bianca maschile e borghese, e tutti gli *altri*, gli estranei, i mostri, gli zombie, gli alieni. Questa opposizione stabilisce chi si trova dalla parte del «giusto» e chi no, chi è degno di essere salvato e chi, invece, deve essere sacrificato o sfruttato e costituisce un'espressione privilegiata di gerarchizzazioni che servono le relazioni di potere. Alla base c'è quindi l'idea di un «loro» alterizzato, visto sotto una concezione subordinata⁹² e che divide l'umanità in due gruppi: uno che incarna la norma, la cui identità ha un valore, e un altro che è definito in base alle sue colpe, svalutato e soggetto a discriminazione⁹³.

⁹⁰ G. Giuliani, *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Mondadori education, 2016

⁹¹ G. Giuliani, *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: a postcolonial critique*, New York, Routledge, 2021

⁹² J. Staszak, *Altro/alterità (other/otherness). Il rapporto dell'Occidente con l'alterità tra definizioni geografiche e discriminazioni sociali* Digital Library, September 2019, visualizzazione 08/12/2022 <https://www.kabulmagazine.com/jean-francois-staszak-alterita-otherness/>

⁹³ *Ivi*.

In sostanza il «noi», pur essendo espressione di una specifica identità, è presentato come universale e trasparente ed è definito a partire dalla posizione sociale, culturale, politica ed economica che ricopre.

Risulta dunque chiaro come la marginalità sia espressione della visione di un gruppo dominante su uno dominato o, detto in altri termini, di un gruppo «egemonico» su uno subalterno. A proposito del termine subalterno, il primo che associò esplicitamente la marginalità alla subalternità, estendendone l'utilizzo dall'ambito militare a quello sociale, fu Antonio Gramsci⁹⁴. È però grazie agli studi postcoloniali che il termine ha avuto una vasta diffusione. In questi, la parola viene utilizzata soprattutto per comprendere il punto di vista dei colonizzati (e dunque dei subalterni) invece che quello dei colonizzatori, ribaltando il punto di vista dominante. Priorità viene dunque data all'individuo «marginale», «al subalterno», al fine di comprendere meglio quei processi che sono alla base del punto di vista del subalterno stesso. Come Spivak ha ben argomentato nel suo libro⁹⁵, il subalterno non si percepisce come tale e quando ciò avviene è perché ha interiorizzato le classificazioni dominanti imposte della società. Tali classificazioni hanno infatti un potere talmente pervasivo e profondo da renderne difficile il capovolgimento. Come infatti verrà spiegato più avanti, il rischio in cui incorre chi si trova in una posizione di dominio e decide di provare a capovolgere la prospettiva potrebbe essere quello di riprodurre gli stessi schemi di dominio.

1.2 Le periferie romane: passato e presente a confronto

Uno sguardo, per quanto breve, alla storia delle periferie romane, può aiutare a comprendere meglio come la rappresentazione di questi luoghi fatta dal cinema italiano contemporaneo possa, in alcuni casi, risultare anacronistica. Come emerge dal testo di

⁹⁴ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, quaderno numero 25, Vol. 4, Torino, Einaudi, 1975

⁹⁵ G. C. Spivak, *Critica della ragion Postcoloniale*, op. cit

Italo Insolera⁹⁶, la storia delle periferie romane è molto complessa perché strettamente legata alla formazione della stessa Roma moderna⁹⁷.

L'evoluzione delle periferie romane, infatti, non solo si intreccia al susseguirsi di vari piani urbanistici, alle dinamiche politiche, all'abusivismo, agli interessi economici degli enti pubblici e privati, ma interessa soprattutto la questione dell'urgenza abitativa, del lavoro, dell'immigrazione e dei ceti sociali poveri. Scorrendo le pagine di *Roma moderna*, appare subito evidente come tutti quei quartieri nati in periferia e inizialmente chiamati «borgate», fossero stati costruiti in fretta e furia per alloggiare un numero sempre più alto di famiglie. Queste lasciavano le campagne Laziali o il Sud Italia per dirigersi a Roma in cerca di condizioni lavorative (e dunque economiche) migliori durante il periodo della «febbre dell'edilizia» (intorno al 1870) e finivano per vivere in baracche o case di fortuna costruite lì dove la città permetteva un riparo. Per cercare di ovviare a questa situazione di emergenza, vennero costruite le prime borgate di Tor di Quinto, Tor Sapienza, La Rustica, e Magliana. Siamo intorno al 1914. A queste poi si aggiunsero, negli anni immediatamente successivi, i quartieri di San Lorenzo, Centocelle, Tor Pignattara, Quadraro: nuclei di case poverissime, molto lontane dai confini indicati dal piano regolatore, nate in prossimità delle reti ferroviarie, perché in questi luoghi sarebbe stato meno difficile trovare lavoro tra lo scalo merci, il deposito dei tram o la nettezza urbana⁹⁸.

È in questo periodo che si iniziano a concepire i quartieri di periferia in termini di «lontananza» da un centro e di «diversità» rispetto ad un ceto sociale borghese.

Intorno al 1920, si assiste alla nascita di un nucleo abitativo situato a Sud di Roma chiamato Garbatella. La sua storia è particolarmente significativa per sottolineare il modo in cui venivano costruiti questi quartieri e la tipologia di persone a cui erano destinati. Questo quartiere, infatti, staccato e lontano da Roma, era stato costruito dall'Istituto case popolari e aveva come funzionalità quella di «fornire semplicemente un tetto sopra la testa»⁹⁹. Ciò si tradusse inizialmente nella rapida costruzione di case per alloggiare senzatetto e baraccanti e successivamente, nel 1927, nella costruzione di

⁹⁶ I. Insolera, *Roma Moderna*, op. cit.

⁹⁷ Con «Roma moderna» si intende il periodo analizzato da Italo Insolera nel suo libro e che va da Napoleone I al XXI secolo.

⁹⁸ *Ivi.*, p. 115

⁹⁹ *Ivi.*, p. 120

«alberghi collettivi», praticamente dormitori pubblici con servizi in comune, per collocare il numero più alto possibile di persone sfrattate per le demolizioni attuate durante gli sventramenti in città sotto il governo di Mussolini¹⁰⁰.

È interessante notare come negli anni che si stanno analizzando, non si parlava ancora di periferia e soprattutto, non nei termini in cui la intendiamo noi oggi. Piuttosto si parlava di quartieri periferici o «nuclei abitativi», più spesso li si definiva borgate proprio come per il caso di Acilia. Il termine borgata fu infatti

usato ufficialmente la prima volta nel 1924 quando fu costruita a 15 km da Roma, in zona malarica, Acilia [...]. C'è qualcosa di dispregiativo in questo termine che deriva da borgo: un pezzo di città cioè che non ha la completezza e l'organizzazione per chiamarsi "quartiere" [...]. Borgata è una sottospecie di borgo: un pezzo di città in mezzo alla campagna¹⁰¹.

Acilia, infatti, era così lontana da Roma da costringere gli abitanti a interrompere i loro rapporti di lavoro e a vivere di espedienti. Naturalmente, questa situazione di isolamento unita alle difficili condizioni lavorative ed economiche andò ad influire anche sulle abitazioni. Queste, erano state costruite con materiali di bassa qualità e gli abitanti, non avendo le possibilità economiche per far fronte al rapido degrado, erano costretti a vivere in condizioni precarie.

C'erano borgate la cui situazione era anche peggiore di quella di Acilia. Borgata Gordiani, ad esempio, costruita intorno al 1928, era formata da vere e proprie baracche che fungevano da abitazioni. Queste in sostanza erano delle stanze accoppiate a due a due, situate al pianterreno e prive di acqua e servizi. Per importanza, si è scelto di riportare un Atto della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla miseria, che ben descrive le condizioni che gli abitanti delle borgate, e in particolare di quella Gordiani¹⁰², erano costretti a vivere¹⁰³:

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ *Ivi.*, p.144

¹⁰² Borgata Gordiani è stata poi abbattuta intorno al 1959

¹⁰³ Commissione parlamentare d'Inchiesta sulla miseria, volume VI: *La miseria nelle grandi città*, p. 103 in I. Insolera, *Roma Moderna*, op. cit., p. 146

le case non hanno acqua e gabinetti: questi ultimi e le fontane (che debbono servire anche come lavatoi) sono sparsi nella zona, e debbono servire ad un determinato numero di abitazioni. Le porte delle singole abitazioni danno direttamente sulla strada [...] Le costruzioni, fabbricate con la massima fretta ed economia, sono deteriorate dall'uso e dal tempo; i tetti non riescono ad impedire che l'acqua filtri nei locali sottostanti, generando un'umidità funesta, accresciuta dall'acqua che affiora dal pavimento [...] nelle vie laterali si innalzano casotti in cemento a base quadrata, di pochi metri di lato: sono i 25 gabinetti a disposizione di una popolazione di più di cinquemila persone [...] Manca un mercato...Manca anche una farmacia ed un ufficio postale, come pure una macelleria, di cui per altro gli abitanti, date le loro condizioni economiche, non sentono una grande mancanza.

Intorno al 1930 invece nacquero le Borgate del Trullo tra via della Magliana e Portuense, Tiburtino III, Pietralata, Tufello, Primavalle, Tor Marancio, Quarticciolo costruite sempre dall'Istituto case popolari in seguito agli sventramenti e sempre con materiali di bassissima qualità. Queste abitazioni, che si alzavano per circa dieci piani, erano definite «case convenzionate» e avevano l'obiettivo di contenere il numero più alto possibile di famiglie¹⁰⁴.

Tra il 1970 e il 1980, invece, vennero costruiti quartieri come Tor Bella Monaca caratterizzati da architetture dalle mastodontiche dimensioni come, ad esempio, il complesso di Corviale. Queste vengono comunemente chiamate «alveari umani» o «casermoni di cemento»¹⁰⁵ per il numero elevato di appartamenti o per il materiale di costruzione utilizzato. Il cemento, era in quegli anni un materiale privilegiato per questioni economiche, aveva un costo basso e per questo veniva privilegiato nell'edilizia pubblica. Corviale e Tor Bella Monaca, quando nacquero erano «isolati nella campagna o a ridosso delle borgate abusive»¹⁰⁶. Erano:

grandi quartieri di edilizia residenziale pubblica prodotto di interventi edilizi di grosse dimensioni, macrostrutture frutto di un'ideologia architettonica che ha segnato un'epoca e dell'obiettivo politico di realizzare in tempi rapidi e

¹⁰⁴ *Ivi.*, p. 147

¹⁰⁵ *Ivi.*, p. 153

¹⁰⁶ C. Cellamare, *Fuori raccordo. Abitare l'altra Roma*, Donzelli, Roma, 2016, p. 169

con costi contenuti nuove porzioni di città capaci di soddisfare in maniera ampia e consistente il problema della casa¹⁰⁷.

Questi quartieri e le loro architetture, erano dunque pensati per essere delle piccole città autonome, dei veri e propri nuclei abitativi, lontani e autonomi dalla città, che potessero soddisfare la necessità abitativa di un alto numero di persone. L'alto numero di appartamenti, l'altissima concentrazione di residenti, la lontananza dal centro, la scomparsa dell'ente pubblico¹⁰⁸ nonché l'omogeneità delle situazioni economiche e sociali degli abitanti, favorirono però la diffusione di degrado e povertà.

Dunque, per riassumere, l'immaginario oggi gravitante sulle periferie romane potrebbe derivare dalle sopracitate «borgate». Queste, costruite lontano dai confini della Roma dell'epoca costringendo gli abitanti ad abbandonare il lavoro in città, erano prive dei servizi di prima necessità come bagni, scuole, farmacie e mercati. Erano edificate dagli istituti pubblici che, avendo come principale interesse quello di allocare un grande quantitativo di persone, portarono questi luoghi ad essere caratterizzati da un'elevatissima densità di individui e famiglie. A ciò si deve aggiungere che la scarsa qualità e l'alta deperibilità dei materiali utilizzati per costruire gli alloggi costringeva gli abitanti, troppo poveri per provvedere ad opere di manutenzione, a vivere in condizioni di miseria.

Questo fenomeno venne naturalmente individuato anche dal cinema che, prima attraverso il Neorealismo e poi con Pasolini, ne descriverà la realtà.

Oggi la situazione delle periferie romane appare cambiata non solo da un punto di vista geografico, ma anche sociale.

Tre tipologie di periferie caratterizzano la città: le periferie storiche (ormai assorbite dal «centro» cittadino), le periferie sorte verso il 1970 (quelle in prossimità del Grande Raccordo Anulare – GRA) e le nuove periferie (quelle esterne al GRA). Gli aggregati che un tempo erano sorti in periferia ed erano chiamati «borgate» (ad esempio Garbatella, Tor Pignattara o Centocelle) sono ora diventati periferie storiche a seguito dell'espansione del nucleo cittadino e non sono più caratterizzati dalla lontananza con la

¹⁰⁷ *Ivi.*, p. 168

¹⁰⁸ *Ivi.*, p. 170

città, da classi sociali svantaggiate e condizioni abitative precarie, ma da una eterogeneità di classi sociali e condizioni abitative migliori.

Come infatti dimostrato da una ricerca condotta dalla Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Roma¹⁰⁹, attualmente le condizioni e lo stato di conservazione degli edifici (Indice di disagio edilizio e Indice di conservazione) delle periferie storiche, non sono più degradate come un tempo, ma sono diffusamente buone¹¹⁰ (ciò implica che gli abitanti di questi quartieri dispongono, a differenza di una volta, delle risorse economiche necessarie per attuare opere di manutenzione degli edifici). Anche per quanto riguarda la densità dell'offerta di trasporti pubblici, i grafici della ricerca sottolineano come questa sia generalmente presente e variegata (e dunque, a differenza del periodo in cui nacquero le periferie storiche, non c'è più una profonda lontananza con la città, ma una vicinanza che implica una maggiore facilità di spostamento e, dunque, di occasioni lavorative). Anche le periferie nate nel 1970 risultano trasformate (ad esempio Tor Bella Monaca e Corviale). Questi quartieri, come sottolineato da Cellamare

oggi sono spesso inglobati nello sviluppo insediativo e da esso sono stati sopravanzati. I quartieri di edilizia residenziale pubblica più vecchi [...] fanno ormai parte della città consolidata e sono spesso investiti da processi di sostituzione della popolazione e dall'immissione nel mercato, che addirittura li trasformano in quartieri ambiti.

Dunque le vecchie periferie si sono trasformate. Ciò è dovuto alla minore distanza con la città che in alcuni casi si è anche annullata; alle migliori condizioni lavorative (che si traducono in una migliore condizione economica) rispetto al passato; a una maggiore e diffusa istruzione, soprattutto femminile; al fenomeno, in alcuni casi, di gentrificazione¹¹¹, che ha modificato le aree degradate, riqualificandole.

¹⁰⁹ F. Celata, S. Lucciarini (a cura di), *Atlante delle disuguaglianze a Roma*, Camera di commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Roma, ottobre 2016

¹¹⁰ *Ivi.*, pp. 70 - 72

¹¹¹ Il termine gentrification identifica il processo di insediamento di membri e famiglie ad alto reddito in zone centrali della città nelle quali hanno vissuto popolazioni a basso reddito; per una discussione sull'importanza crescente di tale processo di espulsione dal centro dei ceti popolari, si veda J.A. Hannigan, *The Postmodern City: A new Urbanization?*, in «Current Sociology», 1, 1995.

Inoltre le periferie sono anche diventate luogo prescelto da classi sociali agiate o da specifiche categorie professionali per un volontario allontanamento dal centro cittadino. Di recente, ad esempio, uno studio condotto nelle tre città del triangolo industriale, Milano, Torino e Genova, mostra quanto siano le classi superiori (imprenditori, manager, liberi professionisti) ad allontanarsi spazialmente¹¹² dalla città e ad affollare le periferie andando a rovesciare il paradigma «periferia/povero» e attuando un meccanismo di autosegregazione.

Questa autosegregazione delle classi superiori ha evidenziato un fenomeno molto diffuso nelle società urbane, ossia la creazione al contrario del ghetto dei poveri, ovvero le *gated communities* cioè le aree residenziali ricche con accesso limitato che privatizzano lo spazio. Dunque, le periferie, e in particolare quelle periferie storiche, non possono più essere lette esclusivamente in termini di lontananza rispetto a un centro o di marginalità sociale¹¹³. Come si è visto, infatti, i quartieri che un tempo venivano ritenuti lontani e periferici, sono oggi in alcuni casi persino «collocati in posizioni significative per accessibilità e vicinanza a risorse paesaggistiche, a importanti attrezzature urbane e a nuovi luoghi centrali e attrattori di servizi, commercio e *leisure*»¹¹⁴. Dunque, afferma Paba, oggi, la periferia urbana è «un insieme di luoghi quasi centrali» e in perenne trasformazione¹¹⁵.

Naturalmente con questo discorso non si vuole ignorare la presenza, in alcuni quartieri periferici, di situazioni problematiche o condizioni di disagio. Ciò che però si vuole provare a evidenziare è il cambiamento che ha investito questi quartieri e la complessità che si cela dietro questi luoghi (in primis, una certa eterogeneità, a differenza del passato, delle classi sociali).

Nonostante ciò, però, c'è ancora una diffusa opinione nel ritenere questi luoghi ancora afflitti da problematiche del passato e dunque, quando si parla di periferie, a fare riferimento ad un immaginario ormai superato che ha il risultato di creare discorsi

¹¹² P. Petsimersi, *Urban Decline and the New Social and Ethnic Divisions in the Core Cities of the Italian Industrial Triangle*, in *Urban Studies*, 3, 1998

¹¹³ G. Iovino, *I molti volti della periferia. Riflessioni a partire da un caso di studio*, Bollettino della Associazione Italiana di Cartografia, EUT Edizioni Università di Trieste, 2019 p. 107 DOI: 10.13137/2282-572X/29886

¹¹⁴ F. G. Talocia, *Accoglienza dei migranti e sicurezza urbana nelle periferie: il caso Sprar a Roma*, Working papers. Rivista online di Urban@it - 1/2019, p. 6

¹¹⁵ G. Paba, *Luoghi comuni. La città come laboratorio di progetti collettivi*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 78

marginalizzanti su luoghi e abitanti. Come infatti convalidato dai risultati dell'indagine condotta nel 2017 dalla Commissione parlamentare d'inchiesta sul degrado e la sicurezza delle periferie¹¹⁶, c'è in questi luoghi il rischio di una «crescente stigmatizzazione negativa».

1.3 David Forgacs: i manicomi e le periferie

Come si è cercato di evidenziare nel precedente paragrafo, la costruzione delle periferie romane si intreccia alla storia urbanistica di Roma moderna. Si è visto infatti come le periferie, o meglio le borgate, nacquero in un primo momento per far fronte alle misere condizioni abitative degli immigrati (molti vivevano sotto i portici delle piazze o sulle scalinate delle chiese) e in un secondo momento, a seguito degli sventramenti attuati in epoca fascista (e che distrussero molte baracche costruite lungo le strade del cuore cittadino). Queste persone furono così collocate in luoghi sempre più lontani da Roma. La causa ufficialmente fu l'incapacità della città di assorbire un numero elevato di persone. In realtà, come ben spiega Insolera, il motivo fu la crescente frattura che si andò a creare tra i cittadini della nuova Roma e le famiglie di lavoratori immigrati.

Queste ultime erano, infatti, non solo culturalmente differenti rispetto alle classi sociali che risiedevano nella città (erano famiglie provenienti dalla campagna Laziale o dal Sud Italia e che quindi conservavano le abitudini e i bisogni dell'ambiente sociale da cui provenivano), ma anche molto povere e la Roma borghese preferiva ignorarne l'esistenza¹¹⁷. La conseguenza delle dinamiche sopra esposte fu l'allontanamento – e dunque un'esclusione – dalla città. Tale esclusione diventa segregazione nel momento in cui la lontananza spaziale, causata da una lontananza sociale, porta ad annullare i rapporti tra la città e la periferia (come si è detto, molti abitanti delle borgate furono costretti a lasciare il loro lavoro in città proprio a causa della distanza tra quest'ultima e i luoghi in cui erano stati costretti a vivere). Si manifestano così, da un lato, un

¹¹⁶ Camera dei deputati, *Commissione parlamentare di inchiesta sulle condizioni di sicurezza e sullo stato di degrado delle città e delle loro periferie*, Relazione sull'attività svolta dalla Commissione, dicembre 2017, p. 145

¹¹⁷ I. Insolera, *Roma moderna*, op. cit., p. 115

crescente isolamento degli abitanti delle borgate, costretti a vivere – o meglio, a sopravvivere – in condizioni economiche e sociali profondamente svantaggiate, e dall'altro, una sempre più radicata tendenza da parte dei ceti borghesi a considerare le borgate e chi ci viveva sotto accezioni negative. In sostanza, i poveri venivano considerati come uno scarto della società e le periferie diventano spazi in cui attuare forme di violenza fisica (costringendo le persone a vivere in condizioni disumane) e psicologica (lo stigma derivante dal ritenere tali persone povere, malate, disagiate e corrotte).

Tali presupposti, hanno portato a ipotizzare nel primo paragrafo una similitudine tra le periferie e i manicomi analizzati da Foucault in *Storia della follia*. Partendo proprio da tale similitudine, si esplorerà in questo terzo paragrafo il capitolo dedicato da Forgacs ai manicomi italiani, tentando un'associazione tra questi ultimi e le periferie.

Il primo elemento rilevante ai fini di tale associazione è che coloro i quali erano considerati «folli» venivano collocati in luoghi marginali come, ad esempio, i manicomi (un simile meccanismo, come si è visto, si verificò anche per le periferie romane). L'ascesa della modernità e delle idee razionaliste portarono infatti a organizzare la società secondo il principio dell'efficienza e questo presupposto comportò che «tutte le persone collocate ai margini dell'economia capitalista che erano diventate improduttive [...] e che erano ritenute non avere più alcuna funzione socialmente utile»¹¹⁸ venivano allontanate. Secondo aspetto rilevante è che i manicomi erano luoghi in cui venivano ospitate (o meglio, rinchiusi) «tutte, o quasi, persone delle classi sociali più basse»¹¹⁹. Ciò, continua Forgacs, è confermato da «una rassegna di sei serie di statistiche delle ammissioni negli ospedali psichiatrici negli Stati Uniti dal 1909 al 1952» che affermavano come «la schizofrenia fosse eccessivamente concentrata tra i poveri»¹²⁰.

Si arriva in questo modo al terzo elemento dell'associazione manicomi/periferie, ossia la presa di coscienza che una delle funzioni essenziali di queste strutture era quella di «rimuovere i matti dal resto della società, mettendoli in un luogo marginale dove le persone “normali” avrebbero potuto non vederli e non avere contatti con loro. Molti dei

¹¹⁸ D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit., p. 220

¹¹⁹ *Ivi.*, p. 219

¹²⁰ P. M. Roman, H. M. Trice, *Schizophrenia and the poor*, Ithaca, NY, New York State School of Industrial and Labor Relations, Cornell University, 1967, p. 27 in D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit., p.220

manicomi [...] erano situati fuori dalle città»¹²¹. In sostanza il manicomio assecondava una logica spaziale di separazione tra i matti (gli Altri, considerati deviati) e i normali, tra la realtà interna della società e quella esterna dei manicomi. I «folli» erano letteralmente segregati in spazi che si trovavano fuori dalla realtà sociale che attuava, attraverso la distanza spaziale, gerarchizzazioni esterne (deviato/normale), ma anche interne (medico/malato).

Ulteriore elemento è che, come puntualizza Forgacs, i manicomi erano anche luoghi di violenza fisica e psicologica in cui il potere di un dominante, incarnato dal medico o dagli infermieri, veniva subito da un dominato, incarnato dal paziente/malato. Il potere dominante veniva sancito dall'utilizzo di strumenti quali camicie di forza, elettroshock e la somministrazione massiccia di farmaci, che servivano a sedare, dominare, addomesticare il folle. I matti erano in sostanza i «diversi» che andavano «contenuti» e «controllati», ma anche ignorati e maltrattati.

Abbiamo un ulteriore elemento significativo: con l'operazione di denuncia della disumanità dei manicomi ad opera di Basaglia, molti iniziarono ad interessarsi ai folli e ai manicomi documentandone la realtà con fotografie, film o testi. Nonostante però l'importanza del ruolo svolto da chi denunciava la disumanità dei manicomi, queste operazioni non facevano altro che riprodurre e rafforzare significati di esclusione. Ciò accadeva perché i folli non venivano rappresentati nella loro individualità, ma esclusivamente in funzione della loro follia¹²². In sostanza, foto e documentari proponevano una visione unilaterale, che ingabbiava «il folle» all'interno della definizione di diverso, generalizzandone i comportamenti. La fotografia, ad esempio:

levava i movimenti alle persone e le fissava in un gesto particolare: in questo caso, il corpo accasciato, la smorfia, lo sguardo fisso, le mani a coppa intorno alla bocca. È fin troppo facile, da spettatore, considerare [...] che queste rappresentino una sintesi della persona nel suo insieme: lui o lei è quel corpo accasciato [...] quello sguardo che vaga¹²³.

¹²¹ D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit., p. 237

¹²² *Ivi.*, p.253

¹²³ *Ivi.*, p. 256

In sostanza, il punto di vista adottato per descrivere le condizioni dei folli, sia questo di compassione, denuncia o indignazione, non faceva altro che alimentare discorsi marginalizzanti in cui il malato di mente non veniva ritratto in quanto persona (divenendo in questo modo soggetto dell'immagine), ma esclusivamente come malato. I margini implicano «sempre un determinato complesso di relazioni sociali e spaziali tra un osservatore e un osservato [...] sono prodotti da determinati modi di vedere e organizzare lo spazio sociale»¹²⁴. I margini sono il risultato di «modi di vedere [...] luoghi e persone come marginali»¹²⁵.

Volendo dunque schematizzare l'analisi condotta da Forgacs, questa fa emergere come i manicomi fossero strutture posizionate lontane dalla città, soggette a meccanismi di esclusione sociale, di gerarchizzazioni, di controllo ed espressione di violenza fisica e psicologica. In questi luoghi venivano segregate persone spesso povere ritenute «diverse» e costrette a vivere in misere condizioni. Esistenze ai margini e marginalizzate verso le quali il punto di vista adottato sia da studiosi, che da artisti, implicava sempre una unidirezionalità che poggiava sulla polarità tra normale/malato, dominante/dominato, ricco/povero. In questo modo il «matto» era oggetto dello sguardo, mai soggetto, e tale sguardo ha comportato nel tempo una reiterazione dei meccanismi di esclusione¹²⁶.

Quanto riportato sino ad ora sembra dunque potersi ben applicare alla questione delle periferie e nel nostro caso in particolare a quelle romane.

Queste ultime, come si è visto, furono edificate contestualmente alle sistemazioni urbanistiche in chiave moderna di Roma a partire dal 1883 e, dal momento che anche le periferie venivano situate lontane dalla città, se ne deduce che anche la Roma moderna si è formata secondo processi di esclusione e non di inclusione. Inoltre, come nei manicomi, anche nelle periferie venivano collocate persone provenienti da una classe sociale povera ed esattamente come i folli, anche gli immigrati erano considerati diversi da chi viveva in centro. La povertà veniva quindi allontanata, confinata oltre la città creando una suddivisione tra la realtà interna della società e quella esterna delle periferie. Ulteriore elemento che può accomunare i manicomi alle periferie è che queste

¹²⁴ *Ivi.*, p.XI

¹²⁵ *Ivi.*, p.XIX

¹²⁶ D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit.

ultime possono essere lette come luoghi di segregazione in cui il potere di una classe dominante, incarnato dall'abitante della città, veniva subito da un dominato costretto ad una vita misera e precaria. Le persone delle borgate erano viste infatti come «reietti» da dover allontanare, recludere e controllare all'interno delle borgate, esattamente le persone che erano costrette nei manicomi. In questo senso, significativa risulta la frase che Forgacs scrive nelle conclusioni del capitolo sui manicomi e che potrebbe essere applicata anche alle periferie: «sono luoghi specifici di esclusione sociale, dal momento che la funzione loro attribuita è stata quella di confinare e trattare gli individui economicamente e culturalmente più svantaggiati»¹²⁷.

Allo stesso modo, come i manicomi erano diventati oggetti di denuncia, così anche le periferie. Questo fenomeno si è accresciuto in particolare negli ultimi anni e ha coinvolto diversi settori, tra cui quello cinematografico. Prendendo ad esempio in considerazione i film italiani, è possibile evidenziare degli elementi che permettono di porli in relazione ai documentari presi in esame da Forgacs. Come detto in precedenza i documentari, nonostante le buone intenzioni, non facevano altro, però, che reiterare una visione marginalizzante dei folli e dei manicomi, rafforzando l'idea di diversità attraverso titoli o immagini (ad esempio, si proponeva una coppia di foto in cui in una era rappresentato un gruppo di pazienti, rinchiusi in una stanza, che indossavano tutti gli stessi vestiti e nell'altra, un gruppo di giovani ad una festa, vestiti in abiti eleganti). Allo stesso modo messaggi marginalizzanti venivano anche reiterati dai film del Neorealismo o di Pasolini (si pensi ad esempio ad *Accattone*, 1961).

Ulteriore elemento interessante che emerge dall'analisi sui manicomi condotta da Forgacs è l'omologazione dei gesti e delle pose dei matti rappresentata dalle fotografie e dai documentari. Si è detto che ciò annulla l'individualità delle persone rappresentandole solo nella loro malattia e alimentandone la marginalità. Tale elemento è presente anche nei film, specialmente quelli contemporanei. In questi, gli abitanti delle periferie vengono rappresentati principalmente in due modi: o affannati a gestire mille «lavoretti» per «sbarcare il lunario», oppure intenti a non fare nulla, seduti svogliatamente sulle panche di un bar come in *Non essere cattivo* (2015), annullandone l'individualità attraverso una generalizzazione nelle rappresentazioni. Inoltre, Forgacs

¹²⁷ La frase originale è «I manicomi, sono luoghi specifici di esclusione sociale, dal momento che la funzione loro attribuita è stata quella di confinare e trattare i malati» in D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, p.287

nota come i documentari sui manicomi tendevano tutti ad una realistica che però presupponeva una univocità del punto di vista. Ciò era ottenuto tramite l'utilizzo della «camera a mano in movimento [...] soffermandosi a riprendere singoli pazienti prima di muoversi di nuovo e seguirli da dietro mentre camminano»¹²⁸. Allo stesso modo anche i film italiani, specialmente quelli contemporanei, quando trattano delle periferie, come verrà meglio analizzato nell'ultimo capitolo, utilizzano la telecamera a spalla o la tecnica del «pedinamento» con l'intento di fornire realistica alla storia.

Naturalmente, non si vuole qui mettere in discussione la libertà espressiva o tecnica dei film sulle periferie. Ciò che si sta provando ad effettuare è una similitudine tra il modo marginalizzante con cui vengono ritratti i manicomi e i matti, e quello con cui vengono ritratte le periferie e i suoi abitanti. Infatti, i film sulle periferie, esattamente come i documentari sui manicomi, pretendono di testimoniare la realtà ma, fornendone un punto di vista univoco, ottengono invece la reiterazione della marginalità. In sostanza, come per le foto e i documentari sui manicomi, anche i film sulle periferie pretendono di rappresentare delle situazioni reali, ritraendo inoltre gli abitanti come «Altri», perché ingabbiati in una condizione che li vede sempre e solo come persone povere, disagiate e problematiche. Il Risultato è quello di suscitare nello spettatore reazioni di compassione, di dispiacere, di commiserazione, di denuncia, di orrore. Emozioni che però, suscitando solo comprensione paternalistica oppure solidarietà, non ribaltano il punto di vista di chi osserva, ma lo sottolineano.

Da queste considerazioni emerge come le persone che vivono in periferia non possano «uscire» dalla loro condizione di disagio, ma vi vengano invece spinti con ancor più forza, dando fondamento all'idea di essere «davvero in qualche modo fuori dalla società o comunque veramente subalterni, secondari, meno importanti di quelli che si trovano al centro»¹²⁹.

¹²⁸ D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit., p.260

¹²⁹ *Ivi.*, p. XXV

CAPITOLO 2

IL CINEMA ITALIANO E LE PERIFERIE: LA TRADIZIONE COME LEGITTIMAZIONE DEL CONTEMPORANEO

Il primo capitolo si è aperto con uno studio sulle periferie. Da un lato si sono indagati concetti chiave come quello di marginalità, confine, devianza e «Altro da sé», dall'altro si è analizzata la nascita e l'evoluzione delle periferie romane sino ai giorni nostri. L'intento è stato quello di fornire degli strumenti che permettano di cogliere come la rappresentazione delle periferie romane effettuata dai film italiani MiC degli ultimi venti anni, non solo reiteri costrutti simbolici marginalizzanti, ma ne proponga anche un immaginario che faccia riferimento direttamente al passato.

Punto di riferimento è stato il libro di Forgacs il quale, esaminando le modalità con cui sono nati alcuni luoghi italiani di marginalità sociale come i manicomi, ha suggestionato una relazione tra questi e le periferie. Entrambi, infatti, erano posti lontani dai centri urbani, erano popolati da individui appartenenti ad un ceto sociale svantaggiato e oggetto di discorsi discriminanti.

Come detto più volte, l'orientamento dello sguardo dell'osservatore, che dipende dal suo *habitus* di provenienza, è uno degli elementi che determinano una visione stigmatizzante sulla periferia. Molto spesso, infatti, il punto di vista sulle periferie parte da una posizione centrale ed è legato a giudizi di valore che portano a ritenere questi luoghi contestualmente come pericolosi e autentici.

Ciò risulta particolarmente evidente nel cinema italiano contemporaneo d'interesse culturale, il quale rappresenta la periferia romana secondo *cliché* di degrado e corruzione e i suoi abitanti secondo lo stereotipo del «povero dai profondi valori morali» quali l'amore, l'amicizia, il coraggio, la lealtà, la fraternità ecc. In altre parole, «uomini che obbediscono a una scala di valori «“altra” [...] e cioè a “sé stessi” in modo assoluto»¹³⁰. Come ben evidenzia la citazione, è possibile rintracciare nell'immaginario standardizzato proposto dal contemporaneo, i germi di due importanti momenti del cinema italiano: quello del neorealismo e l'influenza di Pasolini. Come sarà infatti evidenziato in questo secondo capitolo e successivamente dimostrato nell'ultimo, il

¹³⁰ P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti Editore, 2009, pp. 172

cinema italiano dei giorni nostri¹³¹ – e in particolare quello d’interesse culturale – è fortemente debitore della tradizione cinematografica del nostro Paese sia a livello tecnico (si pensi ad esempio all’uso del pedinamento), sia poetico (ad esempio, la volontà di riprodurre la realtà), sia narrativo (la collocazione delle storie in luoghi di periferia rappresentati come poveri e degradati).

Motivo è da rintracciarsi nella necessità del cinema italiano contemporaneo di autolegittimarsi culturalmente.

Dunque, in questo secondo capitolo si proverà ad evidenziare quali tipologie di tecniche registiche e di narrazioni proprie del neorealismo e di Pasolini vengono riprese da quello contemporaneo, accennando i motivi per cui ciò avviene. In funzione di questo, si analizzeranno in primis le tecniche, le narrazioni e la poetica del neorealismo, successivamente ci si concentrerà sulle borgate, sui personaggi e sull’utilizzo del dialetto romanesco all’interno del cinema di Pasolini. Infine, nell’ultimo paragrafo, si proveranno a tirare le fila del discorso facendo emergere in che modo e perché il cinema preso in esame faccia riferimento ai due momenti cinematografici sopra indicati.

2.1 – L’eredità del Neorealismo cinematografico

Ci sono molti motivi per cui il cinema italiano neorealista è ritenuto significativo. Citando solo alcuni esempi: l’influenza sulla cultura nazionale¹³²; il successo internazionale¹³³, il rapporto con la commedia all’italiana¹³⁴ e quello con il realismo¹³⁵;

¹³¹ Il cinema a cui ci si riferisce è principalmente quello di “impegno civile” e meno quello inscrivibile al genere della commedia. Come già anticipato, infatti, il meccanismo di ricorrere al neorealismo e al cinema di Pasolini è attribuibile maggiormente ai film “drammatici” i quali, dovendo legittimare sé stessi come “impegnati” per ottenere il riconoscimento culturale, si affidano alla tradizione cinematografica.

¹³² F. Pitassio, *Neorealist Film Culture, 1945–1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

¹³³ Si segnala il convegno *Rome Open City: Examining the legacy after seventy years* svoltosi al Department of Film and Television Studies presso l’Università di Warwick, organizzato da Louis Bayman, Stephen Gundle e Karl Schoonover, 12 e 13 novembre 2015.

l'utilizzo del colore¹³⁶, il fenomeno della performance attoriale e della creazione del divismo¹³⁷, sino ad arrivare al tema della memoria e del rapporto con la religione cattolica¹³⁸. Tale vastità e molteplicità di aspetti ha portato gli studiosi¹³⁹ ad essere unanimemente d'accordo nell'utilizzare la parola neorealismo declinata al plurale – di più ampia portata – invece che al singolare.

Dalla ricchissima eredità dei neorealismi, il cinema italiano contemporaneo ha raccolto alcuni elementi. Fra i più rilevanti abbiamo la collocazione delle narrazioni nelle periferie della capitale e la tecnica del pedinamento, oltre quelli che Stefania Parigi indica come elementi «stereotipati» del neorealismo

basta girare in ambienti naturali, magari puntando lo sguardo su situazioni di emarginazione, povertà e corruzione; basta rinunciare all'attore professionista e inserire qualche inflessione dialettale; basta un'istanza sociologica o di denuncia politica, per riportare alla vita il volto stereotipato del neorealismo¹⁴⁰.

Le origini di tali stilemi si rintracciano in quello che viene ritenuto essere il manifesto del movimento ossia *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti. L'opera viene presentata da Antonio Pietrangeli sulla rivista «Cinema» come

¹³⁴ R. De Gaetano, *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018

¹³⁵ A. Cervini, *Il realismo: una questione aperta*, in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis Editore, 2016

¹³⁶ L. Lepratto, *Un neorealismo a colori? Itinerari cromatici nel cinema neorealista*, in M. Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, op. cit.

¹³⁷ S. Gundle, *Fame Amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Books, 2019

¹³⁸ D. E. Viganò, *Lo sguardo: porta del cuore. Il neorealismo tra memoria e attualità*, Cantalupa, Effatà, 2021. In particolare, per quanto riguarda il rapporto tra cinema neorealista italiano e il cattolicesimo, si segnala la presenza all'interno del testo di un'intervista a Papa Francesco, motivata dai suoi molteplici riferimenti ai film neorealisti in quanto portatori di valori universali.

¹³⁹ Si segnala, ad esempio, il convegno *Intorno al Neorealismo: voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra* tenutosi presso l'Università di Torino, dall'1 al 3 dicembre 2015.

¹⁴⁰ S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio editore, 2014, pp. 7

un film in cui non si vedranno educande, non principi consorti, non milionari affetti dal *taedium vitae*: ma tutta un'umanità spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita fatta così dalla quotidiana lotta per l'esistenza [...] Creature umane, i cui tratti palpitano con così dolorosa verità, [...] muoversi [...] nelle zone accidentate e spezzate della periferia cittadina¹⁴¹.

All'interno di questa dichiarazione è già possibile rintracciare alcuni elementi che diverranno peculiari delle opere neorealiste: un'umanità che quotidianamente «lotta per la propria esistenza», creature umane piene di «dolorosa verità», luoghi della periferia cittadina «accidentati e spezzati». Il grande successo internazionale riscosso da *Roma città aperta* (R. Rossellini, 1945), *Sciuscià* (V. De Sica, 1956) e *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948), ha nel tempo portato gli elementi presenti in questi film ad essere designati come «distintivi» e presi a «modello» dal cinema successivo. Tanto i critici quanto gli studiosi, infatti, individuano sempre più con una certa ricorsività elementi del neorealismo presenti soprattutto nel cinema italiano contemporaneo, a tal punto da definirlo come neorealista o neo-neorealista¹⁴². Tali elementi, come nota Pitassio, sono generalmente «destitute rural areas, deprived urban peripheries, and impoverished characters»¹⁴³.

Personaggi e luoghi sono dunque le due macroaree in cui sono presenti quei tratti divenuti «modelli rappresentativi» del cinema neorealista.

In particolare, per quanto riguarda i personaggi, importante è la presenza di un mondo dell'infanzia spesso descritto come genuino e incontaminato che, come in *Sciuscià*, viene messo in contrapposizione con il mondo duro e crudele degli adulti. Ciò che i registi neorealisti cercavano di fare era catturare e riportare sullo schermo la realtà che vedevano tutti i giorni. Siamo infatti negli anni che seguono il secondo conflitto

¹⁴¹ A. Pietrangeli, *Analisi spettrale del film realistico*, in «Cinema», n.145, 25 luglio 1942, presente in S. Parigi, *Neorealismo*, op. cit.

¹⁴² Si citano, tra i tanti, l'articolo dal titolo *Nel cinema italiano "un profumo intenso" di neo-neorealismo* in «Agensir», rivista online, 12 settembre 2013, ultima consultazione 17/01/2023 <https://www.agensir.it/archivio/2013/09/12/nel-cinema-italianoun-profumo-intensodi-neo-neorealismo/> e il testo di Vito Zaggarro, *L'eredità del neorealismo nel "New-new Italian Cinema*, in «Annali d'Italianistica», Vol. 30, *Cinema Italiano Contemporaneo*, 2012.

¹⁴³ F. Pitassio, *ivi.*, pp. 256

mondiale e la tragica situazione in cui verte l'Italia si esprime in questi film attraverso il disperato tentativo dei personaggi di destreggiarsi in un «unsafe, precarious urban settings»¹⁴⁴.

Per quanto riguarda i luoghi, invece, l'ambientazione diventa la vera protagonista della narrazione. Nei film collocati a Roma, infatti, le storie si svolgono in una periferia povera e lontana dal centro cittadino, come nel caso di *Ladri di biciclette*. Proprio nel tentativo di denunciare la realtà drammatica di queste periferie, il neorealismo adotterà una serie di tecniche passate alla storia come «emblemi del cinema neorealista», riflesso di poetiche in cui il movimento credeva come ad esempio l'utilizzo di attori tendenzialmente non professionisti. A tal proposito, è lo stesso De Sica che ne chiarisce le specifiche dichiarando di aver voluto «scegliere i miei interpreti dalla strada, tra la folla»¹⁴⁵. L'utilizzo di attori «presi dalla strada», ritornerà anche in *Ladri di biciclette* in cui il protagonista Lamberto Maggiorani viene scelto tra gli operai delle officine Breda per raccontare i drammi della classe lavoratrice. Viene in questo modo esaltato l'uomo «ordinario» immerso nella vita quotidiana, a discapito della figura canonica dell'eroe emblema di un mondo immaginario.

Dunque, «la massima coincidenza tra personaggio e attore, tra persona e personaggio, tra essenza e apparenza, tra sostanza e forma»¹⁴⁶, diventerà uno tra i maggiori codici stilistici del neorealismo insieme all'ambientazione periferica, alla difficoltà dell'esistenza e all'infanzia.

Nel 1945 esce *Roma città aperta*, film che ha consacrato il successo del neorealismo italiano all'estero e che per tal motivo, conferma e aggiunge le cifre stilistiche del movimento: il paesaggio come vero protagonista, le periferie e gli interni poveri delle abitazioni, la sofferenza come tratto peculiare dell'individuo neorealista¹⁴⁷ e la tecnica che Bazin ha definito «dell'amalgama» ovvero l'utilizzo di attori non professionisti presi dalla strada e «film stars such as Aldo Fabrizi and Anna Magnani, who became

¹⁴⁴ F. Pitassio, *Ivi.*, pp. 213.

¹⁴⁵ V. De Sica, *Volti nuovi nel cinema*, in *Cinema italiano anno XX*, Roma, Edizioni di Documento, 1942, p.39

¹⁴⁶ S. Parigi, *Ivi.*, pp. 73

¹⁴⁷ G. P. Brunetta, *La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra*, pp. 11 in G. P. Brunetta (a cura di). *Identità italiana e Identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

famous for their informal, unassuming self-presentation both on-screen and off-screen»¹⁴⁸.

In particolare, per quanto riguarda Magnani, «l'autenticità»¹⁴⁹ del suo stile interpretativo, la coincidenza tra personaggio e attore, nonché la rappresentazione di personaggi sempre di fretta e affaccendati in qualcosa, poco curanti del loro aspetto estetico e impulsivi nell'atteggiamento¹⁵⁰, sono diventati *topoi* dello stile neorealistico¹⁵¹. Riportando infatti le parole di Pitassio,

accordingly, Magnani comes from “the people”, identifies with Rome, and represents post-war active womankind struggling for empowerment and shaking up gender and class-inherited habits and structures. By conflating trends circulating in the post-war era and tying them to a real space and time – the post-war outskirts of Rome, which the Fascist regime had designed to relocate the lower class – Magnani offers a realistic representation. She does so in terms of iconography, being placed amidst neglected neighbourhood and characters; the same goes for the narratives she contributes at building, based on the everyday struggle for existence among the lower class; and

¹⁴⁸ «Star del cinema come Aldo Fabrizi e Anna Magnani, che divennero famosi per la loro capacità attoriale informale sia sullo schermo che fuori dallo schermo» (trad. mia), A. Bazin, *An Aesthetic of Reality: Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation*, in *What Is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1971, pp. 35-37.

¹⁴⁹ Sul concetto di autentico si potrebbe aprire un paragrafo a a parte. All'interno di questo contesto si ritiene però sufficiente segnalare che l'autenticità come valore in sé, gioca un ruolo determinante nei film d'impegno e specialmente, sui film contemporanei MiC che trattano di periferia. Il contesto periferico, infatti, viene visto come *autentico* dalle commissioni ministeriali e dagli operatori artistici. Questi ultimi tendono infatti a raccontarla in maniera realistica adottando, come poi si vedrà in questo lavoro, tecniche registiche, narrazioni, attori non professionisti ecc, rispondendo a uno schema concettuale e culturale consolidato. Si pensi, ad esempio, alle questioni che portano a ritenere il documentario eticamente superiore ai film di finzione o ancora, alla musica classica superiore rispetto a quella pop ecc. e che si basano sull'esaltazione dell'autentico. In sostanza, dunque, il discorso sul cinema della periferia è legato anche ad una contrapposizione tra ciò che viene ritenuto autentico e ciò che si pensa essere artefatto. Al riguardo è interessante notare la differenza tra il cinema d'impegno degli anni Settanta (che faceva luce su vere o presunte verità scomode come nel caso dei film di Rosi, Petri, Montaldo. Tale funzione è oggi stata assunta da format televisivi come *Reporté*) e il cinema d'impegno di oggi, per lo più legato alla rappresentazione della periferia povera, degradata e corrotta..

¹⁵⁰ M. Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella Editore, 2016

¹⁵¹ C. O'Rawe, *Anna Magnani: Voice, body, accent*, in *Locating the voice in film: critical approaches and global practices*, Oxford, Oxford University Press, 2017

also, for acting, which she forges through inconsistent performances and the use of dialect¹⁵²

Oltre agli elementi sopra considerati, è possibile aggiungere all'elenco anche altre forme stilistiche rappresentative del neorealismo cinematografico e riprese dai film italiani contemporanei. Abbiamo: la tecnica del «pedinamento» Zavattiniano; l'identificazione tra personaggio e spettatore ottenuta, come nota Vito Zagarrìo, dal «personaggio che assume la posizione di chi guarda la scena nel mentre vi è immerso»¹⁵³ e che nel cinema contemporaneo si traduce nel riprendere i personaggi di nuca; o infine, l'utilizzo di un cartello scritto, che ad esempio fornisce indicazioni sul luogo in cui si svolge la storia (in riferimento al cinema italiano contemporaneo si pensi al cartello toponomastico in cui è indicato il nome del quartiere Tor Bella Monaca nel film *Lo chiamavano Jeeg Robot* di Gabriele Mainetti, 2015), o del commento di un narratore, così da informare lo spettatore che sta assistendo ad una storia realmente accaduta.

Spesso queste attestazioni:

sono accompagnate sul piano visivo da uno sguardo d'insieme della macchina da presa, che inquadra a distanza e dall'alto il luogo della vicenda prima di scendere tra i vicoli dei borghi o le strade della città. La panoramica

¹⁵² «Di conseguenza, Magnani proviene dal “popolo”, si identifica con Roma e rappresenta il genere femminile attivo nel dopoguerra che lotta per l'emancipazione e scuote le abitudini e le strutture ereditate dal genere e dalla classe. Confondendo le tendenze che circolano nel dopoguerra e legandole a uno spazio e a un tempo reali – la periferia postbellica di Roma, che il regime fascista aveva progettato per trasferire la classe inferiore – Magnani offre una rappresentazione realistica. Lo fa in termini iconografici, collocandosi tra quartieri e personaggi trascurati; lo stesso vale per le narrazioni che contribuisce a costruire, basate sulla lotta quotidiana delle classi inferiori; e anche per la recitazione, che avviene attraverso performance incoerenti e l'uso del dialetto», (trad. mia). F. Pitassio, *ivi*, pp. 305.

¹⁵³ V. Zagarrìo, *Le “quinte” della storia: riflessioni sulla regia*, in L. Micciché (a cura di), *“La terra trema” di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino, Philip Morris-Centro Sperimentale di Cinematografia – Lindau, 1993, pp. 117-139

dall'alto sulla capitale che inaugura *Roma città aperta* e che ricorre, quasi come un topos, in tante altre opere del periodo¹⁵⁴.

Ulteriore esempio è il film *Vivere in pace* (1947) di Zampa in cui

subito dopo i titoli di testa la voce di un narratore comunica agli spettatori che stanno per assistere «a una storia non inventata», con «personaggi realmente vissuti», in un «paesino che esiste davvero». Nel frattempo, lo sguardo scende dall'alto al basso, passando da una visione d'insieme all'inquadratura dei vicoli e dei luoghi in cui si snoda la vicenda. Tali espedienti cioè didascalie e voice over, non forniscono solo un supporto storico-documentaristico ai fatti raccontati, ma orientano e plasmano il regime narrativo del film in direzione di un effetto di cronaca¹⁵⁵.

Riassumendo, il cinema neorealista è caratterizzato da riprese tendenzialmente in esterni, narrazioni immerse in luoghi periferici che trattano di povertà, degrado e corruzione, l'utilizzo di attori non professionisti al fianco di attori professionisti, il ricorso all'uso del dialetto, la tendenza a rappresentare il reale e la dura lotta che questo comporta, il paesaggio come protagonista, la presenza del mondo dell'infanzia, il riportare sentimenti di sofferenza, l'uso della tecnica del pedinamento, il favorire un'immedesimazione dello spettatore con il personaggio.

Tutti questi elementi sono diventati codici identificativi del neorealismo cinematografico, che lo hanno portato nel tempo ad essere considerato un movimento caratterizzato dall'aderenza alla realtà, dall'autorialità, dalla politica e dall'impegno. Ciò ha fortemente influenzato non solo l'opinione dei critici cinematografici contemporanei, ma anche le modalità con cui dare vita ad un film. Le tecniche e le narrazioni utilizzate dai registi neorealisti, infatti, sono ritenute un'istituzione a tal punto che non fanno riferimento «significa rischiare di apparire ignoranti»¹⁵⁶ e le proprie opere, di essere valutate come povere di qualità e dunque, non d'autore. In sostanza, la

¹⁵⁴ S. Parigi, *Ivi.*, pp.214

¹⁵⁵ S. Parigi, *Ivi.*, pp. 215

¹⁵⁶ A. O'Leary, C. O'Rawe, *Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. 16, n. 1, 2011, pp. 114

mancanza di riferimento al neorealismo, potrebbe comportare la difficoltà, in alcuni casi, di ottenere il riconoscimento come opera culturale.

Come sarà infatti spiegato nel terzo capitolo, il riconoscimento viene concesso grazie al giudizio espresso dalle commissioni ministeriali il quale si basa, in parte, su quello delle commissioni dei festival. Tale giudizio è tendenzialmente influenzato dall'idea che un film possa essere valido se possiede elementi di *quality value*¹⁵⁷ ossia di qualità culturale, di autorialità, di realistica, di impegno politico, di sensibilità sociale e con contenuti civili.

In altre parole, un film, per ottenere il riconoscimento culturale, deve essere culturalmente legittimo e questa legittimazione costruita attraverso pratiche e discorsi che coinvolgono anche il neorealismo e il cinema di Pasolini.

2.2 – Pasolini e il cinema delle borgate

Nel paragrafo precedente si è sottolineato l'utilizzo di alcuni elementi tipici del cinema neorealista da parte di quello italiano contemporaneo d'interesse culturale. Allo stesso modo, anche alcuni tratti del cinema di Pasolini risultano essere stati ripresi dalle opere cinematografiche attuali.

Tra i più emblematici si segnalano: la poetica delle borgate che nel cinema contemporaneo si traduce in una forte attrazione verso i quartieri della periferia romana; una rappresentazione di questi luoghi sempre come degradati, poveri e corrotti; personaggi dalla situazione socio-economica svantaggiata e dai profondi valori morali a cui il cinema contemporaneo aggiunge la voglia e capacità di sognare proprio in quanto personaggi in difficoltà che vivono in un mondo ai margini¹⁵⁸; la propensione ad un

¹⁵⁷ Per un approfondimento del tema, si rimanda al testo curato da Claudio Bioni, Danielle Hipkins e Paolo Noto dal titolo *Cinema italiano di qualità: istituzioni, gusto, legittimazione culturale*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2016

¹⁵⁸ Descrizione del podcast dal titolo *Lo chiamavano Jeeg Robot Tor Bella Monaca* in «Loquis», 04.05.2020, data ultima consultazione 26/01/2023

«cinema di realtà» che comporta l'utilizzo del dialetto romanesco e spesso, la creazione di opere tratte da fatti di cronaca.

Tutto ciò risulta essere particolarmente evidente se si aggiunge il fatto che il cinema contemporaneo tende a voler essere «impegnato» ossia a voler denunciare situazioni economiche svantaggiate e/o di ingiustizia sociale spesso utilizzando quello che Gaia Giuliani definisce come «the victimising/patronising approach typical of Pasolini's benevolent gaze»¹⁵⁹.

In sostanza, come per il poeta la conoscenza delle borgate derivava, in parte, dall'aver vissuto in contesti periferici (dando così valore e autenticità nonché realistica a quanto rappresentava), allo stesso modo molti operatori artistici, in particolare i registi, cercano sempre di sottolineare come la loro conoscenza delle periferie sia dovuta dall'aver vissuto in questi contesti.¹⁶⁰ Pasolini, nasce a Bologna nel 1922 e si trasferisce a Roma nel 1950. Attilio Bertolucci descrive come in quei primi anni nella capitale, l'autore fosse:

<https://www.loquis.com/it/loquis/602271/Lo+chiamavano+Jeeg+Robot+Tor+Bella+Monaca#:~:text=Il%20regista%20del%20film%2C%20Gabriele,e%20capacit%C3%A0%20di%20altre%20di>

¹⁵⁹ Al riguardo risulta essere ancor più incisivo un altro passaggio del testo in cui l'autrice sottolinea lo sguardo "benevolo" del poeta (conseguenza della sua, cito nuovamente l'autrice, "posizione privilegiata" in quanto uomo, bianco, italiano nonché intellettuale) quando questo, riferendosi alle ragazze Africane, afferma che «non possono fare altro che sorridere», (trad. mia), pp. 228, in G. Giuliani, *Race, Nation and Gender in Modern Italy Intersectional Representations in Visual Culture*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 247

¹⁶⁰ A tal proposito si segnala un'intervista a Gabriele Mainetti il quale, a seguito di una domanda posta sul suo film *Lo chiamavano Jeeg Robot* («Quindi la scelta di Tor Bella Monaca fa parte di questo voler rappresentare la realtà? »), dichiara: «Il film è ambientato a Tor Bella Monaca perché quello è un quartiere che conosciamo un po': uno dei due sceneggiatori ci ha fatto il servizio civile, ragazzi che conosce si sono sparati in faccia», T. Naccari, *Roma, romani e cinema italiano: intervista al regista di Lo chiamavano Jeeg Robot* in "Vice", 04.03.2016, data ultima consultazione 25/01/2023 <https://www.vice.com/it/article/xdebvk/lo-chiamavano-jeeg-robot-intervista-gabriele-mainetti-482>

Oppure l'intervista rilasciata dai fratelli D'Innocenzo i quali affermano di essere nati a Tor Bella Monaca, cresciuti in località periferiche e di aver vissuto la loro infanzia in condizioni economiche disagiate. Si veda, D. Zonta, *I ragazzi di Tor Bella Monaca*, in «Filmidee», 06.06.2018, ultima consultazione 27/01/2023, <https://www.filmidee.it/2018/06/ragazzi-tor-bella-monaca/>

molto povero [...] ma volle che andassi a pranzo a casa sua, a Ponte Mammolo, dove ci sono le carceri di Rebibbia, abitazione provvisoria di tanti meravigliosi personaggi, ragazzi allegri e tragici, inventati dal vero con piglio caravaggesco¹⁶¹.

L'iniziale vita da disoccupato lo portò al continuo girovagare¹⁶². Ciò gli permise di maturare una profonda conoscenza delle periferie, delle borgate, della realtà del proletariato e del sottoproletariato urbano, che divenne cifra stilistica del suo cinema. Per meglio comprendere l'immaginario cinematografico legato alla borgata Pasoliniana è bene provare a definirne sinteticamente il contesto storico-sociale. Come anticipato, l'autore si trasferisce a Roma negli anni successivi la fine del secondo conflitto mondiale. Dopo la ripresa dagli orrori della guerra, l'Italia stava vivendo un'epoca di ottimismo densa di trasformazioni sociali. Erano gli anni del cosiddetto «miracolo economico».

Ciò nonostante, il Paese era costituito dalla presenza di una fetta di popolazione, quella che Pasolini definisce «proletariato» e «sottoproletariato», la quale, nonostante gli sforzi per migliorare la propria situazione economica e sociale, viveva ancora in condizioni molto povere e svantaggiate. Queste persone, per la maggior parte migranti a basso reddito¹⁶³, erano molto spesso disoccupate o costrette a condizioni lavorative precarie. Ciò comportava, come ben raccontato dal regista in *Accattone*, un'esistenza all'insegna della sopravvivenza e del «vivere alla giornata». Tale situazione era incentivata dalla distanza di questi spazi dai luoghi di lavoro rendendone difficoltoso il raggiungimento. Le abitazioni, infatti, erano collocate nelle aree periferiche della città di Roma, definite negli anni '20 -'30 borgate: luoghi – come testimoniano i romanzi e i film dell'intellettuale – lontani dall'urbe e isolati, dov'erano presenti case umili e semplici, costruite dall'Istituto Autonomo Case Popolari (ICP) oppure delle baracche tirate su dagli stessi abitanti del posto.

¹⁶¹ A. Bertolucci, *Aritmie*, Garzanti, Milano, 1991, pp.160-161, in A. Repetto, *Invito al cinema di Pasolini*, Milano, Mursia Editore, 1998

¹⁶² A. Repetto, *Invito al cinema di Pasolini*, op. cit.

¹⁶³ G. Berlinguer, P.D. Seta, *Borgate di Roma*, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1960; ma anche A. Greco, P. Petaccia, *Borgate: L'utopia razional-popolare*, Roma, Officina, 2016

In sostanza le borgate, erano luoghi abbandonati a sé stessi, circondati dal degrado e dalla desolazione di immense campagne «zuppe di guazza» in cui «ci stavano dei grossi bidoni arruozoniti, abbandonati lì insieme ad altri ferrivecchi, in un recinto»¹⁶⁴.

Tra le varie periferie romane scelte dal regista per ambientare le proprie storie abbiamo Ponte Mammolo, dove si muove il giovane manovale Ricetto; l'ex borgata Gordiani (oggi scomparsa e sostituita dalla Prenestina) dove sono ambientate una parte di *Ragazzi di vita* (1955) e alcune scene di *Accattone*¹⁶⁵ (1961); Pietralata, dov'è ambientata una parte di *Una vita violenta* (1959), le cui vicende si snodano anche all'interno del quartiere dell'INA-Casa al Tiburtino; il Pigneto, dov'è situato il luogo di ritrovo di Accattone con gli amici; Cecafumo, nei pressi della Tuscolana, dove si trovano i palazzi di edilizia popolare scelti per collocare la nuova casa di *Mamma Roma*¹⁶⁶ (1962); Centocelle, dove Accattone e Stella camminano in una isolata piazza dei Mirti; Testaccio, con i suoi palazzoni di mattoni e le sue strade vuote in cui è ambientata la parte finale di Accattone.

L'attenzione di Pasolini, però, non si limitava ai soli spazi periferici, ma riguardava anche le architetture collocate in questi luoghi¹⁶⁷.

Casette simili a cubi ad un solo piano, in alcuni casi contornate da un orticello fornito dallo Stato come strumento per il sostentamento autonomo degli abitanti, oppure grandi palazzoni di cemento armato destinati al proletariato urbano, erano descritte da Pasolini «case iterate», come ad esempio si evince dalla sceneggiatura di *Mamma Roma*: «contro gli spigoli color polmone delle case iterate di Cecafumo – palazzoni uno uguale

¹⁶⁴ P. P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009

¹⁶⁵ P. Barbaro, F. Pietrangeli, *Pier Paolo Pasolini. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 1999

¹⁶⁶ P. P. Pasolini, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Milano, Garzanti, 1993, pp 327

¹⁶⁷ Per un approfondimento sulla rappresentazione della periferia e delle architetture presenti in questi luoghi e rappresentate dal cinema di Pasolini si rimanda al lavoro di J. D. Rhodes *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*, University Of Minnesota Press, 2007; sempre sugli stessi temi ma con un focus sul film *Accattone*, si suggerisce l'articolo dal titolo *Scandalous Desecration: Accattone Against the Neorealist City* sempre di J. D. Rhodes e presente in «*Framework: The Journal of Cinema and Media*», Drake Stutesman; Wayne State University Press, Vol. 45, No. 1, 2004

all'altro disposti con asimmetria contro il cielo degli Acquadotti – piove con subdola abbondanza»¹⁶⁸.

O ancora, in riferimento al quartiere di Pietralata, che egli descrive con «vecchi casermoni, a destra, e dietro, tutto l'arco dei lotti e delle file di casette, come una specie di città indigena, con un odore così forte di zozza riscaldata che accorava»¹⁶⁹.

Tutti questi elementi – le periferie e le borgate romane isolate e degradate, la conseguente difficoltà economica a cui questi luoghi costringevano, le architetture tutte uguali tra loro nonché la gente che viveva in condizioni umili – vennero colti da Pasolini, sublimati con la sua arte e proposti come portatori di autenticità, di purezza e di profondi valori morali. L'indice di tale genuinità è stato rintracciato dal regista negli abitanti di questi luoghi e in particolare nei ragazzi. Provenienti per la maggior parte dal mondo contadino o dal Sud Italia, erano ritenuti (come anche per Gramsci a cui fa sempre riferimento¹⁷⁰) gli unici depositari della tradizione popolare all'interno di un mondo, soprattutto borghese, sempre più finto e corrotto: «tutti i loro difetti mi sembravano difetti umani, perdonabili, oltre che, socialmente, perfettamente giustificabili. I difetti degli uomini che obbediscono ad una scala di valori «altra» rispetto a quella borghese: e cioè «sé stessi» in modo assoluto»¹⁷¹.

Tale concezione è particolarmente evidente nel modo in cui l'autore delinea i tratti dei propri personaggi e che molti scrittori descrivono come:

pervasi da una fame atavica, dal desiderio di vivere e succhiare quanto i brandelli della città che possono sfiorare riesca ad offrirgli. Vivono alla giornata, senza preoccuparsi del domani. Quando ci riescono, placano questa fame atavica (che sembra precedere la loro stessa venuta al mondo) organizzando dei piccoli furti, rubando ad esempio la ghisa che poi

¹⁶⁸ Citazione di Pasolini in J. Ballò, Catalogo della mostra “Pasolini Roma”, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 aprile – 20 luglio 2014, Milano, Skira pp. 132

¹⁶⁹ G. Biondillo, *Pasolini. Il corpo della città*, Milano, Unicolpi Editore, 2003, pp. 55-56

¹⁷⁰ In particolare, Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957

¹⁷¹ P. P. Pasolini, *Lettere luterane*, Milano, Garzanti Editore, 2009, pp. 172

rivendono ai rigattieri e spendendo subito – immediatamente – i pochi soldi che riescono a racimolare¹⁷².

Personaggi impulsivi, imprevedibili, autentici in quanto coerenti con sè stessi e innocenti, anche quando sono i carnefici, davanti alle conseguenze delle proprie azioni. Personaggi vitali, commoventi (perché pieni di pietà) e violenti (perchè intrisi di ferocia)¹⁷³, tendono al riscatto e al cambiamento da una vita misera in borgata al quale, però, non arriveranno mai. Esempio è Mamma Roma che, nonostante gli sforzi per perseguire il suo desiderio di ascesa, tornerà a prostituirsi annullando la propria emancipazione sociale e dunque, il proprio riscatto.

Riassumendo, sono sostanzialmente due gli elementi del cinema di Pasolini ripresi dal cinema italiano contemporaneo: i luoghi (in particolare le periferie e le borgate) e gli uomini (nello specifico il sottoproletariato delle borgate). A fare da sfondo ad entrambi questi elementi c'è la strada, dove la disperazione delle periferie è rappresentata dal girovagare e dal continuo camminare (che, come si vedrà, nel cinema contemporaneo italiano sarà sostituito dalle corse). In *Uccellacci e uccellini* (1966), ad esempio, Ninetto e Totò, «archetipi del sottoproletariato dalla folle saggezza e dalla gaia giovinezza»¹⁷⁴, percorrono lunghe e interminabili strade senza avere uno scopo né una direzione o ancora, si ricordino le parole pronunciate da Mamma Roma nella sequenza che precede la morte del figlio Ettore in cui, riferendosi a quest'ultimo afferma che «è tutto il giorno in giro, come un'anima persa».

In sostanza, questo camminare infinito o girovagare a vuoto sembra essere espressione della volontà di scappare dalla borgata e al contempo, dell'impossibilità di farlo. Dalla borgata non c'è emancipazione, ma soprattutto «dalla borgata non si esce, e la rettilinearità stanca e senza meta delle lunghe camminate di Accattone, l'iterazione

¹⁷² A. Leogrande, *Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: un'introduzione*, in «MinimaeMoralia», 17 settembre 2017, ultima consultazione 17/01/2023, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/ragazzi-di-vita-pier-paolo-pasolini-introduzione/>

¹⁷³ A. Leogrande, *Ibidem*

¹⁷⁴ G. Biondillo, *Ivi*, pp.87

monocorde e ossessiva di questi viaggi dentro l'inferno, riportano sempre a questa impossibilità di "salvezza"»¹⁷⁵.

Dunque, il cinema di Pasolini, esattamente come quello neorealista, vuole essere un cinema di denuncia nei confronti di alcune condizioni socio-economiche delle periferie. Un cinema politico, impegnato e fortemente ancorato alla realtà vissuta in questi luoghi tanto da essere definito «cinema di borgata» o «cinema di realtà» perché nasceva «direttamente dal reale, senza bisogno di passare per la scrittura»¹⁷⁶.

Tale tensione verso la realistica è espressa non solo attraverso le riprese dal vero, ma anche dall'utilizzo del dialetto romanesco¹⁷⁷ o meglio, di una nuova lingua che assorbe e ingloba la parlata romanesca¹⁷⁸, nonché dall'impiego di attori non professionisti presi direttamente dalla strada¹⁷⁹. Questa coincidenza con la realtà, questa tensione nel volerla rappresentare, è ben spiegata dallo stesso autore il quale, riferendosi a quella fetta di popolazione che vuole ritrarre, afferma come

la loro "cultura" – una "cultura particolaristica" nel quadro di una più vasta cultura a sua volta "particolaristica", quella contadina meridionale – dava ai sottoproletari romani non solo degli originali "tratti" psicologici, ma addirittura degli originali "tratti" fisici [...] Lo spettatore di oggi può constatarlo vedendo i personaggi di Accattone. Nessuno dei quali – lo ripeto per la millesima volta – era attore: e in quanto sé stesso era sé stesso¹⁸⁰.

¹⁷⁵ A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977, pp.36

¹⁷⁶ A. Cappabianca, *Pasolini a Roma: dal sogno all'incubo*, pp. 30, in A. Sbardella, *Roma nel Cinema*, Roma, Sema, 2000

¹⁷⁷ *Accattone* fu sottotitolato in italiano.

¹⁷⁸ Da notare è che, come scrive Luca Caminati in *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 31, "l'utilizzo del romanesco aderisce solo in parte alla realtà. Più che altro è da intendersi come un rady made duchampiano piuttosto che come mimesi linguistica"

¹⁷⁹ Si noti come, coincidenza, il nome dell'attore Ettore Garofolo corrisponda con quello del personaggio da lui interpretato in *Mamma Roma*. Tale elemento sarà poi anche ripreso dal cinema contemporaneo come nel caso del film *Fiore* di Giovannesi in cui il nome Dafne dell'attrice è stato utilizzato anche per il personaggio che interpreta nel film.

¹⁸⁰ P. P. Pasolini, *Ivi*, pp. 169-170

Dunque, caratteristica fondamentale del cinema di Pasolini è la sua volontà di aderire al reale, legata a un sentimento di denuncia delle condizioni vissute nelle periferie che allo stesso tempo, però, lo hanno portato a elevare questi luoghi e i suoi abitanti a emblemi di purezza. Questa visione quasi «romantica» delle periferie e dei suoi abitanti, la sua propensione alla realistica, insieme al suo stile registico, hanno portato Pasolini e le sue opere a rientrare, esattamente come il neorealismo, nel tempio della consacrazione. Risultato è un'idea di periferie romane pasoliniane così fortemente radicata nell'immaginario contemporaneo da influenzare la rappresentazione che il cinema contemporaneo fornisce sulle periferie attuali. Una rappresentazione che non aderisce alla realtà contemporanea, ma al passato.

La situazione delle periferie attuali, infatti, è molto cambiata rispetto agli anni in cui ha vissuto il regista. Basti, ad esempio, pensare che il Pigneto, quartiere in cui si svolge parte della vicenda di Accattone, «un tempo povera periferia è ora frequentato da intellettuali. Le quotazioni del mercato immobiliare stanno crescendo e i suoi locali e negozi insoliti attirano un pubblico di artisti e di persone attente alle nuove mode»¹⁸¹. Il motivo per cui il cinema contemporaneo utilizza un immaginario sulle periferie ormai superato rispetto a quello attuale e che richiama i codici narrativi e tecnici provenienti da Pasolini e dal neorealismo è rintracciabile, come si vedrà successivamente, in una necessità di legittimazione.

2.3 – Il cinema italiano contemporaneo: stile, tecniche e luoghi

Come già accennato, il cinema italiano che Zagarrío definisce «del nuovo millennio»¹⁸² sembra essere profondamente attratto da ambientazioni periferiche e personaggi ai margini della società. Questa propensione, se esplorata più nel dettaglio, sembra acquisire i toni di un vero e proprio *trend* cinematografico.

¹⁸¹ AA. VV, *Roma*, Roma, EDT Lonely Planet, 2014, pp.30

¹⁸² V. Zagarrío, *Nouvelle vague italiana. Il cinema del nuovo millennio*, op. cit

Considerando, infatti, tutti i film prodotti dal duemila al duemila e venti, emerge come poco meno della metà di questi scelga la periferia per le proprie storie¹⁸³ e un quarto privilegi Roma e i suoi quartieri di periferia¹⁸⁴. Per citare solo alcuni esempi abbiamo: Tor Pignattara con *Fortunata* (Sergio Castellitto, 2017), Tor Bella Monaca con *Lo chiamavano Jeeg Robot*, La Rustica con *Il più grande sogno* (Michele Vannucci, 2016), Tor Sapienza per *Cuori puri* (Roberto De Paolis, 2017), Garbatella in *Le fate ignoranti* (Ferzan Özpetek, 2001), Ponte di Nona in *La Terra dell'abbastanza* (fratelli D'Innocenzo, 2018), Quarticciolo nel *Il Contagio* (Matteo Botrugno, Daniele Coluccini, 2017), sino ad arrivare a Spinaceto in *Favolacce* (fratelli D'Innocenzo, 2020) e Ostia in *Non essere Cattivo* (Claudio Caligari, 2015).

Ad uno sguardo preliminare, questi film sembrano tutti aderire in maniera coerente alla tipologia di film che l'Italia sta producendo in questi anni: genere drammatico, temi di denuncia sociale, riferimenti a fatti di cronaca (si pensi a *Dogman* di Matteo Garrone, 2018) o *A mano disarmata*, Claudio Bonivento, 2019).

Eppure, con uno sguardo più attento, si può notare l'emergere di un elemento interessante: la maggior parte dei film propongono un'immagine della periferia, e in particolare dei quartieri periferici romani, sempre come degradata, povera e corrotta.

Facendo un passo avanti, emerge un ulteriore dato significativo: quasi tutti questi film sono stati riconosciuti dal Ministero – e dunque dallo Stato – come opere d'interesse culturale. A ciò si aggiunga che, in molti casi, questi stessi film sono stati anche prodotti da Rai cinema – e quindi sempre dallo Stato – e distribuiti dalla 01 Distribution diretta da Rai Cinema – e dunque, ancora una volta, dallo Stato.

¹⁸³ Il termine periferia è da intendersi in senso ampio. L'evidenziare, infatti, che poco meno della metà dei film prodotti tra il duemila e il duemila e venti ambientino le proprie storie in periferia dipende dal fatto che il cinema di questi anni tende a rappresentare vari luoghi definibili, in qualche modo, come periferici. Abbiamo, ad esempio, le periferie extraurbane come nel caso della campagna Emiliana in *Veloce come il vento* (Matteo Rovere, 2016), i paesini satelliti periferici di città più grandi come Africo in *Anime Nere* (Francesco Munzi, 2014), alcune regioni del Sud Italia viste come periferie del Nord, si pensi alla Sicilia di *Il sud è niente* (Fabio Mollo, 2013) o la Calabria di *Il padre d'Italia* (Fabio Mollo, 2017) e infine, alcuni Paesi ritenuti economicamente e socialmente periferici rispetto ad altri come ad esempio l'India in *Lezioni di volo* (Francesca Archibugi, 2007).

¹⁸⁴ Si vuole specificare che le proporzioni qui indicate sono da intendersi esclusivamente in maniera indicativa e non come dato di fatto. Per maggiori approfondimenti si rinvia al sito dell'ANICA.

Il fattore del riconoscimento culturale e quindi del finanziamento statale a queste opere, risulta in questa direzione essere particolarmente significativo perché conduce a formulare due considerazioni. La prima è che le commissioni ministeriali – ossia coloro che erogano i finanziamenti alle opere che reputano d’interesse culturale – sembrano essere interessate a promuovere principalmente film sulle periferie, la seconda è che sembrano incentivarne (probabilmente in maniera inconsapevole) una rappresentazione generalmente negativa dal momento che, come si è detto, la maggior parte dei film pretendono per una descrizione degradata e corrotta.

Ma, come si è visto nel primo capitolo, la periferia romana attuale non risulta essere esclusivamente povera, degradata e criminale ma anzi è una realtà molto sfaccettata e per questo difficilmente circoscrivibile ad una rappresentazione univoca dai contorni negativi.

Si è visto, inoltre, come la città di Roma sia oggi caratterizzata da uno scenario che mette in discussione la classica dialettica tra centro e margini della città. Il contesto periferico, infatti, è costituito non solo dalle prime periferie costruite, oggi conosciute come periferie storiche e attualmente assorbite nel *core* urbano, ma anche dai quartieri di edilizia pubblica sorti intorno agli anni Settanta (si pensi a Corviale), dai quartieri costruiti in prossimità del Grande Raccordo Anulare, dalle nuove periferie (quelle edificate oltre i confini del GRA). Così come complesse e sfaccettate sono anche le situazioni socio-economiche di chi abita questi luoghi perché non riconducibili solamente a condizioni svantaggiate, ma anche modeste e in alcuni casi di alto benessere (si pensi ad esempio a tutta quella fetta sociale costituita da imprenditori, liberi professionisti e manager che decidono di spostarsi in zone residenziali periferie per allontanarsi dal centro¹⁸⁵).

In questo senso, una rappresentazione omogenea delle periferie romane proposta dai film e sostenuta dallo stato, risulta essere elemento problematico non solo perché fornisce un’idea di periferia romana non coincidente con la realtà, ma anche – e soprattutto – perché in questo modo si incrementa un’idea stereotipata di questi luoghi che inevitabilmente alimenta discorsi marginalizzanti.

¹⁸⁵ P. Petsimersi, *Urban Decline and the New Social and Ethnic Divisions in the Core Cities of the Italian Industrial Triangle*, op. cit

A questo punto la domanda sorge spontanea: come mai, nonostante la molteplicità di situazioni, si sceglie di descrivere le periferie romane sempre in maniera omogenea, stereotipata e generalmente negativa? E ancora, come mai e in che modo lo stato incentiva tale immaginario? Le risposte sono naturalmente molteplici. Provando ad accennare ad alcune possibili risposte abbiamo: un immaginario collettivo che ha radici in un passato storico; un possibile habitus «centrale» degli operatori artistici che li porta ad adottare giudizi o pregiudizi di valore; una possibile traduzione «all'italiana» dei gangster e crime movies americani¹⁸⁶.

Per il momento, però, è sufficiente rispondere considerando solo due aspetti delle opere filmiche: la dimensione economico-produttiva (ossia la partecipazione ai festival e ai premi vinti, che riguarda questioni legate alle tematiche sociali) e la dimensione artistica (che è riconducibile ad una questione di legittimità culturale). Tali argomenti saranno poi approfonditi successivamente.

In ogni caso, sintetizzando al massimo, questi film mirano ad ottenere il riconoscimento culturale. Per raggiungere questo obiettivo, hanno bisogno di legittimare culturalmente sé stessi. La legittimazione passa attraverso il trattare temi socialmente impegnati, spesso presi da libri o fatti di cronaca; passa attraverso la denuncia e una coincidenza con la realtà; passa attraverso un'idea di «film politico» e culturalmente rilevante; passa attraverso un ricorso al cinema del passato e, dal momento che lo sfondo in cui inserire i temi da trattare è quello della periferia, allora la legittimazione passa anche attraverso il riferimento al neorealista e al cinema di Pasolini.

Ciò è evidente non solo a partire dalle dichiarazioni dei registi (si pensi, ad esempio, all'affermazione di Gabriele Mainetti, regista del film *Lo chiamavano Jeeg Robot*¹⁸⁷,

¹⁸⁶ Sulle modalità e le ragioni che hanno portato il cinema italiano a tradurre con scenari periferici i film gangster e crime americani si rimanda a Maria Luisa Fagiani, *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*.

¹⁸⁷ In molte interviste, gli stessi registi non perdono occasione per sottolineare il loro “debito artistico” nei confronti della tradizione cinematografica. A titolo di esempio, si riporta di seguito solo l'estratto dell'intervista in cui Gabriele Mainetti cita il neorealismo. In vista dei temi trattati in questa ricerca, risulta interessante l'intera intervista di cui se ne suggerisce la lettura.

Maurita Cardone, *Gabriele Mainetti: un supereroe romano a New York* Intervista al regista di “*Lo chiamavano Jeeg Robot*”, in “VNY La voce di New York”, 04 giugno 2016, ultima consultazione

rilasciata per un'intervista) o dai continui riferimenti di riviste di critica e di recensioni (giusto per riportare alcuni esempi, *Cuori Puri* viene ritenuto come un «Grande esempio di neorealismo romano»¹⁸⁸, *Fiore* (Claudio Giovannesi, 2016) viene visto come «un film che trae spunti dal Neorealismo»¹⁸⁹ e in *Fortunata* «l'accostamento [...] alla *Mamma Roma* pasoliniana [...] sorge spontaneo»¹⁹⁰), ma soprattutto tramite il riferimento tecnico e narrativo al neorealismo e a Pasolini. Si pensi ad esempio al film *La Terra dell'abbastanza* in cui il quartiere di Ponte di Nona viene presentato come luogo desolato (fig. 2.1), ma anche degradato e abbandonato a sé stesso (fig. 2.2) richiamando il *topos* pasoliniano della periferia circondata dalla «desolazione della campagna» (fig. 2.3) e dal degrado (fig. 2.4).

16/01/2023 <https://lavocedinewyork.com/homepage/2016/06/04/gabriele-mainetti-un-supereroe-romano-a-new-york/>

Intervistatrice:

Hai detto che c'è un po' di commedia all'italiana. A me del film ha colpito il fatto che ha dei tratti naturalisti. Il che è strano in un film su un supereroe... Se gli italiani fanno un film su un supereroe è un supereroe neorealista?

Gabriele Mainetti:

“Beh, l'eredità c'è. Sono italiano. E per quanto ami il cinema americano e abbia un rapporto fortissimo con l'America e in particolare con questa città (mia sorella vive qua da vent'anni e mia nonna è stata i primi anni della sua vita in New Jersey, tanto che mio bisnonno è sepolto a Newark), sono e resto italiano. E per me era impossibile non far sospendere l'incredulità dello spettatore utilizzando lo sguardo neorealista. È quasi un paradosso: si penserebbe che supereroe e neorealismo insieme non funzionino. E invece per me era l'unico modo. Perché gli italiani ci credono solo se c'è quello sguardo”.

¹⁸⁸ in riferimento al film *Cuori Puri* <https://italiainpellicola.altervista.org/roma-di-de-paulis-cuori-puri2017/>

¹⁸⁹ in riferimento al film *Fiore* <https://www.retsolidali.it/fiore-giovannesi/>

¹⁹⁰ in riferimento a *Fortunata* <https://www.indie-eye.it/cinema/covercinema/fortunata-di-sergio-castellitto-la-recensione.html>



FIG. 2.1 *La terra dell'abbastanza*, immagine del quartiere di Ponte di Nona



FIG. 2.2 *La terra dell'abbastanza*, immagine del quartiere di Ponte di Nona



FIG. 2.3 Pasolini a Monte dei Cocci. Sullo sfondo il Gazometro. 1961



FIG. 2.4 Pasolini sul set di *Accattone*. Pigneto. 1961

Oppure si ricordi il film *Sole, cuore, amore* (Daniele Vicari, 2016) in cui la distanza della periferia dal centro cittadino tipica delle nuove aree periferiche, come si vede in *Ladri di biciclette*, viene proposta dall'enfatizzare come ogni mattina la protagonista debba svegliarsi all'alba, prendere un autobus extraurbano e una metropolitana, per essere puntuale al posto di lavoro in un bar.

Un altro elemento che contribuisce alla costruzione dell'immagine degradata della periferia romana veicolata dai film contemporanei è il modo in cui sono presentate le architetture. In molte sequenze sono rappresentati i classici casermoni freddi e grigi (fig. 2.5), talvolta utilizzati anche come sfondo per le locandine del film (fig. 2.6).



FIG. 2.5 Inquadratura tratta dal film *Lo Chiamavano Jeeg Robot* che restituisce una veduta dei “casermoni di cemento armato”. Quartiere Tor Bella Monaca.



FIG. 2.6 Locandina film

Spesso troviamo lunghissimi piani sequenza che, partendo da lontano, pian piano si avvicinano riprendendo il dettaglio dei palazzi in mattoni dai muri rotti e dall'intonaco scrostato (fig. 2.7).



FIG. 2.7 Inquadratura tratta dal film *Fortunata* che restituisce una veduta dei “palazzi in mattoni dai muri rotti e l’intonaco scrostato. Quartiere Tor Pignattara.

Anche l'interno delle abitazioni, sempre umili, è presentato con i muri privi di carta da parati (fig. 2.8) o non riverniciati (fig. 2.9).



FIG. 2.8 Inquadratura tratta dal film *La terra dell'abbastanza* in cui si può notare il particolare, sulla sinistra, del muro privo di carta da parati. Quartiere Tor di Nona



FIG. 2.9 Inquadratura di *Fortunata*. A destra, il particolare del muro non riverniciato vicino al tasto della luce.

In questi film, dunque, grande spazio viene dato all'ambiente, che diventa, come per i film neorealisti o pasoliniani, «un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi»¹⁹¹. Questo ambiente viene in sostanza descritto dal cinema contemporaneo come umile, desolato, degradato, che costringe i suoi abitanti ad una continua ed estenuante lotta per la sopravvivenza. Tale elemento è reso dal continuo correre dei personaggi (fig. 2.10 – 2.11), traduzione contemporanea delle infinite camminate di quelli pasoliniani (fig. 2.12 – 2.13).



FIG. 2.10 *Fortunata* (S. Castellitto, 2017)



FIG. 2.11 *Fortunata* (S. Castellitto, 2017)

¹⁹¹ Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano* pp. 18, in V. Zaggarro, op. cit., pp. 130



FIG. 2.12 *Uccellacci e uccellini* (1966)



FIG. 2.13 *Mamma Roma* (P. Pasolini, 1962)

Questi, infatti, sembrano tutti discendere direttamente dai personaggi del passato: Jasmine Trinca in *Fortunata* che sembra ricalcare nei gesti impulsivi, nella forza di carattere nonché nei «capelli sparsi, gli occhi neri, la bocca mobile e sensuale»¹⁹², i personaggi interpretati da Anna Magnani e in particolare quello di *Mamma Roma* (fig. 2.14);



FIG. 2.14 A sinistra, Jasmine Trinca in *Fortunata*. A destra, Anna Magnani in *Mamma Roma*

¹⁹² G. P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano: Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Bari, 2009, Laterza Editori

Mirko e Manolo, protagonisti de *La terra dell'abbastanza* che con la loro «voglia di vivere», «fame atavica» e «disperazione», sembrano essere i dignitosi eredi di quei ragazzi di vita tanto cari a Pasolini; o ancora, il mondo duro e amaro dell'infanzia in *Sciuscià* che diventa cinico e disilluso in *Favolacce*; o infine, la noia e la mancanza di lavoro incarnata dai giovani borgatari seduti al bar in *Accattone* (fig. 2.15) che sembra essere la stessa vissuta dai protagonisti in *Non essere cattivo* e *Tutto quello che vuoi* (fig. 2.16 – 2.17).



FIG. 2.15 Scena tratta dal film *Accattone* (P. P. Pasolini, 1961)



FIG. 2.16 Scena tratta dal film *Non essere cattivo* (C. Caligari, 2015)



FIG. 2.17 Scena del film *Tutto quello che vuoi* (F. Bruni, 2017)

Tutti personaggi alla ricerca di un'emancipazione a cui la vita dura di periferia li costringe e che, come ad esempio in *Mamma Roma*, non riuscendo a raggiungerla,

mancano il riscatto sociale tanto ambito (Fortunata che sceglie di restare a vivere a Tor Pignattara nonostante l'amore per lo psicoterapeuta la porti a spingersi oltre i confini della periferia e di Roma; Mirko e Manolo che, credendosi finalmente usciti dalla condizione di povertà, entreranno a far parte di un clan criminale che li condurrà alla morte; Cesare in *Non essere cattivo* che, nonostante i vari tentativi di provare a condurre una vita regolata e senza droghe, tornerà inevitabilmente alle abitudini del passato, finché queste lo porteranno alla morte. Altri elementi che permettono di creare una relazione tra il cinema contemporaneo e quello del passato sono: la presunta realistica ottenuta attraverso il ricorso alle inflessioni romanesche; l'utilizzo di attori non professionisti «presi direttamente dalla strada» (in questo senso, esempio è *Fiore* dove, come dichiara lo stesso regista, l'attrice è stata individuata mentre lavorava come cameriera in un bar di Roma e il cui nome, Dafne, sarà utilizzato per la protagonista); o ancora, l'utilizzo della camera a mano, della tecnica del pedinamento o da inquadrature di nuca dei personaggi (fig. 2.18).



FIG. 2.18 Inquadratura «di nuca» del protagonista. *Cuori puri*, (R. De Paolis, 2017)

Come infatti evidenzia Zagarrio

il “nuovissimo cinema italiano” ama il long take. La steadycam o la macchina a mano seguono spesso l’attore da dietro: penso ad esempio ai film di Claudio Giovannesi (*Ali ha gli occhi azzurri* e *Fiore*) che seguono il protagonista quasi “pedinandolo” – alla maniera di Zavattini – per lunghi periodi¹⁹³

Tirando dunque le fila del discorso, i riferimenti al cinema del passato sono molti e di varia natura. Come sarà dimostrato attraverso l’analisi filmica nell’ultimo capitolo, tali riferimenti non solo riguardano la parte poetica – il borgatario dal cuore puro Pasoliniano viene reso con la descrizione di personaggi ancorati ai valori quali l’amore, l’amicizia o la famiglia – ma anche narrativa e tecnica, con la conseguenza di fornire una rappresentazione delle periferie romane che non sempre coincide con la realtà presente in quei luoghi, alimentando in questo modo *cliché* e costrutti simbolici sulla marginalità che marginalizzano a loro volta chi vive in periferia. Tale tendenza, che sembra derivare dalla necessità del cinema contemporaneo di legittimare sé stesso, potrebbe essere alimentata, come vedremo nelle pagine che seguono, da un lato dalla propensione delle commissioni ministeriali a giudicare come meritevoli quei film che abbiano un valore intrinseco¹⁹⁴ e dall’altro, dai giudizi soggettivi delle commissioni dei festival.

¹⁹³ V. Zagarrio, *Ivi*, pp.95

¹⁹⁴ Si specifica però, anche se ciò sarà poi argomento del capitolo successivo, che le commissioni ministeriali accordano il finanziamento non ai film finiti, ma alle sceneggiature. Ciò significa che le commissioni ministeriali si trovano a giudicare il contenuto di un’opera attraverso la sua forma scritta e non attraverso il piano della regia e dunque, della forma visiva.

CAPITOLO 3

QUESTIONE DI RICONOSCIMENTO CULTURALE

Nel secondo capitolo si sono delineati gli elementi narrativi e tecnici che il cinema italiano contemporaneo MiC prende in prestito dal neorealismo e dal cinema di Pasolini e di come questa ripresa proponga una rappresentazione della periferia appiattita su un immaginario del passato, oggi non più valido, che evoca *clichè* di povertà e degrado, alimentando discorsi marginalizzanti. Questa tendenza è attribuibile ad una convergenza di fattori di ordine artistico (come ad esempio il recupero di temi e immaginari derivanti da un cinema socialmente impegnato come *Romanzo Criminale*, Michele Placido, 2005 e *Suburra*, Stefano Sollima, 2015), sociale (si pensi, ad esempio, all'interesse del dibattito pubblico a questioni relative le periferie), ma anche economico (semplificando al massimo, parlare di periferie, e dunque di temi sociali, agevola i film alla vittoria di bandi e finanziamenti specialmente comunali e regionali) e politico. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, si può anticipare che un ruolo decisivo è giocato dalle leggi sul cinema e in particolare, dal meccanismo del riconoscimento culturale.

In ragione di ciò, questo terzo capitolo sarà dedicato alle politiche culturali che disciplinano il settore della produzione cinematografica italiana. In particolare, si analizzeranno i meccanismi e gli effetti del riconoscimento culturale che incentivano un cinema «impegnato»; si indagheranno i significati e le implicazioni di questa tipologia di cinema; infine, si proporrà una breve analisi lessicale di alcune sceneggiature presentate al MiC, corrispondenti ai film presi in esame, provando ad evidenziare attraverso la ricorsività di parole e frasi relative la periferia, come le sceneggiature siano principalmente costruite al fine di ottenere il riconoscimento culturale e dunque, tarate per intercettare il gusto delle commissioni esaminatrici. Si tiene qui a specificare che l'analisi del lessico effettuata in questa sede non può avere una valenza statistica perché, in tal caso, andrebbe svolta su un campione assai ampio (e con un software di analisi testuale). Ad ogni modo, si è ritenuto rilevante inserirla in quanto indice di tendenze significative al fine dell'oggetto trattato in questa ricerca.

Obiettivo del capitolo è quello di mostrare come il meccanismo del riconoscimento culturale abbia incentivato la creazione di prodotti cinematografici omologhi tra loro in genere, temi, ambientazioni e che dipingono le periferie con modalità che stigmatizzano questi luoghi e chi ci vive. L'intento non è quello di mettere in discussione la libertà artistica degli operatori o le scelte delle commissioni ministeriali. Lo scopo, piuttosto, è quello di problematizzare un meccanismo che ha avuto come effetto l'incremento della produzione di discorsi simbolici marginalizzanti, nonché la riduzione delle periferie a luoghi di negoziazione economica tra gli enti politici e quelli artistici, senza considerare le ripercussioni sociali sulla popolazione che vi abita.

Si può a questo punto formulare un ragionamento critico che parte da uno degli obiettivi fondamentali che lo Stato intende perseguire attraverso la politica sul cinema ovvero: formare culturalmente il Paese. La legge approvata nel 1965 e conosciuta come Legge Corona, infatti, dispone che «lo stato considera il cinema mezzo di espressione artistica, di formazione culturale, di comunicazione sociale»¹⁹⁵.

Ciò significa che lo Stato vede il cinema come uno strumento per accrescere la cultura del Paese, intendendolo come «portatore di *valore* per la collettività»¹⁹⁶. In altri termini ancora, il cinema viene visto come un “mezzo educativo” che deve «insegnare a parlare bene e a pensare bene, a sviluppare la giusta sensibilità e il cosiddetto spirito critico»¹⁹⁷. Come si è visto sino ad ora, però, i film che finanzia tendono a fornire una visione univoca della periferia romana rappresentandola con elementi non necessariamente causali tra loro come la povertà, la corruzione e il degrado. Questo vuol dire che lo Stato, attraverso le commissioni ministeriali, finanzia e sostiene un cinema che produce discorsi marginalizzanti, incoraggiando involontariamente il pubblico a formulare giudizi di condanna e/o timore, di compassione e giustificazione o portare anche a irridere queste popolazioni e il loro stile di vita (giudizi a volte molto 'borghesi' sono iscritti nelle sceneggiature. Ciò è ad esempio palese nello scambio di battute tra Regina e Alessandro in *Tutto quello che vuoi* presente nell'ultimo capitolo).

¹⁹⁵ Art. 1 presente all'interno del Titolo I, *Disposizioni generali*
http://www.edizionieuropee.it/law/html/50/zn88_02_025.html#_ART0001

Tale dicitura rimarrà inoltre invariata anche per le successive leggi a favore del cinema: Legge Urbani e Franceschini

¹⁹⁶ M. Cucco, *Le catene dell'impegno e della creatività*, pp. 168, in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno*, op. cit.

¹⁹⁷ G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche: sintassi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale*, pp.235 in, M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit.

Se ne deduce, quindi, che indirettamente lo Stato promuove discorsi di emarginazione e discriminazione, alimentando il divario sociale del Paese, contraddicendo l'obiettivo di formazione culturale che invece voleva perseguire¹⁹⁸.

Tale situazione, vista da un altro punto di vista, potrebbe anche essere letta come un «tentativo di assimilazione delle classi popolari da parte di una classe media egemonica»¹⁹⁹.

Ad ogni modo, come sarà evidente nel capitolo successivo, tutte queste considerazioni critiche sembrano decadere di fronte alla nuova legge cinema avviata da Franceschini nel 2016 che, tra le tante modifiche, abolisce l'etichetta di «interesse culturale» ottenendo l'effetto di un repentino calo della produzione di film sulle periferie²⁰⁰.

3.1 – Mic: Leggi e obiettivi

All'inizio degli anni Duemila, l'intervento dello Stato a sostegno del cinema è basato sulla legge n. 1213/1965 nota anche come «legge Corona», che prevedeva un sostegno diretto alla produzione di film riconosciuti di interesse culturale nazionale solo dopo che questi avevano superato un test di eleggibilità culturale. Il titolo di «opera di interesse culturale» veniva assegnato dalla Commissione Consultiva per il cinema in virtù di significativi meriti artistici, culturali o spettacolari, nonché di stretti legami con il

¹⁹⁸ Si specifica che, considerando i dati al box office, i film in oggetto incassano poco e sono poco visti. Ciò potrebbe essere motivato da una mancanza di corrispondenza tra l'idea che il pubblico ha dei luoghi in cui vive e la rappresentazione che ne viene restituita dai film. Naturalmente, come specificato dai due autori nella parte conclusiva del saggio *Le forme simboliche*, «è senz'altro vero che gli incassi in sala non definiscono la vita commerciale di un film, ma è certamente vero che esiste un'evidentissima relazione fra gli incassi al box office e la futura circolazione dei film nei canali ulteriori»

¹⁹⁹ G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche*, pp.235, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit.

²⁰⁰ Naturalmente, per ragioni sia di contesto, sia logistiche, si sta semplificando di molto il discorso. Il calo nella produzione di film sulle periferie, infatti, è sicuramente dovuto a una concomitanza di fattori tra i quali, ad esempio, un cambio di «moda» nel tema d'interesse – si pensi ad esempio alla grande risonanza avuta dalle questioni ambientali che hanno direzionato buona parte dell'interesse pubblico verso tematiche green. Naturalmente anche l'ambito cinematografico è stato coinvolto. Testimone il fiorire di ricerche accademiche, convegni e seminari rivolti al tema dell'ecocinema. Tra i più recenti, il seminario del 16.05.2022 organizzato da F. D'Urso, D. Garofalo e M. Midenà presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo dell'Università Sapienza di Roma dal titolo *Ecocinema, Italia: l'audiovisivo diventa green* o anche il convegno internazionale tenuto dal 2 al 4 novembre 2022, organizzato dal Dipartimento di Studi umanistici e dal patrimonio culturale (Dium) dell'Università di Udine dal titolo *The (Un)bearable Lightness of Media. Critical Approaches to Sustainability” in Film and Audiovisual Production, Circulation and Preservation*.

territorio italiano a livello di storia, personale tecnico-creativo, ambientazione, uso della lingua italiana.²⁰¹ In sostanza, l'assegnazione del titolo ed eventualmente del finanziamento si basava su un giudizio soggettivo delle commissioni esaminatrici. Il sistema poggiava sull'idea di fornire un sostegno economico a quei film «meritori», ossia di tutelare e promuovere un cinema ritenuto di qualità per un suo valore intrinseco. Tali contributi pubblici vengono rilasciati sulla base delle sole sceneggiature. Ciò significa che i finanziamenti e dunque, il riconoscimento, vengono erogati sulla sola lettura della sceneggiatura che quindi esula dal prevedere come sarà il prodotto filmico finito. Dunque, elementi significativi sono principalmente tre: il riconoscimento come opera culturale (e dunque il finanziamento), il rilascio del riconoscimento solo ai film ritenuti meritori e la valutazione delle opere sulla sola sceneggiatura.

Il 22 gennaio 2004, viene approvato un nuovo decreto sul cinema conosciuto come «legge Urbani». Anche questo, proprio come la precedente legge, prevede un sostegno economico a quei film ritenuti di interesse culturale. Differenza sostanziale rispetto alla legge Corona, però, è che i finanziamenti possono essere erogati tramite meccanismi sia «selettivi», sia «automatici».

Analizzeremo in questa sede solo quelli selettivi che interessano più da vicino il presente studio. Tali meccanismi si basano sul *reference system* che valuta sia l'impresa produttrice, che i film. Per quanto riguarda questi ultimi, il giudizio si basa su un punteggio derivante per il 40% dalla somma tra la partecipazione ai principali festival nazionali e internazionali, i premi vinti dagli attori e quelli vinti dai precedenti film della casa di produzione. Il restante 60%, invece, è ottenuto dalla valutazione della sceneggiatura da parte delle commissioni ministeriali.

In sostanza si riduce il potere di discrezionalità e dunque la soggettività delle scelte delle commissioni pubbliche passando da assegnazioni basate per il 100% sul giudizio delle commissioni (legge Corona), ad assegnazioni basate per il 60% (legge Urbani).

Anche in questo caso, i fattori rilevanti sono il riconoscimento culturale, il rilascio del riconoscimento solo ai film giudicati meritori (anche se si è detto che il potere discrezionale delle commissioni ministeriali viene ridotto al 60%) e la valutazione dei film sulla base delle sceneggiature. A ciò, però, si deve aggiungere che con la nuova

²⁰¹ M. Cucco, *L'industria e le leggi del cinema in Italia (2000-2015)*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit.

legge, peso significativo è ricoperto anche dai premi vinti dai film precedentemente realizzati, dalla partecipazione ai festival e dai premi vinti dagli attori. Tutti questi elementi risultano essere determinanti perché permettono di comprendere da dove derivi la tendenza del cinema contemporaneo d'interesse culturale a rappresentare le periferie romane a partire da *cliché* sulla marginalità, immaginari di povertà provenienti dal neorealismo e visioni romantiche proprie di Pasolini.

Facciamo un passo indietro e partiamo dal *reference system*.

Si è detto che i film, per ottenere il punteggio necessario ad ottenere il riconoscimento culturale, devono essere sottoposti ad una doppia valutazione che si divide in: premi vinti dalle opere e dagli attori, partecipazione ai principali festival nazionali e internazionali ed esame delle sceneggiature.

Tale sistema, tentava di rendere il più oggettivo possibile il rilascio del riconoscimento e del finanziamento per eludere i parametri soggettivi. Purtroppo, però, il meccanismo non sembra funzionare.

Per capirne il motivo, partiamo dal sistema della valutazione dei premi vinti precedentemente dalle opere e dagli attori e della partecipazione ai festival, che concorre per un 40% sul punteggio finale per il riconoscimento culturale.

Come di consueto, il rilascio di premi è deciso dalle commissioni dei festival e che dunque, avviene a seguito di un giudizio *discrezionale*. Tendenzialmente il gusto dei valutatori di queste commissioni è orientato a privilegiare quelle opere che affrontano grandi temi sociali, che trasmettono profondi messaggi morali e che appartengono al genere drammatico²⁰². In sostanza film di «qualità», dove tale accezione incrocia la nozione di cinema d'impegno e si sovrappone a quella di opera d'arte e d'autore giustificata anche attraverso l'utilizzo di stili, poetiche, narrazioni e tecniche registiche riconducibili a tradizioni cinematografiche che ormai hanno raggiunto la sacralità, come il neorealismo e il cinema di Pasolini.

Dunque, i film che vogliono aumentare la loro possibilità di accedere al finanziamento – e di ottenere il riconoscimento – devono passare dalle commissioni dei festival, intercettarne il gusto e creare un prodotto ad hoc.

I festival diventano, così, luoghi in cui ottenere una legittimità culturale utilizzata per concorrere all'ottenimento del riconoscimento. Ciò è dimostrato da molti studiosi i

²⁰² G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit.

quali, recuperando il concetto di capitale simbolico coniato da Bourdieu, hanno evidenziato come i festival funzionino esattamente come luoghi di legittimazione culturale²⁰³. Come infatti notato da Marijke De Valck

the main capital in these niches is symbolic: prestige, honor, and recognition. As noted before, film festivals operate on a different model than commercial exhibition sites and their (autonomous) programming choices are based on the strength of the stories and aesthetic qualities rather than (expected) popular success. Because of such emphasis in selection criteria, film festivals are able to offer what is called cultural legitimization: selection by a festival brings cultural recognition to the film and its makers, because it serves as hall-mark of quality²⁰⁴.

Conferma del forte contributo fornito dai festival al raggiungimento di una legittimazione culturale è data, ad esempio, dal film *Non essere cattivo* di Claudio Caligari²⁰⁵. Riassumendo quanto evidenziato da Gabriele Rigola²⁰⁶, il regista, nonostante la sua lunga carriera nel cinema, prima del suo ultimo film aveva girato solo altre due opere (*Amore tossico*, 1983 e *L'odore della notte*, 1998), per un totale di tre film e una serie di progetti irrealizzati. Principali cause di una così scarsa produzione furono le difficoltà e le incomprensioni a livello sia di finanziamenti, che di commerciabilità. Con il suo ultimo film, invece, la situazione cambia drasticamente. Tra i tanti fattori che hanno inciso c'è non solo l'apporto dell'attore Valerio Mastandrea finalizzato a pubblicizzare il film, ma anche la morte del regista (Caligari muore di cancro un mese e mezzo dopo la fine delle riprese). Quest'ultima ha portato i critici a

²⁰³ Si citano al riguardo, L. Czach, *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*, in "The Moving Image", vol. 4, n.1, 2004; M. De Valck, M. Soeteman 'And the Winner is...': *What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions*, in «International Journal of Cultural Studies», vol. 13, n.3, 2010; T. Elsaesser, *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, in *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005

²⁰⁴ M. De Valck, *Fostering art, adding value, cultivating taste Film festivals as sites of cultural legitimization*, in M. De Valck, B. Kredell, S. Loist, *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, New York, Routledge, 2016, pp. 105

²⁰⁵ L'ultimo film di Caligari è però solo uno tra i tanti esempi di opere che hanno raggiunto una legittimazione culturale soprattutto grazie ai festival. Tra questi si segnala ancora una volta il caso del film *Lo chiamavano Jeeg Robot* il quale, riportando le parole di Menarini nella sua analisi al film nel saggio *Storia economica di Lo chiamavano Jeeg Robot* presente in *Il sistema dell'impegno*, il film dopo l'esordio «alla Festa del Cinema di Roma [...] decolla», pp. 109

²⁰⁶ G. Rigola, *Il cinema di Claudio Caligari e Non essere cattivo*, in D. Holdaway, D. Missero *Il sistema dell'impegno*, op. cit., pp.137

leggere il film alla luce di una coincidenza tra la malattia e il coraggio nel continuare a lavorare al progetto, portando l'opera ad ottenere una legittimazione postuma a partire dagli innumerevoli premi vinti²⁰⁷. Il film infatti, «viene presentato come evento speciale alla Mostra di Venezia, vince diversi premi e viene inoltre selezionato nella rosa di film candidabili all'Oscar come Miglior film straniero»²⁰⁸. Dunque, ritornando al discorso originario, il risultato del sistema di valutazione del 40% è non solo una «rincorsa ai festival e ai premi»²⁰⁹ rendendone «strumentale la partecipazione [...] riducendo questi ultimi a passaggi obbligati per le strategie di fundraising dell'impresa produttrice»²¹⁰, ma anche la creazione di opere omogenee tra loro.

Seconda tipologia di valutazione necessaria per ottenere il riconoscimento culturale è l'esame delle sceneggiature da parte delle commissioni ministeriali. Dato significativo è che questa concorre per un 60% al punteggio finale per ottenere il riconoscimento.

Ora, anche in questo caso, esattamente come per quello precedente, il principio su cui si basa la valutazione è la *discrezionalità* e dunque, la soggettività del giudizio dei membri della commissione. L'oggetto della valutazione è però in questo caso la sceneggiatura. I membri della commissione dovranno quindi decidere sulla base dei temi affrontati nello *script*. Quindi «lo spettatore da “agganciare” [...] non è quello che paga il biglietto, ma la commissione ministeriale che approva il finanziamento»²¹¹, la quale vede di buon occhio film dai contenuti civili che ricorrono a categorie sociali come «i precari, i disoccupati [...], le donne in crisi di identità»²¹². Inoltre, come testimoniato da alcune delibere²¹³ analizzate nel saggio *L'impegno di Stato*²¹⁴, emerge già dalle prime righe la

²⁰⁷ Al riguardo Rigola nel suo saggio *Il cinema di Claudio Caligari e Non essere cattivo*, in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno*, op. cit., sottolinea «le svariate tipologie di premi vinti [...] per mostrare la trasversalità del successo e del parallelo fenomeno di legittimazione: nel corso del tempo il film ottiene diversi premi alla Mostra del cinema di Venezia e al Bari International Film Festival, ben sedici candidature al David di Donatello [...]; vince quattro Nastri d'Argento [...], il Gobbo d'oro per il miglior film [...], viene inserito nella lista di film in concorso per gli European Film Awards 2016, ma ottiene anche premi di nicchia [...]»

²⁰⁸ G. Rigola, *Il cinema di Claudio Caligari*, in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno*, op. cit. pp. 136

²⁰⁹ M. Cucco, *L'industria e le leggi del cinema in Italia (2000-2015)*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit. pp. 62

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 63

²¹¹ G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit. pp. 216

²¹² A. Minuz, *L'impegno di stato*, in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno*, op. cit. pp. 183

²¹³ in cui le commissioni spiegano i motivi o meno dell'assegnare il sostegno economico

²¹⁴ A. Minuz, *L'impegno di stato*, in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno*, op. cit.

rilevanza delle periferie. Ad una lettura attenta di questi giudizi espressi dalle commissioni, infatti, i valutatori danno rilievo ad una contestualizzazione del film in ambienti periferici come ad esempio nel seguente caso:

Un gruppo di disperati abitanti delle baraccopoli di una disordinata metropoli del terzo mondo vedono nel casuale invito ad un torneo di pallamano in Baviera la risposta alle loro preghiere e un biglietto di sola andata verso il *ricco Occidente*²¹⁵.

Non mancano anche le periferie romane dove grande rilevanza viene data al quartiere in cui è ambientata la storia, a tal punto che il nome viene esplicitato nella stessa delibera come nel seguente caso: «Un piccolo ladruncolo del quartiere romano di Tor Bella Monaca». Come sarà poi meglio dimostrato nell'ultimo paragrafo, nelle sceneggiature presentate al MiC sono molti i riferimenti tematici e lessicali alle questioni legate alle periferie. Ciò evidenzia non solo una costruzione delle sceneggiature tarate per centrare le preferenze delle commissioni ministeriali, ma anche una propensione degli stessi sceneggiatori ad enfatizzare una rappresentazione stereotipata delle periferie.

Dunque, si può affermare che la tendenza dei film a scegliere le periferie romane, connotandole attraverso rappresentazioni stigmatizzanti, è alimentata dal gusto delle commissioni (dei festival e ministeriali) che rispondono al meccanismo del *reference system*, il quale sottende il riconoscimento come opera culturale. Problematica cruciale, infatti, risiede proprio nell'accezione di «opera culturale», nozione ambigua, che ha indotto tutto il meccanismo ad assecondare un gusto delle commissioni orientate a privilegiare un cinema di qualità, d'autore e impegnato.

Per concludere, ci sembra significativo riportare quanto scritto da Giacomo Manzoli, il quale ben chiarisce, a partire da uno studio condotto dal sociologo Paul DiMaggio²¹⁶, i motivi che portano una certa classe sociale a sentire la necessità di elaborare e *mantenere* delle forme culturali alte, che nel nostro caso comprendono la particolare tipologia di film che ottengono i premi ai festival e il riconoscimento culturale:

²¹⁵ *Ibidem*, pp. 181. Fa riferimento alla delibera del 15 maggio 2007

²¹⁶ P. DiMaggio, *Organizzare la cultura: imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2009

Naturalizzare la distinzione [...] A mano a mano che aumenta la percentuale di popolazione che gode dei benefici del benessere e che la società del Paese si trasforma sempre più nella direzione del cosiddetto “imborghesimento” [...] sembra che emerga sempre più prepotente sia la necessità di distinguersi dal famigerato “uomo medio” sia di sentirsi buoni, di avere la coscienza pulita a fronte della palese ingiustizia di trovarsi nella parte privilegiata del contesto sociale nazionale.²¹⁷

3.2 – Il cinema d’impegno

Il cinema d’impegno si inserisce all’interno di uno scenario molto più ampio, frutto di un complesso di fattori, processi e tendenze sociali che ne caratterizzano la produzione, il consumo e la ricezione. Non è questo il luogo in cui approfondire gli aspetti relativi le ultime due pratiche indicate²¹⁸. Invece, entrando nel merito della produzione, si è detto che l’architrave su cui poggia il meccanismo del finanziamento è la nozione di interesse culturale. Punto cruciale è che l’etichetta di film culturale è rilasciata a partire dal giudizio discrezionale espresso dalle commissioni. Questo è principalmente orientato a premiare film meritori, ovvero portatori di un qualche valore culturale, ovvero che affrontano temi e problematiche sociali, ovvero film impegnati. Ciò si traduce in una ricorsività di temi, narrazioni, ambientazioni e problematiche affrontate che hanno come finalità quella di trasmettere messaggi moralistici e paternalistici.

Lo Stato, infatti, rappresentato dalle commissioni e dal loro giudizio, non può concedere il riconoscimento ad opere che non siano in linea con il suo obiettivo di formare culturalmente il Paese, ossia, con i suoi intenti pedagogizzanti.

²¹⁷ G. Manzoli, *Il tatuaggio di Maradona*, in D. Holdaway, D. Missero, in *Il sistema dell’impegno*, op. cit. pp. 61-62; Precedentemente l’autore scrive: «l’aristocrazia economica, i ricchi, avvertono il bisogno di elementi distintivi che siano capaci di legittimare la loro posizione anche sotto il profilo simbolico, in modo che il loro essere privilegiati (o dominanti che dir si voglia) diventi un habitus, per loro stessi ma soprattutto per coloro che si trovano nella poco appetibile posizione di svantaggiati o dominati», pp. 59-60

²¹⁸ Per un approfondimento si rimanda al testo *Il sistema dell’impegno*, (a cura di) D. Holdaway, D. Missero, op. cit

In sostanza ci sono film che hanno un accesso privilegiato ai canali del finanziamento pubblico e rientrano in quello che viene definito cinema d'impegno il quale è strettamente connesso ad una missione etica.

Come infatti segnala Pierpaolo Antonello, l'impegno è sempre stato utilizzato come strumento egemonico in cui l'opera doveva servire a plasmare le coscienze individuali rientrando all'interno di un progetto di trasformazione della società²¹⁹. In poche parole, l'opera impegnata doveva servire, secondo l'ideale pedagogico e paternalistico della sinistra, come metodo per «rendere edotto il pubblico»²²⁰, o meglio il popolo, visto come classe subalterna.

Al riguardo, significative sono le ricerche condotte da David Forgacs, in cui l'autore sottolinea che:

la cultura italiana è sempre stata “high-brow”, cultura alta che, rispetto al progetto egemonico della sinistra marxista, doveva essere diffusa attraverso canali istituzionali come la scuola, le università, le biblioteche, i circoli di lettura, così da permettere al “popolo” di avere accesso alle forme tradizionali della cultura scritta²²¹

Tratti salienti dell'impegno sono: il criterio del realismo, le tematiche – o meglio i drammi – sociali²²², uno sguardo e una posizione morale degli operatori artistici, la macchina da presa che cerca di scomparire per offrire squarci di vita reale, il rapporto con i padri del passato.

In sintesi, l'impegno è ritenuto dagli operatori artistici come una forma di denuncia della verità e si serve del realismo e di alcune figure del passato come marchio di autorevolezza del prodotto.

²¹⁹ P. Antonello, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano, Mimesis, 2012

²²⁰ *Ibidem*, pp. 154

²²¹ D. Forgacs, *The Italian Communist Party and Culture*, in Z. Baranski, R. Lumley, *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essay on Mass and Popular Culture*, Londra, MacMillan, 1990, pp. 100

²²² Riguardo a ciò, significative sono le premesse del saggio di V. Zagarrìo, specie in riferimento all'oggetto delle periferie trattato in questa sede. L'autore scrive che: «L'intento di questo saggio è di ragionare sulle molteplici possibili declinazioni della nozione di impegno nel nuovissimo cinema italiano. Un impegno che sta in alcune tematiche ricorrenti, da quella dell'immigrazione a quella della diversità, da quella del gender a quella della periferia» in *L'engagement della forma/la forma dell'engagement*, pp. 79, in D. Holdaway, D. Missero, *Il sistema dell'impegno*, op. cit

Tra queste figure emerge quella di Pasolini. Si è già parlato in precedenza di come il cinema contemporaneo d'interesse culturale propenda a recuperare la sua poetica e le ambientazioni dei suoi film, sottolineando le ragioni per cui ciò avviene. Ora invece si vuole cercare di fare un passo ancora più avanti ed esplorare il meccanismo per cui Pasolini viene utilizzato come marchio del cinema d'impegno.

È facile intuire che l'elemento che accomuna l'intellettuale all'impegno è non solo la sua biografia, ma anche i temi di cui si è occupato, che lo hanno consacrato come rappresentante della sofferenza e degli emarginati²²³. Basti pensare che innumerevoli sono le mostre che ogni anno trattano di aspetti, inediti o meno, dell'arte o della vita dell'intellettuale, molti sono i film prodotti su di lui, così come le trasmissioni televisive che affrontano le vicende più enigmatiche dei suoi ultimi momenti di vita.

Si è arrivati, in sostanza ad una mitizzazione della figura di Pasolini innalzata, come ben analizza Antonello nel suo libro, a:

intellettuale *engagé*, nel senso inteso da Edward Said, per cui l'azione intellettuale deve tendere al recupero all'interno dei processi sociali, culturali e rappresentativi, dei "poveri, gli svantaggiati, i senza voce, coloro che non hanno potere e che non hanno rappresentazione"²²⁴

Tutto questo, in sostanza, porta Pasolini ad essere visto come difensore delle vittime²²⁵ e i riferimenti alla sua arte, alla sua poetica, alle sue idee e ad una certa visione del mondo, ad essere utilizzati per legittimare un impegno sociale.

Ciò è particolarmente evidente in ambito cinematografico e nello specifico nel meccanismo di doppia legittimazione Stato-film finanziati, attraverso il quale lo Stato finanzia film socialmente impegnati "alla Pasolini" per legittimare il suo intento pedagogico e a loro volta i film utilizzano i temi, i problemi e il taglio prospettico dal sapore caritatevole di Pasolini per dimostrare di meritare il titolo di opera culturale e il finanziamento.

²²³ P. Antonello, *Dimenticare Pasolini*, op. cit

²²⁴ E. Said, *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, in P. Antonello, *Dimenticare Pasolini*, op. cit., pp. 112.

²²⁵ P. Antonello, *Ivi*.

Risultato finale è però una visione miope e sterile la quale, contraddicendo sia l'intento dello Stato di accrescere culturalmente il Paese, sia quello degli operatori artistici che vogliono mettere in luce la diversità e alcune condizioni svantaggiate; non fa vedere i cambiamenti contemporanei della società – quasi come se la realtà fosse rimasta tale e quale quella degli anni vissuti da Pasolini – riproducendo, come detto sopra, gli stessi meccanismi di discriminazione che si dice di voler fronteggiare.

Detto questo, punto fermo resta l'imprinting moralistico e paternalistico dello Stato – tra l'altro evidenziato a più riprese da molti autori e testi citati in questo capitolo – il quale promuove un cinema impegnato assumendo il passato come parametro di giudizio²²⁶.

L'intento dello Stato è quello di premiare film che trattano problematiche sociali – come nel caso delle periferie – per sensibilizzare e accrescere culturalmente il Paese con il risultato, invece, di rafforzare le problematiche sociali vigenti a discapito degli interessi di quelle classi sociali che vorrebbe difendere.

3.3 – Il lessico delle sceneggiature

Il giudizio delle commissioni ministeriali si basa principalmente sulla valutazione delle sceneggiature. È partendo da queste che lo Stato decreta il valore culturale di un'opera e ne assegna il finanziamento. In sostanza i film vengono valutati in base ai temi e, come detto in precedenza, questi propendono sempre al sociale privilegiando in particolare la periferia e le questioni a questa relative.

Si vuole qui evidenziare come, attraverso aggettivi, figure retoriche e costruzione sintattica, le sceneggiature siano principalmente costruite per ottenere il riconoscimento culturale e dunque, tarate per intercettare il gusto delle commissioni esaminatrici.

Inoltre, come notato da Manzoli e Minuz, le modalità di scrittura (ossia le costruzioni linguistiche) esprimono «non tanto un'individualità artistica o l'appartenenza a un genere o una tendenza cinematografica, quanto un «sentimento diffuso», una

²²⁶ P. Antonello al riguardo parla di “narcisismo prospettico” ossia che le categorie e i parametri utilizzati per esprimere dei giudizi sono influenzati da un particolare punto di vista generazionale che reputa il passato sempre migliore rispetto ad un contemporaneo mediocre, in *Dimenticare Pasolini*, op. cit.

concezione del mondo, uno schema percettivo condiviso»²²⁷. In questo senso, parafrasando i due autori, è possibile pensare alle sceneggiature del cinema contemporaneo MiC come una «forma simbolica» dove i codici stilistici utilizzati esprimono, sul piano visivo, una serie di valori e ideologie relative periferia romana.

Concentrandosi sulle modalità utilizzate per descrivere le tematiche, i luoghi e i personaggi della periferia romana, si è inoltre evidenziato come la sceneggiatura sia già orientata ad una condanna preventiva di questi luoghi.

Dunque, traendo ispirazione dal lavoro condotto da Minuz sull'analisi lessicale delle delibere ministeriali, si sono analizzate otto tra le cinquanta sceneggiature prese in esame in questo contesto.

Risultato è stato notare come sei di queste diano grande importanza a particolari codici tematici e stilistici.

Nello specifico è emerso l'utilizzo di una scrittura dal registro prevalentemente realistico dettata sia dall'utilizzo del romanesco: «Ha ragione sì, io se non me dava 'na mano Gesù Cristo da mo' che t'avevo lasciato»²²⁸, che dall'identificazione del luogo periferico sin dalle prime pagine dello script: «1. CENTRO COMMERCIALE – EST. /GIORNO. Tor Sapienza. Roma. Primi di luglio»²²⁹. Sempre a proposito del luogo periferico, in *Sole cuore Amore*, dopo un iniziale preambolo in cui viene introdotta la protagonista, si legge:

Eli s'illumina all'improvviso e quel sole violento le colpisce gli occhi.
Rovista nella borsa e trova un paio di assurdi occhiali riflettenti. Si mette in fila e sale su un autobus con la scritta luminosa: Torvajonica

O ancora, a pagina 5 in *Suburra*, la narrazione è ambientata «4. CARCERE DI REBIBBIA. Est. Sera». Dopo qualche pagina si legge: «7. FUORI RACCORDO. VILLONE ANACLETI. Est/Int. notte».

²²⁷ G. Manzoli e A. Minuz, *Le forme simboliche*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit. pp. 209

²²⁸ *Cuori puri*, sceneggiatura presentata al Mic, pp. 16

²²⁹ *Cuori puri*, sceneggiatura presentata al Mic, pp. 1

A ciò si aggiunge una descrizione dei luoghi che sottolinea il disagio e la difficoltà nel vivere in periferia. In *Sole cuore amore*, l'abitazione in cui la protagonista vive viene descritta come «una costruzione “catastrofista” con volumi di cemento armato che declinano e precipitano l'uno nell'altro, in uno spiazzo grandissimo circondato da palazzoni dormitorio».

Il parcheggio in cui lavora il protagonista di *Cuori Puri* il è così descritto:

10. VIA DI TOR CERVARA – EST/GIORNO [...] Stefano, spingendo a fatica la moto, raggiunge l'entrata di un grande parcheggio all'aperto. Mentre sta varcando il cancello, il ragazzo incrocia due giovani zingari con delle vistose creste bionde in testa. I due lo guardano sghignazzando [...] A destra corre la tangenziale mentre a sinistra, oltre una rete metallica, lo spazio confina con una serie di strutture industriali, tra cui un centro accoglienza per zingari e immigrati africani

Proseguendo ancora con la sceneggiatura si legge:

Stefano cammina a passo spedito lungo una via costeggiata da campi e cavi dell'alta elettricità. Alla sua destra, in lontananza, due enormi colonne di fumo nero si alzano nel cielo. Qualcuno sta bruciando una grande quantità di rifiuti nella zona periferica del quartiere. Il ragazzo per un attimo guarda i fumi salire nel cielo e confondersi con le luci del tramonto²³⁰.

Passando ora ai personaggi, quasi tutti i protagonisti sono costretti a vivere dinamiche familiari molto difficili. Ad esempio, nel film *Fiore* la protagonista racconta che «è da quando avevo otto anni che ho attorno psicologi semplicemente perché mia madre non c'era e mio padre stava in carcere [...]»

Per i ruoli secondari sono scelte spesso figure di immigrati o di persone percepite nell'immaginario collettivo come straniere. Sempre in *Fiore* le compagne di cella della protagonista sono: «Valentina – zingara dai capelli lunghi con gli occhi chiari; Ferida – zingara piccola e svelta» oppure in *Sole, cuore Amore* l'autobus preso ogni giorno dalla

²³⁰ *Cuori puri*, sceneggiatura presentata al Mic pp. 27

protagonista per recarsi al lavoro è descritto come pieno di «volti stanchi di mezzo mondo: africani, asiatici, slavi e italiani accomunati da un silenzio irreale, quasi forzato»

Infine, i rapporti tra i personaggi sono frequentemente costruiti sottolineando i contrasti fra le alterità (gli abitanti delle periferie contro le persone ritenute straniere) che rientrano all'interno dei temi sociali privilegiati dalle commissioni:

REGINA: Lui è buono, tu invece sei pieno di... uodio.

ALE (le fa il verso): Di uòdio, sì²³¹

Ancora, a pagina 20 in *Cuori Puri*:

GIULIO: Stefano, io c'ho la fila de gente che vole lavora'.

STEFANO: La fila pe' fa' la guardia agli zingari?

GIULIO: Sì, la fila pe' lavora'.

Continuando nella sceneggiatura si legge:

EDOARDO (sarcastico): Bello 'sto posto...

Edoardo osserva lo stato di abbandono in cui versa il parcheggio. Stefano guarda il palazzo dell'azienda con aria preoccupata.

EDOARDO: ... è arredato bene.

Lo sguardo dell'uomo si posa sugli immigrati davanti al centro accoglienza.

EDOARDO: E i vicini? Carucci.

STEFANO: Immigrati e zingari. Non se famo manca' niente.

Dunque, analizzando le sceneggiature emerge come siano utilizzati *cliché* sulla periferia romana che privilegiano tematiche sociali care alle commissioni.

²³¹ *Tutto quello che vuoi*, sceneggiatura presentata al Mic pp. 36

CAPITOLO 4

I FILM D'INTERESSE CULTURALE

Nel capitolo precedente si è analizzato il meccanismo di finanziamento pubblico al cinema italiano; si è esplorato il concetto di interesse culturale; si è evidenziata una propensione delle commissioni verso un cinema d'impegno; si sono indagati i significati prodotti da quest'ultimo; infine, attraverso un'analisi lessicale condotta su alcune sceneggiature presentate al MiC, sono emersi una serie di elementi indicativi di come gli script possano essere tarati sull'esclusivo gusto delle commissioni esaminatrici che privilegiano, come si è visto, tematiche sociali che alimentano discorsi marginalizzanti sulle periferie romane. Si è visto come questi luoghi e chi ci vive vengano descritti da un punto di vista lessicale.

In questo ultimo capitolo ci si concentrerà, invece, sul come questi spazi e i suoi abitanti vengano rappresentati da un punto di vista visivo. Si proverà a rispondere ad una serie di domande: quali sono le tipologie di periferia romana più gettonate dai film riconosciuti di interesse culturale? In che modo vengono rappresentate? Quali tipologie di personaggi vengono inseriti in questi luoghi? In che modo vengono descritti? Quali storie vengono principalmente raccontate e quali temi affrontano? Quali tipologie di messaggi sociali inviano? E quali sono le tecniche registiche adottate?

Si proverà in sostanza a tirare le fila del discorso dimostrando come, a partire da un'analisi sia narrativa che tecnica, le opere finanziate dal MiC tendono a omologarsi tra loro e a fornire una rappresentazione della periferia romana appiattita sugli stereotipi.

Tale obiettivo lo si vuole raggiungere problematizzando la rappresentazione fornita dai film sulle periferie romane che alimenta concezioni stigmatizzanti e, contestualmente, strumentalizza questi luoghi trasformandoli in arene dove gli enti artistici possono perseguire i propri interessi economici e/o simbolici. Come infatti affermato da Hall²³²,

²³² S. Hall, *The spectacle of the 'other'*, op. cit.

testo e immagini non sono mai neutrali ma sempre veicoli di significati che devono essere portati alla luce.

4.1 La metodologia

Focus del presente capitolo è l'analisi di un campione di 50 film individuati all'interno dell'arco temporale Duemila-Duemilaventi.

La selezione è stata effettuata in funzione di una necessità rappresentativa e non pretende di essere esaustiva, pertanto, ritenendo che l'incidenza di elementi presenti in un numero considerevole di film possa già ritenersi un fattore non più attribuibile alla casualità, si è reputato sufficiente circoscrivere il corpus di opere a 50. Sono stati in sostanza selezionati film utilizzando due parametri: il riconoscimento culturale e la collocazione delle narrazioni nelle periferie romane. Come si è visto nel primo capitolo, il termine periferia non si riferisce solamente a contesti urbani come, ad esempio, i quartieri lontani dal centro storico, ma ad una molteplicità di spazi come quelli extraurbani, che nel caso romano fanno riferimento ai luoghi in prossimità del Grande raccordo anulare (GRA) situati sia internamente che esternamente a quest'ultimo, oppure quelle aree considerate frazioni della capitale romana come Ostia, così come le periferie storiche un tempo nate lontane dal *core* cittadino e attualmente inglobate nel centro conservando, però, la nomea di quartieri popolari e dunque, nell'immaginario collettivo, ancora considerate periferie. Per tal ragione, si è ritenuto opportuno non limitare la selezione ai soli film che ambientano le proprie storie all'interno di aree lontane dal centro città, ma estenderla includendo anche i film le cui narrazioni si svolgono nelle periferie storiche, nei contesti extraurbani, nelle frazioni della capitale e nei comuni presenti sul territorio del Lazio ma lontani dalla capitale vista come il centro della socialità, dell'economia e della cultura.

Inoltre, si è limitato il corpus ai soli film la cui storia fosse ambientata all'interno del territorio laziale e, in particolare, del territorio romano. Ciò è motivato dal fatto che i film distribuiti negli ultimi venti anni e riconosciuti d'interesse culturale sono

essenzialmente «romanocentrici»²³³. Questo fenomeno dipende da una serie di fattori, tra cui la presenza sul territorio romano del MiC (che rilascia il riconoscimento culturale), di molte case di produzione, della sede abitativa e lavorativa dei principali operatori artistici, di *film commission* particolarmente attive, o anche perché è conveniente sia dal punto di vista economico che produttivo. Ritornando alle modalità utilizzate per individuare il campione filmico, si è cercato inoltre di includere sia opere che hanno riscosso successo al *box office*, sia quelle che non sono riuscite ad averne, mentre per i generi cinematografici, si è ritenuto opportuno restringere l'indagine ai soli drammi e commedie ad eccezione dei documentari. Si è infatti deciso di inserire questi ultimi in quanto indicatori di elementi significativi ma si è evitato di analizzarli come genere a sé stante. Si è pensato quindi di includerli all'interno del genere drammatico data la loro affinità narrativa ed espressiva con quest'ultimo. Naturalmente, siamo consapevoli del fatto che tale scelta può essere discutibile. Ciò nonostante, si è ritenuto comunque opportuno procedere in tal direzione nel tentativo di rispettare la logica della rappresentatività e in virtù di una maggiore leggibilità e oggettività dei risultati della ricerca. Per quanto riguarda le ragioni che hanno portato ad effettuare l'analisi su di un campione abbastanza ampio di film – invece che circoscriverla a poche opere – sono da rintracciare nel metodo della *distant reading* di Franco Moretti. Lo studioso, analizzando un grande quantitativo di dati ottenuti dallo studio di un corpus consistente di opere, evidenzia i modelli o *pattern* di una tendenza. In sostanza la *distant reading*, contrapponendosi alla *close reading*, sostituisce ad uno studio «ravvicinato» dei testi uno che ne prende le distanze. Detto in altri termini, i

²³³ Nel capitolo *Le forme simboliche*, op. cit., gli autori specificano come, su un campione di 100 film tutti di interesse culturale e distribuiti dal 2004 al 2016, «36 dei film presi in esame, infatti, vedono una parte consistente della storia ambientata a Roma, città che viene indagata nel suo centro storico più noto e turistico (dal citato Sorrentino a *Passione sinistra* si Ponti, passando per il *Pasolini* di Abel Ferrara e molti altri), nei palazzi aristocratici e nelle ville lussuose della borghesia più o meno imprenditoriale (da *Genitori e figli* a *I nostri ragazzi*, da *Cha cha cha* a *Lezioni di volo*, *La scoperta dell'alba*, *Il nome del figlio* e così via), nella periferia suggestiva e piene di risonanze cinematografiche dell'EUR (*Nina*) come nei nuovi quartieri industriali (*Tutta la vita davanti*), nelle periferie più desolate (*Suburra*) e in quelle dove si cerca la difficile strada dell'integrazione (il melting pot trasteverino de *Il rosso e il blu* o la Tor Pignattara di *La mia classe*)». Proseguono i due autori «Con gli altri quattro film ambientati nel Lazio (a Latina come *Mio fratello è figlio unico*, a Ostia come *Non essere cattivo* e altre periferiche), abbiamo circa il 40% dei film che ruota attorno alla capitale [...]»

dati sono interrogati e non subiti²³⁴.

È una questione di metodo: un campo molto vasto non lo si capisce cucendo insieme quel che sappiamo di questo o quell'altro caso isolato, perché non è la somma di tanti casi isolati: è un sistema collettivo, un tutto, che dev'essere visto e studiato come tale²³⁵.

L'approccio ideato da Moretti, pur nascendo nell'ambito degli studi letterari, può anche essere utilizzato per quelli cinematografici in quanto basato su un'indagine che non considera più le singole opere come se fossero indipendenti le une dalle altre, ma connesse, facendo emergere in questo modo un paradigma più grande. Ciò torna utile per il nostro oggetto di studio, in quanto permette di far emergere la ricorsività di alcuni elementi che danno vita ad una vera e propria tendenza dei film MiC sulla rappresentazione della periferia romana stereotipata²³⁶.

Circa l'analisi filmica, invece, è possibile suddividerla idealmente in due momenti: uno di natura quantitativa, l'altro qualitativa.

Il primo ha permesso l'individuazione del campione di film e successivamente la schedatura delle opere. Quest'ultima, una specie di identikit effettuato su ognuno dei 50 film, prende in considerazione elementi come la tipologia di periferia romana in cui è ambientata la storia, i personaggi e i temi trattati. Nello specifico, ci si è ispirati al

²³⁴ G. Episcopo, *Macchine che pensano. Le digital humanities secondo Franco Moretti*, in «Leparoleelecose.it», 6 dicembre 2017, ultima consultazione 20.02.2023, <http://www.leparoleelecose.it/?p=30223>

²³⁵ F. Moretti, op.cit., p.41

²³⁶ In sostanza il suddetto metodo utilizza strumenti e materiali multimediali per studiare grandi archivi e algoritmi, impiegando criteri qualitativi e quantitativi e utilizzando l'astrazione come dispositivo di lavoro. Franco Moretti è affiancato dal supporto tecnico delle *digital humanities* e conduce alla Stanford University il *The Literary Lab* un laboratorio dove si applica «la critica computazionale allo studio della letteratura». Esempio di progetto dove vengono utilizzati dei modelli informatici è il *Modeling Dramatic Networks* presente sulla pagina ufficiale universitaria <https://litlab.stanford.edu/projects/>

La metodologia di Franco Moretti è stata qui ripresa e utilizzata senza il supporto tecnico delle *digital humanities* ma impiegando solo i criteri qualitativi e quantitativi oltre che l'idea di analizzare un campione considerevole di film. In sostanza, non ci si è affidati ad un'analisi computazionale dei dati filmici, ma manuale che ha quindi previsto la visione di ogni singolo film, l'osservazione di ogni opera in ognuna delle sue componenti tecniche e narrative utili per l'analisi filmica e la registrazione dei dati.

protocollo di ricerca adoperato negli studi sociali ed etnografici²³⁷ suddividendo l'indagine in quattro fasi: raccolta dei dati, sintesi degli stessi, formulazione di categorie, riduzione delle informazioni in schedatura. Per semplicità espositiva, i momenti di raccolta dati, sintesi e formulazione in categorie non verranno descritti ma riassunti nelle voci che costituiscono la schedatura dei film.

Il secondo momento si è incentrato invece sull'analisi delle narrazioni e delle tecniche registiche impiegate da ogni film. Qui, come anticipato nell'introduzione, fondamentali sono state le lezioni impartite da studiosi quali Forgacs, De Martino, Hall e Spivak, che hanno permesso di disciplinare e problematizzare lo sguardo con il quale ci si è approcciati allo studio della rappresentazione delle periferie romane, assumendo un atteggiamento critico che potesse permettere di individuare la natura dei costrutti simbolici formulati dal cinema preso in esame. Inoltre, essendoci orientati verso «un'indagine sistematica» del corpus di film, guide metodologiche importanti sono state le ricerche condotte da Altman²³⁸ sul genere cinematografico, da King²³⁹ sul cinema della Nuova Hollywood, da Costa²⁴⁰ e Casetti²⁴¹ sulla storia del cinema, da Bordwell²⁴², Elsaesser²⁴³, Gianni Canova e Luisella Farinotti²⁴⁴.

In linea generale, l'impianto della schedatura e dell'analisi filmica è fortemente debitore dello studio condotto da Giacomo Manzoli e Andrea Minuz²⁴⁵ che, all'interno di un panorama italiano dove «le indagini sistematiche, per ragioni riconducibili alla tradizione dei *film studies* italiani sono davvero rare»,²⁴⁶ ha costituito un punto di riferimento fondamentale. A partire infatti dalle linee guida tracciate dai due autori, si è «provato a isolare alcune caratteristiche generali relative alle componenti

²³⁷ Si veda M. Cardano, *La ricerca qualitativa*, il Mulino, Bologna, 2011; D. Bailey, *Metodi della ricerca sociale*, il Mulino, Bologna, 2006 e G. Gobo, *Descrivere il mondo. Teoria e pratica del metodo etnografico in sociologia*, Carrocci editore, Roma, 2001.

²³⁸ R. Altman, *Film/Genere*, Feltrinelli, Milano, 2004

²³⁹ G. King, *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004

²⁴⁰ A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 2011

²⁴¹ F. Casetti, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005

²⁴² D. Bordwell, K. Thompson, *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Il Castoro, Milano, 2003

²⁴³ T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2009

²⁴⁴ G. Canova, L. Farinotti, *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011

²⁴⁵ G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche* op. cit., pp. 171- 236

²⁴⁶ *Ibidem*, p.174

semantiche, sintattiche e pragmatiche»²⁴⁷ così da poter far emergere i *pattern*.

In sostanza, ciò che si è cercato di evidenziare è come i modi che i film utilizzano per descrivere le periferie romane si basino su di uno «sguardo tutto rivolto all'esterno [...]». Gli abitanti delle periferie sono visti come una collettività generalizzata, come i poveri o il sottoproletariato»²⁴⁸ e le periferie, descritte come aree degradate, vengono «associate in vari modi alla criminalità»,²⁴⁹ alla povertà, alla corruzione e alla vita dura.

4.2 La schedatura

La schedatura dei film è stata articolata nel seguente modo.

1. Analisi degli elementi narrativi (cioè, del contenuto dei film) ripartita in:
 - a) Luoghi: suddivisa in due aree ognuna contenente delle categorie ossia tipologia di periferia romana in cui è ambientata la storia (classificata in urbana, extraurbana, località frazione del centro abitato o comuni presenti sul territorio laziale ma lontani dalla capitale) e modalità con cui viene descritto il contesto della periferia (diviso in ricco/povero, popolato/desolato, curato/degradato, presenza della criminalità/assenza della criminalità, isolato/frequentato). Si precisa che la divisione in categorie è stata pensata al fine di far emergere dei risultati il più possibile oggettivi. In funzione di ciò, è stato quindi necessario dover adottare delle categorie generali che potessero sintetizzare – per quanto possibile – la descrizione dei luoghi fatta dai film. Dall'analisi dei luoghi emerge il ricorso a *cliché* nella descrizione delle periferie romane.
 - b) Personaggi: modalità con cui vengono rappresentati i protagonisti. Nello specifico si sono individuate quattro aree: professione, contesto familiare, caratteristiche dei personaggi e struttura evolutiva. Ognuna di queste è stata divisa in una serie di categorie rappresentative (ad esempio l'area chiamata

²⁴⁷ *Ibidem*, p.175

²⁴⁸ D. Forgacs, op. cit., p. 57

²⁴⁹ *Ivi*.

«caratteristiche dei personaggi» è stata suddivisa in fumatori, bevitori, solitari, timidi, arrabbiati, sognatori, aggressivi, coraggiosi, insicuri, ribelli, allegri). L'area chiamata «struttura evolutiva» si riferisce, invece, al cambiamento del protagonista nell'arco della narrazione. Per intenderci, all'inizio del film il protagonista viene, ad esempio, ritratto come un individuo ai margini della società, ma a seguito di un incontro significativo (spesso con una persona di cui si innamora) entra all'interno dell'ordine sociale generalmente condiviso.

Questa sezione ha messo in luce da un lato una rappresentazione dei personaggi conforme agli stereotipi sulla periferia e la marginalità discussi sino ad ora e dall'altro la ripresa dell'ideale Pasoliniano dei borgatari duri ma dal cuore gentile. Come sarà infatti chiarito in questa sezione così come in quelle successive (c, d), nella maggior parte dei film i personaggi, nonostante vengano descritti come induriti dalle difficoltà, riescono comunque a preservare un mondo interiore fatto di sogni e speranze che li condurrà verso il bene, l'amore e una possibile redenzione.

- c) Principi morali: ci si riferisce ai valori (l'amicizia, l'amore, la bontà, il coraggio o la gentilezza), ai messaggi (è giusto prendersi cura dei propri figli o non far parte di clan malavitosi) e alle lezioni (è sbagliato rubare, non ci si deve drogare) che le opere vogliono trasmettere²⁵⁰. In linea con le finalità che lo Stato vuole perseguire attraverso il riconoscimento culturale, risulta che la maggior parte del campione di film aderisce a intenti pedagogici, propone messaggi morali e impartisce lezioni paternalistiche.
- d) Conclusione dei film: questa è stata divisa in positiva e negativa ed è strettamente connessa alla sezione precedente (c). La maggior parte dei film finisce bene quasi a voler suggerire che anche se si sono fatte scelte sbagliate, c'è sempre la possibilità di cambiare in meglio la propria vita.

2. Analisi degli elementi tecnici (ossia delle tecniche registiche) suddivisa in:

²⁵⁰ Per la costruzione di questa sezione ci si è ispirati ai criteri utilizzati da Manzoli e Minuz in *Le forme simboliche*, op. cit., p. 177.

- a) Scrittura²⁵¹: riguarda la tipologia di scrittura divisa in realistica, comica, iperbolica, dove quest'ultima indica un modo di scrivere che riprende gli elementi del realismo portandoli però all'eccesso.
- b) Fotografia²⁵²: in riferimento da un lato allo stile delle inquadrature e diviso in classico (cioè con un forte grado di convenzionalità), realistico, estetizzante (ossia fortemente stilizzata o con effetti pittorici), iperrealista; dall'altro alla tipologia di inquadrature che ricorrono maggiormente (ad esempio i primissimi piani, inquadrature con la camera a mano, utilizzo della soggettiva, primi piani ecc.)
- c) Genere: riguarda il genere cinematografico di appartenenza del film. Si è scelto, per semplicità nella sintesi dei dati, di prendere in considerazione i due più rappresentativi ossia la commedia e il drammatico.

4.3 Elenco dei film

TITOLI	REGISTI	ANNO DI DISTRIBUZIONE
A mano disarmata	Claudio Bonivento	2019
A Tor bella monaca non piove mai	Marco Bocci	2019
ACAB – All cops are bastards	Stefano Sollima	2012
Balla con noi	Cinzia Bomoll	2011
Bangla	Phaim Bhuiyan	2019
Brutti e cattivi	Cosimo Gomez	2017
Buoni a nulla	Gianni Di Gregorio	2014
Cemento armato	Marco Martani	2007
Civico zero	Francesco Maselli	2007

²⁵¹ Anche per questa sezione si è preso spunto dalle categorie individuate da G. Manzoli e A. Minuz.

²⁵² M. Cucco, G. Manzoli, op.cit., p.178

Cover-boy	Carmine Amoroso	2006
Cuore sacro	Ferzan Özpetek	2005
Cuori puri	Roberto De Paolis	2017
Dogman	Matteo Garrone	2018
Favolacce	Fratelli D'Innocenzo	2020
Figli delle stelle	Lucio Pellegrini	2010
Fiore	Claudio Giovannesi	2016
Fortunata	Sergio Castellitto	2017
Giulia non esce la sera	Giuseppe Piccioni	2009
Gli equilibristi	Ivano De Matteo	2012
I predatori	Pietro Castellitto	2020
Il contagio	Matteo Botrugno, Daniele Coluccini	2017
Il più grande sogno	Michele Vannucci	2016
Il rosso e il blu	Giuseppe Piccioni	2012
La mia classe	Daniele Gaglianone	2013
La nostra vita	Daniele Luchetti	2010
La profezia dell'armadillo	Emanuele Scaringi	2018
La terra dell'abbastanza	Fratelli D'Innocenzo	2018
Le fate ignoranti	Ferzan Özpetek	2001
Lo chiamavano Jeeg Robot	Gabriele Mainetti	2016
Maledetta primavera	Elisa Amoruso	2020
Manuel	Dario Albertini	2017
Mi chiamo Maya	Tommaso Agnese	2015
Nessuno mi può giudicare	Massimiliano Bruno	2011
Nina	Elisa Fuksas	2013
Non ci resta che il crimine	Massimiliano Bruno	2019
Non essere cattivo	Claudio Caligari	2015
Questo piccolo grande amore	Riccardo Donna	2009
Sacro GRA	Gianfranco Rosi	2013
Scialla!	Francesco Bruni	2011

Smetto quando voglio – Ad honorem	Sydney Sibilìa	2017
Smetto quando voglio – Masterclass	Sydney Sibilìa	2017
Sole cuore amore	Daniele Vicari	2017
Suburra	Stefano Sollima	2015
Sulla mia pelle	Alessio Cremonini	2018
Tutta la vita davanti	Paolo Virzì	2008
Tutti contro tutti	Rolando Ravello	2013
Tutti i santi giorni	Paolo Virzì	2012
Tutto quello che vuoi	Francesco Bruni	2017
Un giorno speciale	Francesca Comencini	2012
Zeta – una storia Hip Hop	Cosimo Alemà	2016

4.4 L'analisi filmica

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, rilevante ai fini della ricerca è il dato relativo l'andamento dell'interesse del cinema MiC nei confronti della periferia romana. Come è possibile notare dal grafico A (fig. 4.1), dagli elementi raccolti è emersa una crescente propensione alla rappresentazione dei luoghi di periferia. In particolare nel biennio 2010-2011, si è registrata una svolta significativa con il passaggio da due a tre film, fino ad arrivare a cinque film prodotti nel solo anno 2012 e nove nel 2017.

A

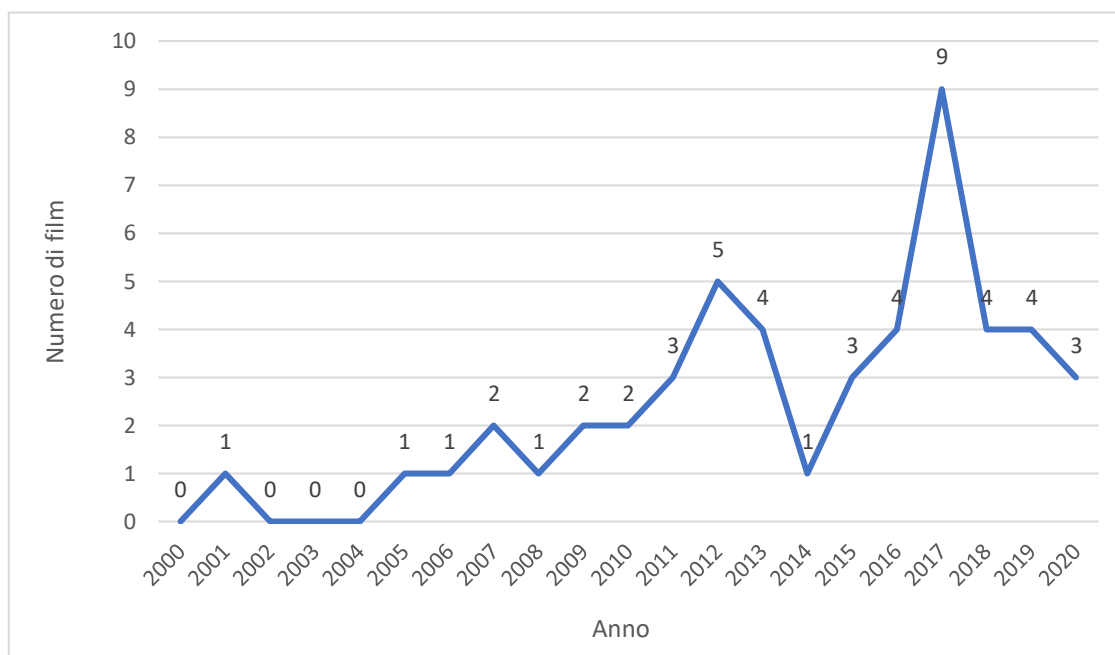


FIG. 4.1 Numero di film per anno di distribuzione.

1. Analisi degli elementi narrativi

a) I luoghi

Osservando le ambientazioni dove i film hanno scelto di collocare le proprie narrazioni, emerge una propensione verso i quartieri situati in prossimità del GRA (20 film), siano essi collocati al suo interno come Corviaie (*Civico zero*, *Non ci resta che il crimine*, *Favolacce*), Rebibbia (*La profezia dell'armadillo*, *Smetto quando voglio – Ad honorem*, *Smetto quando voglio – Masterclass*), Tor Sapienza (*Cuori puri*), Quarticciolo (*Il contagio*, *Nessuno mi può giudicare*) o ancora, Laurentino 38 (*Manuel*), La Rustica (*Il più grande sogno*) e il Tufello (*Tutti contro tutti*), che al suo esterno come, ad esempio, Tor Bella Monaca in cui sono ambientati due film (*Lo chiamavano Jeeg Robot* e *A Tor Bella Monaca non piove mai*), Ponte di Nona che la vede presente in tre film (*La terra dell'abbastanza*, *Brutti e cattivi*, *Balla con noi*) o Torre Gaia (*Zeta – Una storia hip hop*), Spinaceto (*Favolacce*), Casal Morena (*Sulla mia pelle*), Torre Angela (*Smetto quando voglio - Masterclass*), Acilia (*Tutti i santi giorni*). A questi si aggiungono otto film che privilegiano le frazioni di Roma, in particolare Ostia che conta sei film (ad

esempio *Non essere cattivo*, *Suburra*, *A mano disarmata*) e, per la concezione periferica implicitamente richiamata da alcune strutture come il carcere o evocata attraverso la rappresentazione dei cosiddetti casermoni in cemento armato, *Fiore* o *Gli equilibristi*. Al fine di una comprensione più chiara ed efficace delle opere analizzate, si ritiene necessario dover puntualizzare che alcuni film come, ad esempio, il già citato *Fiore* o *Dogman*, non sempre delineano in maniera netta l'area periferica. Piuttosto quest'ultima viene evocata ritraendo situazioni di marginalità o richiamata attraverso l'utilizzo di strutture architettoniche che rimandano a contesti di periferia e che ci hanno portati a includere questi film nel *corpus* analizzato.

Ritornando all'analisi della collocazione spaziale delle opere, significativa è la presenza di molti film (9) che scelgono le periferie storiche di Roma (quindi quartieri originariamente sorti lontani dal centro e attualmente inglobati all'interno di quest'ultimo) come Tor Pignattara con ad esempio *Fortunata*, *Bangla* e *La mia classe*, o Ostiense (si pensi, a titolo di esempio, a *Le fate ignoranti*). Al riguardo è interessante sottolineare come questi luoghi, pur facendo ormai parte del centro urbano, vengono ugualmente rappresentati secondo i soliti *cliché* che vedono le periferie come isolati rispetto al resto del tessuto urbano, degradati, difficilmente accessibili a chi non è del quartiere e popolati da persone con risorse economiche molto modeste.

In sostanza emerge una particolare inclinazione del cinema italiano MiC a utilizzare le zone situate in prossimità del GRA per ambientarvi le proprie storie. In questi film, raramente le periferie vengono connotate con elementi che si allontanano dallo stereotipo del luogo degradato, povero e corrotto. Piuttosto la maggior parte lo rimarca enfatizzando come alcuni aspetti siano connaturati a questi quartieri. Elementi tra cui la povertà, i problemi legati alla criminalità o alla droga, nonché una vita difficile e «dura e se non sei duro come la vita, non vai avanti»²⁵³, sono dipinti dai film come determinati dal vivere in periferia. Tutto ciò è ad esempio presente in *La terra dell'abbastanza* nel quale la scarsità di risorse economiche unite ad un contesto familiare problematico e all'incertezza di un futuro migliore, spinge i protagonisti a unirsi a un clan di malavitosi «per svoltare» la loro vita. Stessi presupposti riguardano *Il contagio* e *Non essere cattivo* in cui il disagio economico, unito ad una prospettiva di vita priva di sogni e speranze, porta i personaggi a consumare droga, alcol, a spacciare e a dedicarsi ad

²⁵³ Cesare (protagonista), in *Non essere cattivo*, C. Caligari, 2005

attività illegali. Risultato è il costruire messaggi simbolici in cui emerge una relazione tra la marginalità abitativa e la povertà, la criminalità e la difficoltà della vita in periferia, la quale, però, come argomentato nel primo capitolo, non necessariamente correla l'una agli altri.

Ulteriore aspetto significativo che si aggiunge alla lista degli elementi utilizzati dai film per caratterizzare le periferie romane è la distanza dal centro città e in particolare, dal luogo di lavoro. Le periferie, infatti, sono descritte come luoghi in cui lavorare è difficile a meno che non si scelgano lavoretti di sopravvivenza (come la parrucchiera a domicilio in *Fortunata*, il dare ripetizioni o il somministrare questionari in *La profezia dell'armadillo* o ancora, il guardiano di un parcheggio in *Cuori puri*) o, per i più coraggiosi, di intraprendere un vero e proprio viaggio pari a quello dell'Odissea. È il caso di Eli, protagonista di *Sole cuore amore*, in cui la vicenda ruota proprio intorno al tempo impiegato ogni giorno dalla protagonista per spostarsi da dove abita (quartiere situato verso Torvaianica) al bar in cui lavora (Lucio Sestio a Roma). Questa dinamica, (enfaticata dai continui ritardi della protagonista al bar, dalle innumerevoli sequenze in cui la si vede svegliarsi molto prima dell'alba, dalle infinite inquadrature in cui la si riprende stanca, affannata e sempre di corsa) è dichiarata già nei primissimi minuti del film in cui vediamo la macchina da presa seguire Eli mentre prende in successione: un primo treno metro, le scale mobili, un secondo treno metro a Termini, un bus, per poi arrivare a casa in tarda serata dopo aver percorso un tratto a piedi.

La causalità tra periferia, povertà, criminalità e la difficoltà nel vivere in questi luoghi è anche ben resa da tutti quei film che hanno scelto Ostia per collocare le proprie storie. Questa non solo viene rappresentata come cuore pulsante della criminalità (*Suburra*), luogo di mafia (*A mano disarmata*), di violenza (*ACAB - All Cops Are Bastards*) e afflitta dai problemi legati alla droga (*Non essere cattivo*), ma anche come sede di ingiustizie, aggressioni e omicidi (*Dogman*). In tutti questi film è il paesaggio ad essere elevato a vero protagonista della storia. Lunghe sequenze vengono infatti dedicate solo all'ambiente (riducendo spesso la presenza umana a semplice sfondo) ritraendolo in tutta la sua durezza, inospitalità e desolazione, quasi a voler sottolineare che è l'asprezza del territorio ad innescare dinamiche di violenza e corruzione. Al riguardo,

esemplari sono le scene di *La terra dell'abbastanza* (ad esempio fig. 4.2) o quelle innumerevoli in *Dogman* (fig. 4.3, 4.4, 4.5) in cui il luogo desolato e degradato sembra evocare immaginari post-apocalittici di città abbandonate.



FIG. 4.2 Rappresentazione del luogo in *La terra dell'abbastanza*



FIG. 4.3 Rappresentazione del luogo in *Dogman*



FIG. 4.4 Luogo presentato in *Dogman*



FIG. 4.5 Luogo presentato in *Dogman*

Il quartiere periferico non viene però solo visivamente denotato attraverso la rappresentazione di strutture architettoniche come il pontile di Ostia (*Non essere cattivo*) o i cortili dei palazzi del Quarticciolo (*Nessuno mi può giudicare*), ma anche segnalato tramite l'utilizzo di scritte che aiutano a riconoscere il luogo in cui si svolge la vicenda. Ciò accade, ad esempio, in *Lo chiamavano Jeeg Robot* e *Sole cuore amore*. Nel primo, una carrellata inquadra il nome del quartiere in cui abita il protagonista Enzo Ceccotti (Tor Bella Monaca) presente su un cartello stradale (per intenderci, quando il protagonista, dopo esser caduto nei rifiuti tossici, è sull'autobus diretto verso casa fig.

4.6). Nel secondo, invece, la macchina da presa riprende l'arrivo del bus che ha portato la protagonista nei pressi di casa e su questo si legge chiaramente il nome del quartiere di destinazione presente sull'autobus (fig. 4.7).



FIG. 4.6 Cartello stradale con indicato il nome del quartiere in *Lo chiamavano Jegg Robot*



FIG. 4.7 Autobus che porta la scritta Laurentina – Torvaianica in *Sole cuore amore*

Stessa cosa accade per il film *A tor Bella Monaca non piove mai* dove però è il titolo stesso del film a identificare il quartiere in cui si svolge la storia. Al riguardo è interessante notare alcuni aspetti della locandina: i colori freddi che rendono l'ambiente cupo, quasi a indicare un quartiere pericoloso e tormentato; le strutture architettoniche in cemento presenti sullo sfondo (ormai diventate simbolo della periferia romana insieme a Corviale) che, con la loro verticalità enfatizzata dai colori, sembra vogliono suggerire una vita dura e problematica a cui il quartiere costringe i suoi abitanti; il sottotitolo che riporta la frase «*cattivi si nasce o si diventa?*», suggerendo implicitamente che la cattiveria è un elemento imprescindibile del quartiere; infine, i personaggi, tutti rappresentati seduti su un divano e collocato per strada, che sembra voglia rimandare a un'idea di degrado e povertà vissuta dagli abitanti di questo quartiere.

Inoltre, molte opere rimandano a immaginari periferici proponendo luoghi di marginalità sociale come, ad esempio, le carceri. Queste sin dall'antichità venivano collocate fuori le città, escludendo gli individui dalla socialità e relegandoli a dei margini²⁵⁴ fisici e spaziali. Le carceri, esattamente come i manicomi, sono infatti legate a un'idea di esclusione, di differenza tra un «sé» e un «altro»²⁵⁵. Ciò è presente nel film *Fiore* di Giovannesi in cui non solo l'idea di esclusione è resa dai tanti momenti in cui i personaggi vengono ritratti dietro inferriate o sbarre (è il caso, ad esempio, dell'immagine della protagonista fig. 4.8, utilizzata anche per la locandina), ma anche che la marginalità e la criminalità sembrano essere peculiarità di tutti quelli che vivono una difficile situazione familiare. Ad esempio, Daphne, la protagonista in *Fiore*, è in carcere per aver rubato. Durante il film si viene a conoscenza che è una ragazza con una situazione familiare particolarmente problematica. Non solo non si accenna alla figura della mamma (è morta? ha abbandonato la figlia?) ma è senza familiari tranne che per un padre il quale, dopo anni è uscito di prigione, dipende economicamente dalla sua compagna, vive con lei e il figlio di lei in una piccola casetta e non vuole prendersi cura di Daphne).

²⁵⁴ M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, BUR Rizzoli, Milano, 2011

²⁵⁵ D. Forgacs, op.cit.



FIG. 4.8 Locandina film

Esistono però, tra i film analizzati, alcuni casi in cui i luoghi non solo non ripropongono la solita rappresentazione delle periferie appiattita sui *clichè* della marginalità ma addirittura la ribaltano attraverso il gioco ironico. È il caso, ad esempio, del film *Smetto quando voglio – Ad honorem*. Questo, proprio come *Fiore*, è ambientato in un carcere e in particolare in quello di Rebibbia, ma i modi con cui viene rappresentato il luogo, così come le vicende, propongono un capovolgimento degli stereotipi aprendo il film a prospettive di interpretazione alternativa. Ad esempio, non si assiste più ad una enfaticizzazione dell'esclusione attraverso inquadrature che ritraggono le sbarre, le stanze anguste e claustrofobiche, i rapporti di rivalità e violenza o di privazione della libertà individuale. Al contrario, si mostra una collaborazione generalizzata tra carcerati che condividono la stessa sorte. Anche quando tale «quieto vivere» viene messo in crisi perché il protagonista Pietro Zinni occupa per molto tempo l'unico telefono a

disposizione per le chiamate familiari, i carcerati non si ribellano con atti di violenza – come ci si aspetterebbe da un ambiente come il carcere – ma attendono pazientemente il loro turno esprimendo il loro contrappunto solo borbottando educatamente e mostrando un leggero nervosismo.

Risultato è un capovolgimento dei messaggi che inducono ad una riflessione che problematizza le solite concezioni di marginalità, esclusione e periferia, stimolata dal deludere ciò che invece ci si aspetta di vedere. In altre parole, dato il contesto del carcere che nell'immaginario collettivo è sempre associato ad atti di violenza e aggressività, date le caratteristiche scelte per i carcerati presenti alle spalle di Pietro Zinni, tutti alti, muscolosi e tatuati, è automatico aspettarsi una rissa, invece ci viene mostrata una inaspettata e paziente attesa che, in confronto, quelle alle poste sembrano essere molto più violente.

Soggetti normalmente ritenuti marginali vengono in questo modo inclusi annullando i pregiudizi. Insomma, si rappresentano questi luoghi non restituendone una visione univoca, ma dalle molteplici sfumature.

Nelle opere sin qui analizzate emerge dunque come la funzione del paesaggio non sia più solo quella di contestualizzare la storia, ma di raccontare come le periferie siano luoghi isolati e degradati e la realtà vissuta in questi spazi, difficile e problematica. Si creano in questo modo delle implicite relazioni tra luogo e abitanti, periferia e alcune condizioni sociali, che tendono a interpretare l'una come connaturata all'altra. Si possono quindi sottolineare due fattori: la propensione dei film nel rappresentare la periferia secondo *clichè* legati alla marginalità che alimentano discorsi stigmatizzanti, e soprattutto una generalizzazione delle situazioni di disagio sociale ed economico. In sostanza è come se i film volessero dire che le persone che ci si deve aspettare di incontrare nelle periferie romane sono tutte problematiche e/o drogate e/o povere e/o assassine ecc... così come ci si deve aspettare che le periferie romane siano luoghi degradati, pericolosi e isolati dal resto della città. Luoghi duri e inospitali che portano gli stessi abitanti che vi vivono ad indurirsi. Provando ora a riassumere i dati fin qui ottenuti, emergono alcuni dati significativi, (grafico B, fig. 4.9) ossia che dei 50 film presi in esame: 39 ritraggono le periferie romane come luoghi isolati ovvero distanti dai restanti quartieri della città; 34 come luoghi poveri, 38 come contesti in cui regna la criminalità e/o i clan mafiosi; 41 come spazi degradati, mentre solo 8 film descrivono le

periferie romane come luoghi curati (ovvero con ad esempio i giardini ben messi e privi di erbacce, i palazzi soggetti a manutenzione e senza l'intonaco scollato ecc..) e 14 come contesti privi di azioni legate alla criminalità.

B

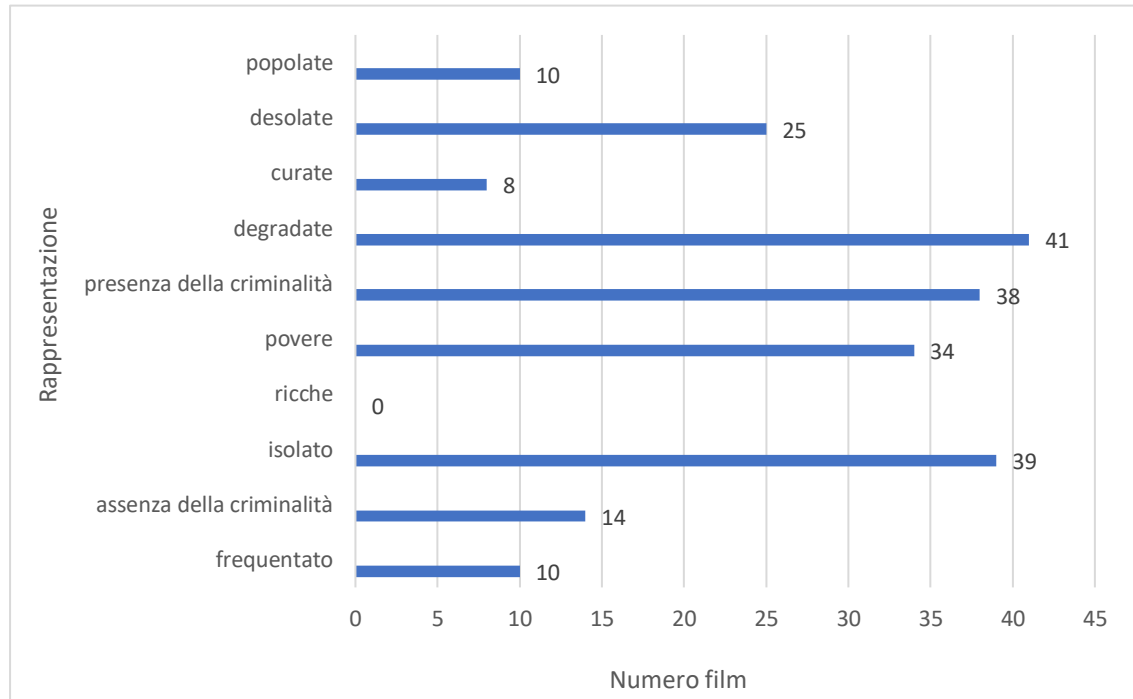


FIG. 4.9. Numero di film per tipologia di rappresentazione

In conclusione, emerge la diffusa propensione nei film «d'interesse culturale» a privilegiare le periferie come scenario per le proprie storie, descrivendole attraverso delle modalità che legano in maniera causale il contesto periferico con la marginalità, la criminalità, la povertà, l'isolamento e una vita sofferta, crudele e ingiusta.

b) I personaggi

Passando ora all'analisi dei personaggi, si evidenzia un fenomeno rilevante, ossia la significativa presenza di protagoniste donne, tutte descritte attraverso una omologazione nei tratti caratteriali ed estetici a fronte di una netta assenza di registe donne. Su 50 film,

infatti, solo 4 sono stati girati da donne. In sostanza ne risulta che la maggior parte dei film che hanno come protagoniste delle donne, sono girati dagli uomini. Naturalmente, evidenziando tale dato non si vuole affermare che gli uomini non possano parlare del mondo femminile, né tantomeno che i loro protagonisti non debbano essere donne. Piuttosto si vuole porre l'attenzione su una certa uniformità delle caratteristiche utilizzate per ritrarre le protagoniste la quale, se da un lato senz'altro risente della visione del mondo maschile, dall'altro restituisce una visione delle donne che vivono nelle periferie totalmente schiacciata solo su alcune caratteristiche.

In effetti, tanto *Fortunata* quanto *Sole cuore amore*, *A mano disarmata*, *Fiore*, *Mi chiamo Maya*, *Cuori puri* o *Giulia non esce la sera* inscenano l'esistenza drammatica vissuta da queste donne, sempre imbronciate, arrabbiate, indurite dalla vita in periferia oppure diffidenti, silenziose e solitarie a cui si aggiunge, in misura diversa, un senso di ribellione. Quest'ultimo viene espresso tanto dall'atteggiamento – come, ad esempio, l'essere sfrontato e arrabbiato in *Fiore* o impulsivo e scontroso in *A mano disarmata* – quanto dall'abbigliamento come per *Fortunata* dove non si perde mai l'occasione nel mostrarla con un'acconciatura scompigliata e il trucco colante.

Ulteriore elemento ricorrente è quello di collocare i protagonisti sempre all'interno di situazioni familiari difficili e problematiche. Precedentemente si è parlato della situazione di Dafne in *Fiore* (senza madre, senza parenti e con un padre appena rilasciato dalla prigione il quale né vuole, né è in grado di prendersi cura della figlia). Emblematica è anche la situazione di Fortunata la quale: deve crescere da sola una figlia di otto anni; ha alle spalle un matrimonio fallito; un marito violento che la picchia; convive con i sensi di colpa per aver lasciato morire annegato suo padre tossicodipendente e per concludere, ha una relazione di entità non ben definita con un ragazzo (Chicano) tossicodipendente, bipolare e costretto a prendersi cura di una madre con l'Alzheimer. Anche il film *Mi chiamo Maya* non risparmia Niki, la protagonista che a seguito della morte della madre a cui era profondamente legata (anche in questo caso manca una delle due figure genitoriali), viene portata, in quanto minorenni, in una casa-famiglia insieme alla sorellina da cui però decidono di scappare. Il film ruota intorno agli infiniti tentativi di Niki di provvedere da sola a sé stessa e alla sorellina, adottando escamotage per nulla consoni ad una ragazzina della sua età, come l'improvvisarsi cubista, e facendo fronte a situazioni di estremo disagio come il dormire per strada

insieme alla sorellina.

Anche l'universo maschile non viene però risparmiato. Si è citato precedentemente il caso di *Non essere cattivo* in cui Cesare è costretto a fare i conti con l'assenza del padre, l'anzianità della madre, la morte della sorella per AIDS e la malattia della nipotina; o i due protagonisti in *La terra dell'abbastanza* in cui l'uno è senza madre e con un padre disoccupato che vive in uno spazio per auto improvvisato ad abitazione, mentre l'altro, questa volta senza padre, si sente responsabile di una madre con un lavoro talmente precario da non riuscire a trovare i soldi per potersi far curare una carie dal dentista; o ancora Manuel, protagonista dell'omonimo film, il quale ha una madre in carcere e il suo obiettivo è quello di aiutarla a trascorrere due anni agli arresti domiciliari. Ne risulta una specie di gara alle disgrazie in cui vince colui che affligge il protagonista con più sventure all'insegna del cercare di suscitare un sentimento di compassione nello spettatore. Al riguardo, si segnala che già ben due film tra quelli sopra citati (*Fiore* e *Manuel*) riportano una sovrapposizione tra il nome dell'attore e quello usato per designare il protagonista²⁵⁶ quasi come se volessero sottolineare la realistica degli eventi narrati e una immedesimazione dello spettatore.

Si registra insomma una diffusa tendenza nel costruire personaggi ai margini sociali che intrecciano relazioni con altrettanti personaggi problematici (*Fortunata*) acuendo il senso di «marginalità» di cui sono i portavoce. Personaggi tragici, disperati, costretti a vivere in realtà pericolose e terribili, come in *Dogman*, dove sentimenti di rabbia e vendetta azionano un effetto domino che culmina con un omicidio o la morte dei protagonisti (*Favolacce*, *Non essere cattivo*, *Sole cuore amore*, *Sulla mia pelle* o *La terra dell'abbastanza*). Da questo panorama si viene perciò a delineare una certa uniformità dei personaggi che popolano i film MiC tutti impegnati a far fronte ad un contesto sociale o familiare problematico che li costringe ad una realtà difficile. Infine, dall'analisi del campione di film, non si poteva prescindere dal notare la struttura evolutiva dei protagonisti, la quale poggia su di uno schema che ritorna in quasi tutte le opere analizzate. Tale schema lo si può riassumere in tre fasi, le quali sono state suddivise in: protagonista come «outsider» (ossia come un personaggio che inizialmente è descritto come al di fuori delle regole sociali) o meno, a cui segue un evento decisivo

²⁵⁶ L'attrice del film *Fiore* si chiama Dafne esattamente come il suo personaggio, così come l'attore di *Manuel* fornisce il suo nome al personaggio e al titolo stesso del film.

– sia esso drammatico o amoroso – che conduce il protagonista all'interno dell'ordine sociale oppure no. L'importanza nel riportare tali dati risiede nel dimostrare come i personaggi – e le storie – siano principalmente costruiti al fine di trasmettere un messaggio morale. Ad esempio, in *Fiore* la protagonista è inizialmente una outsider ossia che rubando, non rispetta le regole sociali comunemente condivise ma, a seguito dell'innamoramento di un ragazzo del carcere, decide di iniziare una nuova vita con lui. Dunque, la morale che il film sembra voglia trasmettere è che l'amore verso un'altra persona porta sulla «retta via». Ciò verrà comunque approfondito nella successiva sezione (c – Principi morali). Riassumendo, si ottengono tre grafici (C-D-E) corrispondenti il primo alla tipologia di professione dei protagonisti, il secondo al tipo di contesto familiare e l'ultimo, alle caratteristiche dei protagonisti. Per quanto riguarda il grafico C (fig. 4.10) emerge che la maggior parte dei film descrive i protagonisti come criminali (15 film), a cui seguono i precari (13); il grafico D (fig. 4.11) rivela che quasi la totalità dei film analizzati privilegia un contesto familiare precario, infine il grafico E (fig. 4.12) emerge che molti protagonisti vengono descritti arrabbiati (27), insicuri (15), ribelli (13), silenziosi (12) ma anche sognatori (12).

C

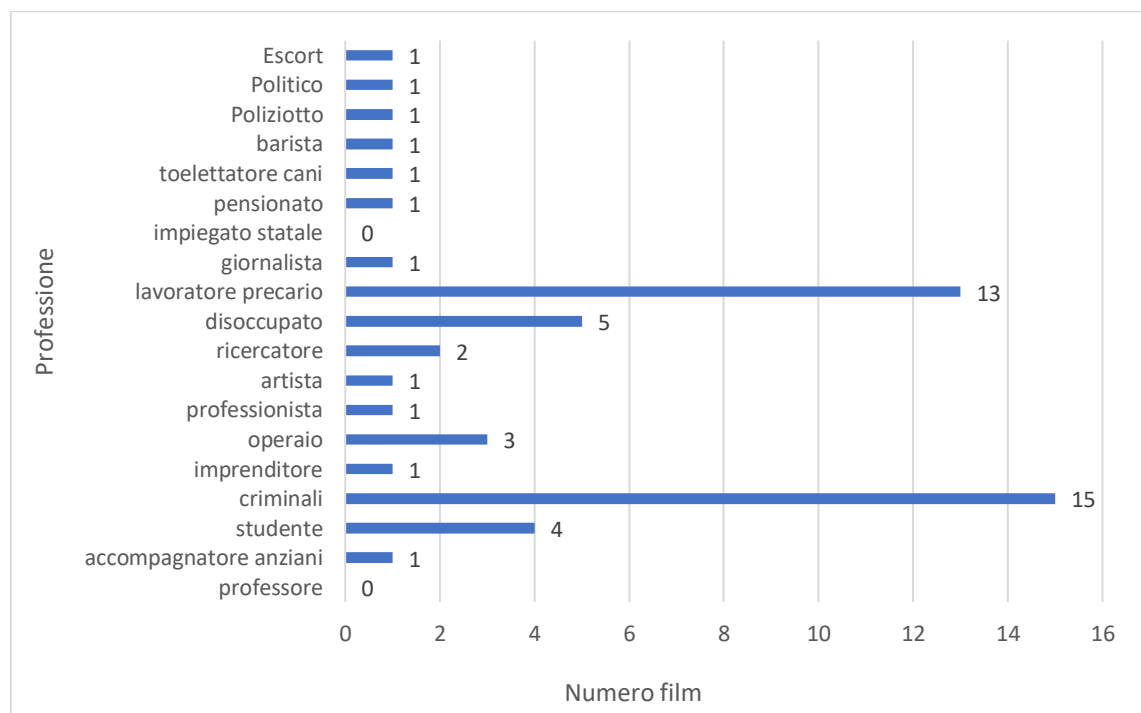


FIG. 4.10 Descrizione della professione dei protagonisti per numero di film analizzati

D

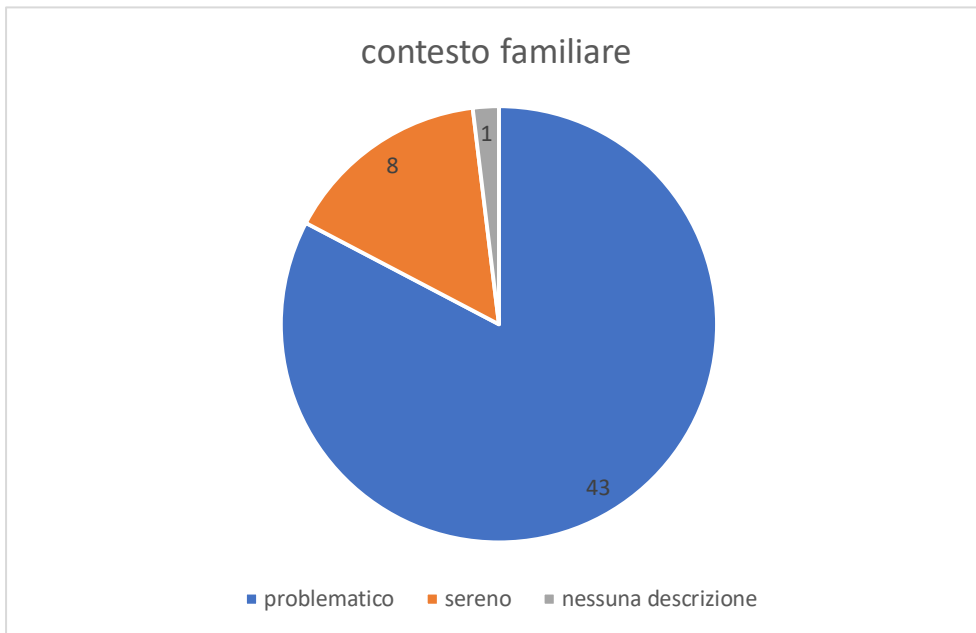


FIG. 4.11 Descrizione della tipologia di situazione familiare dei protagonisti

E

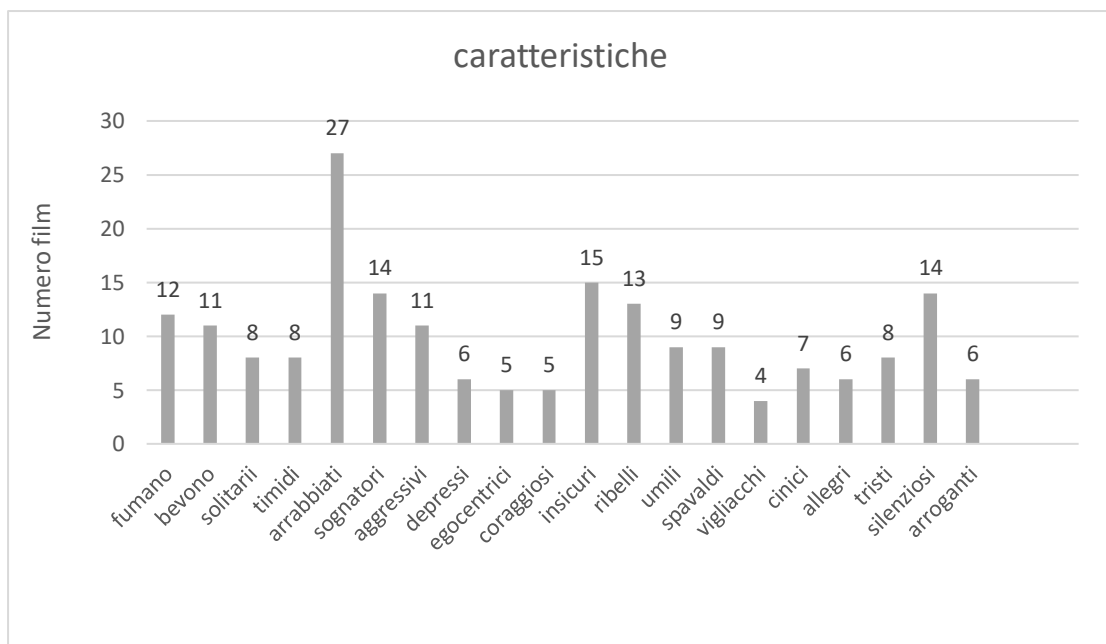


FIG. 4.12 Caratteristiche dei protagonisti per numero di film

Mentre per quanto riguarda la struttura evolutiva dei protagonisti, otteniamo un grafico F (fig. 4.13) in cui il dato più significativo riguarda la propensione di molte opere (18) nel descrivere inizialmente i protagonisti come al di fuori dell'ordine sociale successivamente, a seguito di un incontro con un personaggio significativo per cui prova un grande sentimento affettivo o amoroso, il protagonista entra alla fine del film all'interno delle regole sociali uscendo dall'iniziale ruolo di outsider.

F

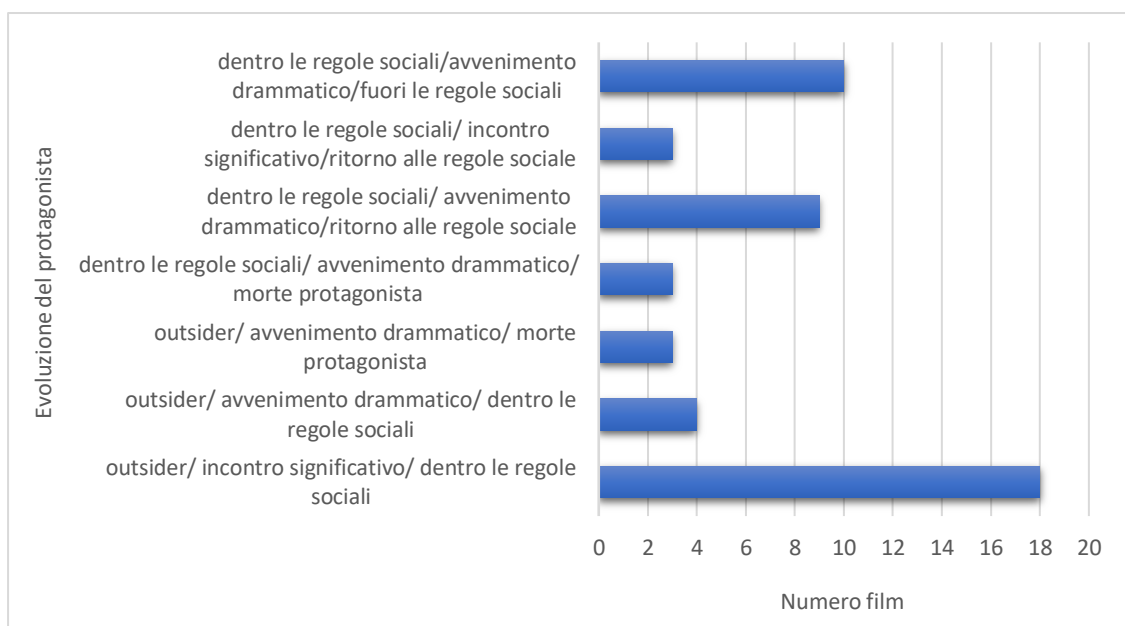


FIG. 4.13 Struttura dell'evoluzione del protagonista per numero di film

Riassumendo, dagli elementi sino ad ora ottenuti emerge la tendenza del campione di film nel costruire personaggi solitari, ribelli, altamente drammatici, portatori di un profondo malessere e costretti a far fronte ad una realtà dura che li isola invece di includerli, dove la componente di emarginazione diventa fondante nella creazione di rapporti con personaggi anch'essi emarginati. A ciò, inoltre, va ad aggiungersi l'appartenenza ad uno scenario familiare o sociale complesso che rende i protagonisti ancor più tragici e disperati. La narrazione, però, non è pensata per lasciare i protagonisti in una condizione di marginalità, ma al contrario, per condurli al

raggiungimento di una nuova consapevolezza. In questo senso il «viaggio»²⁵⁷ pone i protagonisti al confronto con incontri o avvenimenti cruciali che vengono rappresentati sotto forma di incontro amoroso oppure in chiave tragica. In entrambi i casi, la morale è che nonostante le difficoltà, qualsiasi situazione può essere superata e ogni individuo può riuscire a trovare il proprio ruolo all'interno del sistema sociale in cui vive. Come verrà dimostrato successivamente, infatti, l'obiettivo delle opere è quello di trasmettere dei messaggi consolatori, paternalistici e moralistici riassumibile nell'idea che la vita è dura ma se si compie la scelta «giusto» e ci si affida ai grandi valori tutto si risolverà nel modo migliore possibile.

c) Principi morali

A conferma di quanto detto sino ad ora, l'analisi filmica condotta sui principi morali ha evidenziato che, nella maggior parte delle opere, la narrazione è progettata per insegnare «il bene» ai personaggi – e con loro, anche agli spettatori. Se, infatti, a inizio film ci si imbatte in ladri, criminali o spacciatori inclini nel compiere azioni e scelte sbagliate, alla fine della narrazione vedremo gli stessi ladri o criminali agire all'insegna del bene e del giusto. I protagonisti durante lo sviluppo della vicenda imparano la differenza tra il bene e il male, tra quello che è giusto e quello che è sbagliato, ciò che si può fare e ciò che si *deve* fare. Sono film in sostanza improntati nell'impartire delle lezioni. È sbagliato, ad esempio rubare (*Fiore*), uccidere (*Dogman*), drogarsi (*Non essere cattivo*). Non si deve far parte di clan mafiosi (*La terra dell'abbastanza*), costruire associazioni criminali (*Suburra*, *A mano disarmata*), né compiere azioni illegali (*Lo chiamavano Jeeg Robot*) così come non si deve dar conto all'appartenenza a diverse classi sociali (*Questo piccolo grande amore*, *Balla con noi*). I genitori devono prendersi cura dei propri figli (*Fortunata*); gli uomini devono rispettare le donne e viceversa (*Scusate se esisto*, *Gli equilibristi*); bisogna essere aperti verso la diversità di razza, orientamento sessuale, provenienza geografica e altro come in *Le fate ignoranti* (interessante il fatto che a fronte di messaggi di apertura verso le diversità, le opere

²⁵⁷ Dove per «viaggio» ci si riferisce al concetto espresso da Vogler nel suo libro *Il viaggio dell'eroe*, basato sull'idea secondo cui ogni tipo di narrazione si basa sulla costruzione di un percorso o viaggio che il protagonista del film deve compiere, strutturato in tappe fondamentali che portano il protagonista a compiere un tragitto che lo condurrà a comportamenti o atteggiamenti nuovi.

prese in esame al contrario, essendo tutte orientate verso il cliché della periferia povera, degradata e corrotta, trasmettano messaggi simbolici che marginalizzano e ghettizzano); inoltre, gli imprenditori devono smettere di pensare solo al profitto e ai beni materiali e dedicarsi ad azioni caritatevoli (*Cuore sacro*) in quanto ciò che conta realmente è l'amicizia, l'amore, la solidarietà o la gentilezza. In altre parole, questi film vogliono insegnare a pensare e ad agire a fin di bene, rispettando i veri valori della vita nonostante questa possa in alcuni contesti essere dura e difficile. Bisogna, dunque, non perdere mai «la fede» e mantenere un cuore puro in quanto proprio dal cuore, dice Gesù, nasce la purezza o impurità dell'uomo²⁵⁸.

Il riferimento a Cristo non è casuale in quanto in misura diversa questi film trattano della religione (*Cuore sacro*, *Cuori puri*) o di temi cari alla fede cristiana come quello della rinuncia (ad esempio quella compiuta da Fortunata la quale sceglie di rinunciare al cambiare città, al cambiare vita, rinuncia alla sua libertà e ai suoi bisogni in quanto donna in nome dell'amore e del bene della figlioletta).

Ci troviamo dunque di fronte ad una costruzione univoca dei messaggi dei film in quanto tutti orientati verso una evoluzione dei protagonisti – che vorrebbe anche coincidere con una evoluzione morale e spirituale dello spettatore. Alla fine del film i protagonisti imparano ad essere corretti e giusti diventando emissari di grandi lezioni morali che gli spettatori dovrebbero imparare attraverso il vissuto dei personaggi.

d) Conclusione dei film

Come anticipato, questa sezione è strettamente collegata alla precedente. Questo si verifica in quanto la scelta dei protagonisti verso il bene viene confermata da una risoluzione positiva della conclusione. Dall'analisi del *corpus* emerge infatti come molte opere (35) si concludono con un *Happy Ending* degno dei migliori cartoni animati della Disney. Chi ha sempre vissuto nella corruzione e nella solitudine trova l'amore e decide di lottare per il bene delle persone (*Lo chiamavano Jeeg Robot*); chi non è mai stato compreso e ha sempre dovuto cavarsela da solo, trova conforto nell'affetto (*Fiore*); ladri che rapinano una banca per migliorare la propria condizione economica, usano quei soldi per risolvere la situazione familiare di una prostituta

²⁵⁸ Vangelo secondo Giovanni, capitolo sesto.

(*Brutti e cattivi*); una donna ricca, superficiale, antipatica e razzista che ha perso tutto con la morte del marito imprenditore, trova sé stessa – nonché il vero l'amore – in un quartiere abitato da persone umili, autentiche e gentili. Ne risulta un risveglio delle coscienze dei protagonisti (e con loro degli spettatori) che dopo aver vissuto innumerevoli difficoltà capiscono che il bene è sempre la strada giusta da seguire.

1. Analisi degli elementi tecnici

a) Scrittura

La necessità di prendere in considerazione un'analisi che riguardi anche gli aspetti tecnici del campione di film nasce dal ritenere come gli elementi emersi sino ad ora si manifestino anche attraverso le modalità con cui i film vengono realizzati. Tanto la scrittura quanto la fotografia e il genere cinematografico di appartenenza rivelano una rappresentazione che tende verso i codici del reale e del vero.

Per questa sezione, così come per le successive è bene ricordare la difficoltà nel ricondurre un'opera sotto una categoria invece che in un'altra (ad esempio, nel caso della presente sezione sulla scrittura, in alcuni casi la collocazione di un film sotto la categoria comica invece che realistica è lampante; in altri casi, al contrario, la scrittura di un film può risultare sia realistica sia iperbolica in quanto possiede i codici di entrambe le categorie). In sostanza, non si è potuto prescindere dall'inserire alcuni film sotto più categorie. Questo non pregiudica l'attendibilità dei risultati ma, piuttosto, consente di ottenere una maggiore ampiezza di informazioni.

Dall'analisi sulla scrittura è emerso come la maggior parte dei film (39 su 50) tendano verso codici realistici (grafico G, fig. 4.14) che si esprimono non solo con la costruzione di vicende il più possibile attendibili, ma anche con dialoghi che impiegano il romanesco (in questo caso il romanesco è da intendersi come intercalare linguistico, ma il discorso può anche essere esteso ad alcuni tratti caratteriali, atteggiamenti o modi di fare che ricadono nel cliché del romano di borgata).

L'idea è quella di rendere la vicenda «reale», specialmente in funzione di una collocazione della storia in quartieri di periferia in cui, da stereotipo, si suppone che gli

abitanti non parlino un italiano corretto. Si vuole in sostanza avvicinare lo spettatore, facilitarne l'immedesimazione e ciò, come anticipato nelle pagine precedenti, è anche reso da una coincidenza tra il nome dell'attore con quello del protagonista (titolo di esempio Marcello Fonte è Marcello in *Dogman*; Daphne Scoccia è Daphne in *Fiore* così come il ragazzo di cui Daphne personaggio si innamora nel carcere è Josciua Algeri ossia Josh nel film) oltre che dal ricorso ad attori non professionisti in grado di restituire naturalezza e autenticità alla propria performance attoriale.

G

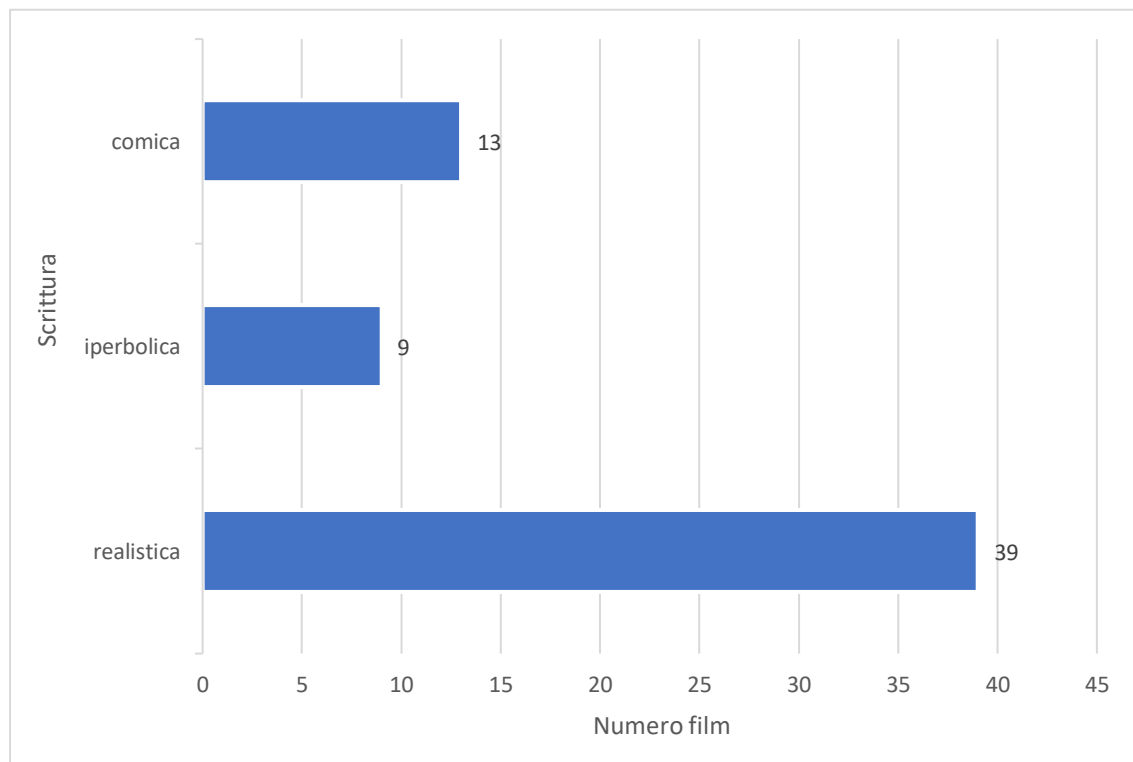


FIG. 4.14 Numero di film per tipologia di scrittura

b) Fotografia

Anche l'analisi della fotografia conferma il dato della realistica emerso nella sezione precedente (a). Come si può infatti notare dal grafico (H, fig. 4.15) emerge che 32 dei film che costituiscono il campione optano per uno stile realistico. Tale fenomeno può essere ricondotto all'obiettivo dei film di cercare di ottenere il riconoscimento culturale. Come si è detto, questo viene rilasciato dalle commissioni ministeriali che sembrano

privilegiare un cinema d'impegno che tratta temi sociali. Da qui, il ricorso ad uno stile di ripresa che esprima il suo impegno nel sociale e dunque, realistico. Questo stile, peraltro, può anche essere dovuto alla necessità dei film di legittimare sé stessi ricorrendo a tecniche e stili tipici della tradizione del nostro cinema. A conferma di ciò, si chiama ancora una volta in causa Gabriele Mainetti. Significativo è infatti il lavoro di *self-promotion* fatto sul suo film *Lo chiamavano Jeeg Robot* in cui chiaro è l'intento del regista nel voler costruire valore²⁵⁹ intorno alla sua opera. Egli infatti sottolinea, nelle varie interviste o incontri, il rimando a stili cinematografici che hanno segnato l'identità del paese come ad esempio il Neorealismo²⁶⁰. La realistica nello stile delle riprese è anche sottolineata dal ricorso a inquadrature che inseguono i personaggi ritraendoli di nuca o in primo piano e contestualmente, all'utilizzo di campi lunghi e *plongée* al fine di rendere immediatamente riconoscibile il contesto in cui sono ambientate le storie.

H

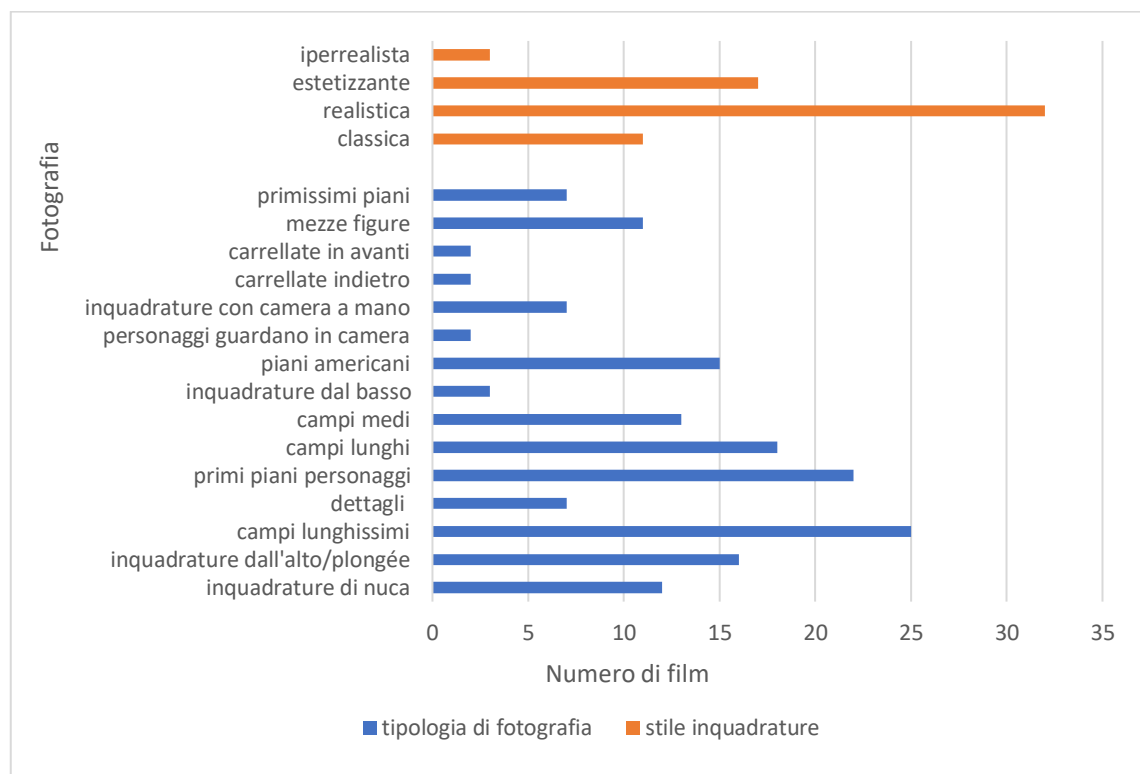


FIG. 4.15 Numero di film per inquadrature

²⁵⁹ Per un approfondimento sulla produzione di valore all'interno del mondo dell'arte si rimanda al libro *La distinzione. Critica sociale del gusto* di Pierre Bourdieu

²⁶⁰ Al riguardo, si rimanda all'intervista a Gabriele Mainetti condotta da Filippo La Porta per il Futura Festival del 2016, presente sul canale youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=r-BzuxUMhLU>.

c) Genere cinematografico

Infine, in conformità ai dati sino ad ora discussi, risulta che quasi la totalità dei film analizzati (43) rientra all'interno della voce «genere drammatico» (grafico I, figura 4.16). Sembra essere evidente il collegamento tra film d'interesse culturale, realistica, intenti pedagogici e genere drammatico. Ne risulta dunque una propensione del Ministero a non sostenere un genere come quello comico, sia in quanto evidentemente è considerato un genere capace di sostenersi autonomamente, sia perché probabilmente si ritiene (ritornando alle questioni relative cultura alta/cultura bassa, commerciale/non culturale, opera d'autore/culturale²⁶¹) che difficilmente si possa imparare qualcosa attraverso la risata. Per tal motivo, si opta per film drammatici, nonostante molti siano stati coloro i quali hanno argomentato²⁶² in modo acuto come gioco ironico e ribaltamento parodistico permettano, tramite un capovolgimento di prospettiva, di inviare un messaggio «alto» che conduce alla riflessione

I

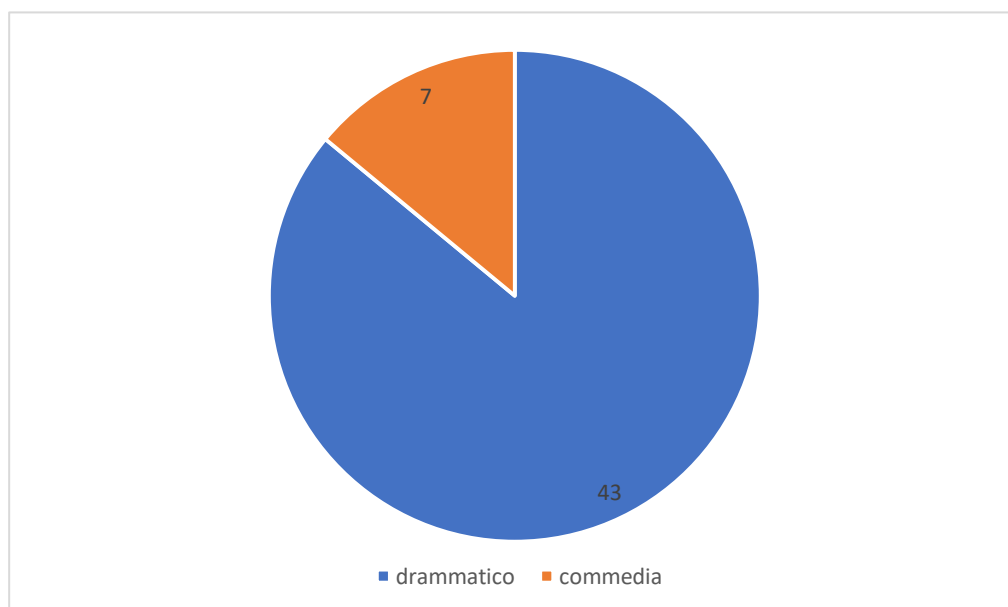


FIG. 4.16 Percentuale di film per genere cinematografico

²⁶¹ Tra i tanti autori si ricorda Umberto Eco e in particolare il testo *Apocalittici e integrati*, op. cit.

²⁶² Al riguardo, si veda ad esempio M. M. Bakhtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001

CONCLUSIONI

Il lavoro qui proposto stimola delle riflessioni e inevitabilmente lascia aperte una serie di questioni su cui vorremmo brevemente soffermarci.

Punto rilevante da cui partire è il principio educativo. Lo Stato e i film puntano a insegnare al pubblico a «parlare e pensare bene, a sviluppare la giusta sensibilità e il cosiddetto spirito critico»²⁶³. Tale discorso stimola una prima riflessione, proseguimento di una riflessione già condotta altrove da Manzoli e Minuz²⁶⁴: le azioni educative perseguite tanto dallo Stato quanto dal cinema possono in un certo senso essere ritenute tentativi di assimilazione delle classi popolari da parte di una classe media egemonica. Sia lo Stato che gli operatori artistici, infatti, strumentalizzano le periferie e i loro abitanti per produrre film indirizzati ad un pubblico (quello delle commissioni ministeriali e dei festival) che non sembra rientrare all'interno delle classi sociali trattate nella maggior parte di queste opere filmiche. Ciò può essere letto come un tentativo da parte di una classe sociale egemonica di sfruttare una classe sociale subalterna creando film per la classe egemonica. Questa osservazione può trovare riscontro anche dallo scarso successo di incassi dei film MiC al *box office*²⁶⁵ che, pur non definendo la vita commerciale di un'opera, è certamente indice del gusto del pubblico che, in questo caso, sceglie di non vedere questi film.

In continuità a tale discorso, si può ricavare un'ulteriore riflessione: i film riconosciuti d'interesse culturale hanno come effetto il consolidamento della classe sociale dominante, mantenendo chi vive in periferia in una condizione dominata attraverso una reiterazione di discorsi ghezzanti e discriminatori²⁶⁶. In questo senso i rapporti tra

²⁶³ G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit., pp.235

²⁶⁴ Si veda G. Manzoli, A. Minuz, *Le forme simboliche*, in M. Cucco, G. Manzoli, *Il cinema di Stato*, op. cit.

²⁶⁵ Gli incassi dei film MiC sono riconducibili ad una situazione piuttosto deprimente ad eccezione di alcuni casi sporadici. Per citare solo qualche esempio, *Cuori puri* ha incassato 210 mila euro mentre *Smetto quando voglio – Ad Honorem* ne ha incassati 2,5 milioni.

²⁶⁶ «L'istituzione moderna che più di altre ha il compito di assicurare la permanenza e la legittimazione delle relazioni di dominio, orchestrando la sottomissione dossica all'ordine delle cose e la credenza nella legittimità del dominio, è lo Stato [...] Lo Stato contribuisce in modo determinante alla produzione e riproduzione degli strumenti di costruzione della realtà sociale. È un'istanza che organizza e regola le

Stato, operatori artistici e gli abitanti delle periferie potrebbero essere letti alla luce del concetto espresso da Bourdieu sui «giochi di potere» tra una classe dominante e una dominata. Questi giochi di potere, infatti, si basano su rapporti caratterizzati da lotte che contrappongono coloro «che hanno il maggior capitale simbolico specifico, cioè hanno ottenuto il riconoscimento, a volte anche istituzionale, e gli esordienti che hanno interesse a mettere in discussione i modelli dominanti»²⁶⁷.

Queste lotte

si intensificano ogni volta che è messo in discussione il valore relativo delle diverse specie di capitale (per esempio il «tasso di cambio» fra capitale culturale e capitale economico), ossia soprattutto quando qualcosa minaccia gli equilibri consolidati in seno al campo delle istanze specificamente deputate alla riproduzione del campo del potere²⁶⁸.

In sostanza attraverso dei «giochi di potere», gli attori sociali vogliono ottenere o confermare il proprio dominio. Questa lotta «ha sempre una dimensione simbolica»²⁶⁹

pratiche, ed esercita (soprattutto attraverso il sistema scolastico) un'azione formatrice di disposizioni durevoli, mediante i vincoli e le discipline che fa subire agli agenti. Impone – nella realtà e nei cervelli – tutti i principi fondamentali di classificazione sociale, prodotti dall'applicazione di categorie cognitive che vengono così reificate e naturalizzate» G. Paolucci, *Introduzione a Bourdieu*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 68-69.

²⁶⁷ A. Boschetti, *La nozione di campo. Genesi, funzioni, usi, abusi, prospettive*, in G. Paolucci (a cura di), *Bourdieu dopo Bourdieu.*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 120. Si veda anche P. Bourdieu, *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 124: «Se una verità c'è, è che la verità è una posta di lotte»; P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 225: «Non basta dire che la storia del campo è la storia delle lotte per il mono-polio dell'imposizione delle categorie di percezione e di valutazione legittime; è la lotta stessa che fa la storia del campo, è attraverso la lotta che esso assume una dimensione temporale»; P. Bourdieu, *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Napoli, Guida, 1988, p. 80: «Nella lotta per l'imposizione della visione legittima, nella quale la scienza stessa è inevitabilmente coinvolta, gli agenti detengono un potere proporzionato al loro capitale simbolico, cioè proporzionato al riconoscimento che essi ricevono da un gruppo: l'autorità che legittima l'efficacia performativa del discorso è un *percipi*, un essere conosciuto e riconosciuto che permette di imporre un *percipere*, o, meglio, di imporsi imponendo ufficialmente, cioè a tutti, il consenso sul senso del mondo sociale che è alla base del senso comune»

²⁶⁸ P. Bourdieu, *Spazio sociale e campo del potere*, in P. Bourdieu, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 48.

²⁶⁹ Al Riguardo Bourdieu afferma come le produzioni simboliche abbiano il potere di contribuire alla legittimazione e alla perpetuazione dell'ordine costituito, con le sue ingiustizie e le sue libertà. Queste, infatti, operano come potenti strumenti di costituzione della realtà sociale. Per un approfondimento sul potere delle produzioni simboliche di perpetuare schemi e categorie proprie di una classe dominante si veda, ad esempio, P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2009

che è strettamente correlata ad una violenza simbolica che assicura la riproduzione dei rapporti di forza e delle gerarchie.

Discorso parallelo può essere condotto in riferimento agli intenti pedagogici perseguiti dallo Stato che possono essere visti come una forma di violenza simbolica in quanto questo, elevandosi a insegnante, impone le proprie concezioni e categorie. Per Bourdieu, infatti, la relazione pedagogica è vista come un'azione di elevazione dove il mittente si pone alla portata del ricevente per elevarlo al «sapere», di cui il mittente è il portatore. In sostanza, la relazione pedagogica impone dall'alto le sue categorie in maniera «dolce» e «velata», mascherando l'aspetto di violenza. Lo Stato, dunque, inculca strutture mentali, categorie di percezione, di apprezzamento, di valutazione e allo stesso tempo, principi di azione ottenute tramite l'utilizzo di una violenza simbolica²⁷⁰. Se poi a ciò si aggiunge il fatto che, contrariamente ai propri intenti pedagogici, supporta film che inviano messaggi che discriminano alcune condizioni e classi sociali, condurre una riflessione che vada nella direzione sopra indicata diventa doppiamente importante dal momento che, come afferma Bourdieu «è scovando la violenza simbolica, rendendola visibile, e manifestandola, che si può mettere in moto la ricerca dei mezzi per combatterla»²⁷¹.

A tal proposito, un aspetto affrontato solo tangenzialmente, ma che può essere rilevante, è il tentativo da parte di alcuni film di rappresentare la periferia romana ribaltandone i *clichè* sulla corruzione e la povertà. Richiamando Forgacs²⁷², potremmo definirli tentativi di contro-narrazione. Queste opere hanno riscontrato un successo di pubblico che potrebbe essere letto come espressione di una opposizione o di una resistenza al «potere dominante». Il pubblico, infatti, non sembra essere orientato a fruire dei prodotti cinematografici sostenuti dal Ministero²⁷³, piuttosto sceglie di guardare altri film. In sostanza tale fenomeno, al di là di questioni legate al gusto, potrebbe essere indice di quanto il pubblico prediliga prodotti che affrontano temi sociali e ambientazioni periferiche che non creano discorsi marginalizzanti, ma inclusivi.

²⁷⁰ Sergio Benvenuto, *Pierre Bourdieu. Violenza simbolica e subalternità culturale*, presente sul sito online dell'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche, www.emsf.rai.it, 18.08.2022

²⁷¹ Roberto Alciati, *Un nuovo spirito scientifico: la rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, in «Accademia University Press» <https://books.openedition.org/aaccademia/284?lang=it#bodyftn33>

²⁷² D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit.

²⁷³ Si veda, G. Manzoli, M. Cucco, *Il cinema di Stato*, op. cit.

Come Forgacs ha sottolineato nel suo testo²⁷⁴, è sicuramente difficile ribaltare il punto di vista sulla periferia senza cadere nella trappola del riprodurre significati marginalizzanti. Tuttavia, ci sembra che ciò sia potuto accadere e dunque, ci sembra opportuno riportare in questo contesto almeno un esempio ossia *Come un gatto in tangenziale* (Riccardo Milani, 2017).

Due sono fondamentalmente gli elementi che ci portano a considerare questo film come tentativo di contro-narrazione. Il primo è l'ironia²⁷⁵, che per sua stessa natura si costruisce a partire dal capovolgimento dei codici e che nel nostro caso riguardano gli stereotipi sulla periferia; il secondo è la formulazione di una pluralità di significati, conseguenza del gioco ironico, che restituisce la complessità della realtà. Grazie a questi due elementi, ad esempio, si annulla la pretesa di realistica che porta le opere analizzate nel quarto capitolo a generalizzare alcune situazioni sociali producendo discorsi stigmatizzanti; o ancora, il gioco ironico non pretende di insegnare o educare, ma al massimo accompagna gli spettatori a recepire autonomamente i significati morali dei film. Si potrebbe dire, in sostanza, che utilizzando l'ironia si attua quel distanziamento critico dall'oggetto osservato, applicato da De Martino²⁷⁶ per i suoi studi e proposto da Forgacs come chiave con cui evitare di riprodurre discorsi marginalizzanti. L'ironia, infatti, permette di trovare la giusta distanza dall'oggetto su cui la si vuole applicare evitando tanto di essere troppo vicini all'oggetto e dunque, di esserne coinvolti, quanto di essere troppo distanti e dunque, troppo poco coinvolti.

²⁷⁴ D. Forgacs, *I Margini d'Italia*, op. cit.

²⁷⁵ Il ribaltamento dei codici ottenuto grazie al gioco ironico è un concetto ampiamente affrontato da Bachtin nella sua analisi sul carnevale, M. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁷⁶ L'antropologo ha cercato di sviluppare un proprio metodo da applicare ai suoi oggetti di studio basato in primo luogo sull'adottare uno sguardo critico ossia essere consapevoli che nel momento in cui si «osserva l'altro» per studiarlo, avviene un incontro etnografico tra due parti, ognuna delle quali possiede differenti valori e credenze. In secondo luogo, De Martino ha sostenuto come, durante l'incontro etnografico, non si deve abbandonare la consapevolezza di provenire e appartenere ad un contesto culturale, che ad esempio fornisce spiegazioni materialistiche e razionalistiche, se si vuole comprendere l'altro. In sostanza, l'antropologo sosteneva che bisognava resistere al tentativo di un relativismo culturale e adottare quello che definì «etnocentrismo critico». Si veda E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2022; E. De Martino, *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2022; E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 2015; E. De Martino, *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione del Salento del 1959*, Lecce, Argo, 2011.

Entrando nel merito del film e applicando tali discorsi, emerge ad esempio che Monica, la protagonista, pur vivendo a Bastogi, quartiere situato nella periferia nord-ovest di Roma, non viene caratterizzata con gli stessi elementi riconducibili ad uno stereotipo di povertà, disperazione e rabbia. Monica, esattamente come Fortunata, ha un figlio a carico, vive in periferia e deve far fronte ad una serie di problemi economici ma, a differenza di Fortunata, il modo in cui viene caratterizzata ribalta i soliti *cliché* marginalizzanti. La protagonista del film di Milani, infatti, viene rappresentata sempre ben truccata, ordinata e curata (al contrario di Fortunata che, come visto nel secondo capitolo, viene sempre ripresa disordinata e trascurata), ha un lavoro più stabile e dunque non deve arrancare per arrivare a fine giornata (come invece accade a Fortunata), non vive una situazione economica di estremo disagio e povertà, anche se ha un marito che è stato in carcere (il che rimanda allo stereotipo dell'uomo rude e violento con la moglie) non è violento (come al contrario è il marito di Fortunata) nei confronti della moglie e infine, a differenza del personaggio interpretato da Jasmine Trinca, riuscirà a raggiungere un riscatto dalla sua condizione economico-sociale avviando, insieme al suo vicino bengalese (altro *cliché* ribaltato dal momento che generalmente non si assiste alla rappresentazione di extracomunitari che partecipano economicamente ad aprire un'attività in collaborazione con un italiano, per giunta donna, ma come lavoratori precari, dipendenti da un italiano) una propria attività, ribaltando, in questo modo, l'immagine stereotipata di una vita in periferia vissuta tra affanni, angosce, segregazione e incomunicabilità.

I motivi per cui lo Stato non finanzia le commedie tanto quanto finanzia i film drammatici possono essere di varia natura e dipendere dalla convinzione che non abbiano bisogno di essere sostenuti o dalla diffidenza nei confronti dei prodotti commerciali. In ogni caso queste opere, a dispetto dei film statali, non solo vengono viste dagli spettatori, ma sembrano inviare messaggi simbolici sulla società che includono invece di marginalizzare chi vive in periferia.

Per concludere, l'aver provato ad analizzare il complesso concetto della periferia e i rapporti che intercorrono con il mondo cinematografico italiano ha inevitabilmente aperto la strada per una serie di ulteriori indirizzi di ricerca che vorremmo brevemente illustrare.

Il campione filmico considerato va dal 2000 al 2020. Sarebbe interessante proseguire l'analisi anche per i successivi anni nel tentativo di capire l'andamento delle rappresentazioni filmiche sulle periferie dopo che si sia stabilizzata la situazione cinematografica modificata dall'entrata in vigore della legge Franceschini. Altra strada del tutto inesplorata è un'analisi dell'*habitus* degli operatori artistici (registi e sceneggiatori in particolare) così da poter comprendere, sempre avendo come punto di riferimento Bourdieu e l'idea di quanto il punto di vista sul mondo dipenda dal contesto sociale in cui si colloca l'osservatore, in che modo e in che misura la posizione sociale influisca su una rappresentazione stereotipata delle periferie romane. In questa direzione, interessante sarebbe condurre un'analisi – in questa sede solo accennata – più oculata e con un campione più vasto, delle sceneggiature presentate al MiC per la richiesta del riconoscimento culturale. Il tentativo non è solo quello di verificare se la rappresentazione stereotipata delle periferie restituita dai film sia radicata già nelle sceneggiature o enfatizzata durante le riprese, ma anche di analizzare in che modo lessico, espressioni e descrizioni possano manifestare significati marginalizzanti; ulteriore indirizzo di ricerca potrebbe anche essere la comprensione del fenomeno delle periferie a partire dalle *film commission* e dal profitto che queste possono trarre da una rappresentazione stereotipata dei luoghi (banalmente, se incrementa o meno il turismo nelle città e nei luoghi periferici di cui parlano). Infine – e qui ci fermiamo – si potrebbe analizzare la circolazione internazionale di questi film sulle periferie e il loro impatto su un pubblico non italiano. In definitiva, le occasioni e i motivi per continuare a lavorare su un argomento tanto complesso sono molte, specie in virtù del fatto che le periferie riescono a toccare molteplici ambiti tra cui quello cinematografico.

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare la mia famiglia, gli insegnanti, i colleghi e gli amici che hanno contribuito con i loro consigli e il loro ascolto alla stesura di questo lavoro. In ordine del tutto casuale ringrazio: Andrea Minuz, Gaia Giuliani, Damiano Garofalo, Valerio Coladonato, Federica D'Urso, Alma Mileto, Giacomo Manzoli, Dom Holdaway, Stephen Gundle, Gilda Fabiano, Enrico Paolillo, Sofia Chilleri, Gessica Galatà, Mattia e Luca Gammarota, Rossella Albanese, Asia.

Infine, grazie ad Andrea che ha supportato e sopportato instancabilmente e con passione questo lavoro.

BIBLIOGRAFIA

MONOGRAFIE

- A.A. V.V, *Recinti urbani, Roma e i luoghi dell'abitare*, Roma, Manifestolibri, 2014
- AA. VV, *Contro Roma*, Roma, Laterza, 2018
- AA. VV, *Roma*, Roma, EDT Lonely Planet, 2014
- AA.VV, *Abitare la periferia. L'esperienza della 167 a Roma*, Roma, AeT - Ambiente e Territorio, 2017
- ADORNO, T., HORKHEIMER, M., *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010.
- AGIAR, M., *Antropologia della città*, Ombre Corte, Verona, 2020
- AGIAR, M., *La giungla di Calais. I migranti, la frontiera, il campo*, Ombre Corte, Verona, 2018
- ALTMAN, R., *Film/Genere*, Feltrinelli, Milano, 2004
- ANTONELLO, P., *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Milano, Mimesis, 2012
- APOSTOLO GIOVANNI, *Vangelo secondo Giovanni*, capitolo sesto
- ARNHEIM, R., *Film come Arte*, Abscondita, Milano, 1960
- AUGUSTONI, A., GIUNTARELLI, P., VERALDI, R., *Sociologia dello spazio, dell'ambiente e del territorio*, Franco Angeli Editore, 2017
- BACHTIN, M., M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001
- BAGNASCO, A., LE GALES, P., *Le città nell'Europa contemporanea*, Liguori, Napoli, 2001.
- BAILEY, D., *Metodi della ricerca sociale*, il Mulino, Bologna, 2006
- BARANSKI, LUMLEY, R., *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essay on Mass and Popular Culture*, Londra, MacMillan, 1990
- BARBARO, P., PIETRANGELI, F., *Pier Paolo Pasolini. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribauda, 1999
- BARBERI, P., *È successo qualcosa alla città*, Roma, Donzelli editore, 2010

- BASAGLIA, F., *Che cos'è la psichiatria?*, Amministrazione Provinciale di Parma, 1973
- BASAGLIA, F., *L'istituzione negata*, Milano, Baldini-Castoldi, 1998
- BASAGLIA, F., *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi, 1969
- BASAGLIA, F., ONGARO, BASAGLIA, F., *Crimini di pace. Ricerche sugli intellettuali e sui tecnici come addetti all'oppressione*, Torino, Einaudi, 1975
- BAUMAN, Z., *Danni collaterali. Diseguaglianze sociali nell'età globale*, Roma-Bari, Laterza, 2013
- BAUMAN, Z., *Fiducia e paura nella città*, Milano, Mondadori, 2005
- BAUMAN, Z., *Le nuove povertà*, Roma, Castelvecchi, 2018
- BAUMAN, Z., *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002
- BAUMAN, Z., *Vite di scarto*, Roma-Bari, Laterza, 2005
- BAZIN, A., *An Aesthetic of Reality: Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation*, in *What Is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1971
- BECKER, H. S., *Outsiders. Studi di sociologia della devianza*, Meltemi, 2017
- BELLOUR, R., *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005
- BERLINGUER, G., SETA, P., D., *Borgate di Roma*, vol. 1, Roma, Editori Riuniti, 1960
- BHABHA, H., (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997
- BHABHA, H., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001
- BIAGI, F., *Henri Lefebvre. Una teoria critica dello spazio*, Jaca Book, 2019.
- BIONDILLO, G., *Pasolini. Il corpo della città*, Milano, Unicolpi Editore, 2003
- BISHOP, R., PHILLIPS, J., YEO, W., W., (a cura di), *Postcolonial urbanism. Southeast asian cities and global process*, Londra: Routledge, 2003
- BOLLATI, G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e invenzione*, Torino, Einaudi, 2011
- BONINI, C., DE CATALDO, G., *Suburra*, Einaudi, Torino, 2013
- BORDWELL, D., STEIGER, J., THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985), Routledge, 1988
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, Il Castoro, Milano, 2003
- BOURDIEU, P., *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2009

- BOURDIEU, P., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 2001
- BOURDIEU, P., *La miseria del mondo*, Mimesis edizioni, Milano 2015
- BOURDIEU, P., *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Napoli, Guida, 1988
- BOURDIEU, P., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2005
- BOURDIEU, P., *Meditazioni pascaliane*, Milano, Feltrinelli, 1998
- BOURDIEU, P., *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 1995
- BRUNETTA, G., P., (a cura di). *Identità italiana e Identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996
- BRUNETTA, G., P., *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari, 2007
- BRUNETTA, G., P., *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1979
- BRUNETTA, G., P., *Storia del cinema italiano: Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Editori Riuniti, Roma 1993
- CALDWELL, J., T., *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Duke University Press Books, 2008
- CAMINATI, L., *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007
- CANOVA, G., FARINOTTI, L., (a cura di), *Atlante del cinema italiano: corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano 2011
- CANOVA, G., FARINOTTI, L., *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Milano, Garzanti, 2011
- CARDANO, M., *La ricerca qualitativa*, il Mulino, Bologna, 2011
- CASALINI, M., (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Settanta*, Roma, Viella Editore, 2016
- CASSETTI, F., *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005
- CASSETTI, F., MOSCONI, E., *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, 2006
- CASSANO, F., *Il pensiero Meridiano*, Laterza, Roma, 1996

- CASSIRER, E., *Filosofia delle forme simboliche. Il linguaggio*, Pgreco, Roma, 2015
- CASTEL, R., *Les marginaux dans l'histoire*, in S. Paugam, *L'exclusion. L'état des savoirs*, Parigi, La Découverte, 1996
- CELATA, F., LUCCIARINI, S., (a cura di), *Atlante delle disuguaglianze a Roma*, Camera di commercio di Roma, 2016
- CELLAMARE, C., *Abitare le periferie*, Roma, Bordeaux, 2020
- CELLAMARE, C., *Fuori raccordo. Abitare l'altra Roma*, Donzelli, Roma, 2016
- CELLAMARE, C., *Progettualità dell'agire urbano. Processi e pratiche urbane*, Roma, Carocci, 2012
- CHOMSKY, N., *Capire il potere*, Milano, Il Saggiatore, 2017
- CHOMSKY, N., *Egemonia o sopravvivenza*, Milano, Tropea, 2005
- CHOMSKY, N., *La fabbrica del consenso*, Milano, Il Saggiatore, 2014
- CHOULIARAKI, L., *The Digital Border: Migration, Technology, Power*, New York, NYU Press, 2022
- CHOULIARAKI, L., *The Spectatorship of Suffering*, SAGE Publications Ltd, 2006
- CHOW, R., *Ethics After Idealism: Theory-Culture-Ethnicity-Reading*, Indiana Univ Pr, 1998
- CHOW, R., *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading Between West and East*, Univ of Minnesota Pr, 1991
- CORSI, B., *Per qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001
- COSTA, A., *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano, 2011
- CREMONESINI, V., CRISTANTE, S., *La parte cattiva dell'Italia. Sud, Media e Immaginario collettivo*, Mimesis edizioni, 2015
- CUCCO, M., *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Roma, Carocci, 2020
- CUCCO, M., MANZOLI, G., *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2017.
- D'AGOSTINO, F., *Il codice deviante. La costruzione simbolica della devianza*, Roma, Armando editori, 1984
- D'ALBERGO, E., MOINI, G., *Il regime dell'urbe. Politica, economia e potere a Roma*, Roma, Carocci, 2015
- DE CERTEAU, M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2009

- DE GAETANO, R., *Cinema italiano: forme, identità, stili di vita*, Pellegrini, Cosenza 2018
- DE MARTINO, E., *Etnografia del tarantismo pugliese. I materiali della spedizione del Salento del 1959*, Lecce, Argo, 2011
- DE MARTINO, E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2022
- DE MARTINO, E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 2015
- DE MARTINO, E., *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 2022;
- DE SICA, V., *Volti nuovi nel cinema*, in *Cinema italiano anno XX*, Roma, Edizioni di Documento, 1942
- DE VALCK, M., KREDELL, B., LOIST, S., *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, New York, Routledge, 2016
- DELEUZE, G., *L'immagine movimento*, Torino, Einaudi, 2016
- DI MAGGIO, P., *Organizzare la cultura: imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2009
- ECO, U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1997
- ECO, U., *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978
- ELSAESSER, T., HAGENER, M., *Teoria del film. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2009
- FAGIANI, M., L., *Città, cinema, società. Immaginari urbani negli USA e in Italia*, Milano, Franco Angeli Editore, 2008
- FERRAROTTI, F., *Roma da Capitale a periferia*, Roma, Laterza, 1971
- FERRAROTTI, F., *Spazio e convivenza. Come nasce l'emarginazione urbana*, Roma, Armando editore, 2009
- FERRERO, A., *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977
- FORGACS, D., GUNDLE, S., *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007
- FORGACS, D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Bari, GLF Editori Laterza, 2015
- FOUCAULT, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2014
- FOUCAULT, M., *Storia della follia nell'Età Classica*, Rizzoli, Milano, 2011

- GIULIANI, G., *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene: A Postcolonial Critique*, Londra, Routledge, 2020
- GIULIANI, G., *Race, Nation and Gender in Modern Italy: Intersectional Representations in Visual Culture*, Palgrave Macmillan, 2018
- GIULIANI, G., *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*. Mondadori education, 2016
- GOBO, G., *Descrivere il mondo. Teoria e pratica del metodo etnografico in sociologia*, Carrocci editore, Roma, 2001.
- GOFFMAN, E., *Asylum. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino, 2010
- GOFFMAN, E., *Stigma. L'identità negata*, Ombre Corte, 2003
- GRAMSCI, A., *Quaderni del carcere*, quaderno n. 25, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1977
- GRECO, A., PETACCIA, P., *Borgate: L'utopia razional-popolare*, Roma, Officina, 2016
- GUERRA, M., (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis Editore, 2016
- GUHA, R., SPIVAK, G., C., *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, Verona, Ombre Corte, 2002.
- GUNDLE, S., *Fame Amid the Ruins: Italian Film Stardom in the Age of Neorealism*, Berghahn Books, 2019
- GUNDLE, S., *I comunisti tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Firenze, Giunti editore, 1998
- HALL, S., *Representation: cultural representations and signifying practices*, London, SAGE, Publications, 1997
- HOLD, E., B., *New Realism: Cooperative Studies in Philosophy*, New York, Cornell University Library, 1912
- HOLDAWAY, D., MISSERO, D., (a cura di), *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano*, Mimesis, 2020
- ILARDI, M., *Le due periferie. Il territorio e l'immaginario*, Deriveeapprodi, Roma, 2022

- ILARDI, M., SCANDURRA, E., *Rincominciamo dalle periferie. Perché la sinistra ha perso Roma*, Roma, Manifestolibri, 2009
- INSOLERA, I., *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Einaudi, Torino, 2011
- IOVINO, G., *I molti volti della periferia. Riflessioni a partire da un caso di studio*, Bollettino della Associazione Italiana di Cartografia, EUT Edizioni Università di Trieste, 2019
- KING, A., *Colonial Urban Development: culture, social power and environment*, Londra e Boston, Routledge, 1976
- KING, G., *La Nuova Hollywood. Dalla rinascita degli anni Sessanta all'era del blockbuster*, Einaudi, Torino, 2004
- KNOX, P., (a cura di) *The Restless Landscape*, Englewood Cliffs, NJ Prentice Hall, 1993
- KUSNO, A., *Behind the Postcolonial Architecture, urban space and political cultures in Indonesia*, Londra, Routledge, 2000
- LANZETTA, A., *Roma informale. La città mediterranea del GRA*, Roma, Manifestolibri, 2018
- LEFEBVRE, H., *Il diritto alla città*, Ombre Corte, 2014
- LEFEBVRE, H., *La produzione dello spazio*, Pgreco, Milano, 2018
- LEFEBVRE, H., *Spazio e politica. Il diritto alla città II*, Ombre Corte, 2018
- MACDONALD, D., *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*, New York, NYRB Classics, 2011
- MCDONALD, P., WASKO, J., *The Contemporary Hollywood Film Industry* del 2008
- MELLINO, M., *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005
- METZ, C., *Linguaggio e cinema*, Bompiani, 1977
- MICCICHE', L., (a cura di), *“La terra trema” di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino, Philip Morris-Centro Sperimentale di Cinematografia, Lindau, 1993
- MONTILLO, F., CELLAMARE, C., *Periferia. Abitare a Tor Bella Monaca*, Donzelli editore, 2020
- MORETTI, F., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2005

- NEGRI, N., SARACENO, C., *Le politiche contro la povertà in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1996
- NELSON, C., GROSSBERG, L., (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988
- O'ROWE, C., *Anna Magnani: Voice, body, accent*, in *Locating the voice in film: critical approaches and global practices*, Oxford, Oxford University Press, 2017
- ONGARO, F., *Morire di classe, La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin* (libro fotografico), Torino, Einaudi, 1969
- PABA, G., *Luoghi comuni. La città come laboratorio di progetti collettivi*, Franco Angeli, Milano, 1998
- PAOLUCCI, G., (a cura di), *Bourdieu dopo Bourdieu.*, Torino, UTET Università, 2010
- PAOLUCCI, G., *Introduzione a Bourdieu*, Roma-Bari, Laterza, 2011
- PARIGI, S., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio Editori, 2014.
- PASOLINI, P., P., *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, Milano, Garzanti, 1993
- PASOLINI, P., P., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957
- PASOLINI, P., P., *Lettere luterane*, Milano, Garzanti Editore, 2009
- PASOLINI, P., P., *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 2009
- PASOLINI, P., P., *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 2015
- PATRIARCA, S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Roma-Bari, Laterza, 2010
- PITASSIO, F., *Neorealist Film Culture, 1945–1954: Rome, Open Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019
- POMPEO, F., *Paesaggi dell'esclusione. Politiche degli spazi, re-indigenizzazione e altre malattie del territorio romano*, UTET Università, 2012
- PUCCINI, E., *VERSO UNA POLITICA DELLA CASA. Dall'emergenza abitativa romana ad un nuovo modello nazionale. Il caso Roma: analisi delle criticità e delle potenzialità*, Roma, Ediesse, 2016
- RECLUS, E., *L'Homme: geografia sociale*, Franco Angeli Editore, Milano, 1983.
- REPETTO, A., *Invito al cinema di Pasolini*, Milano, Mursia Editore, 1998
- RHODES, J. D., *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*, University of Minnesota Press, 2007;

- ROMAN, P. M., TRICE, H. M., *Schizophrenia and the poor*, Ithaca, NY, New York State School of Industrial and Labor Relations, Cornell University, 1967
- RONDOLINO, G., TOMASI, D., *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET, Torino 2007
- SAID, E. W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998
- SAID, E. W., *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1991
- SBARDELLA, A., *Roma nel Cinema*, Roma, Semar, 2000
- SEMI, G., *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*, Bologna, il Mulino, 2015
- SEVASTIANOV, V., LAINE, J. P., KIREEV, A. A., *Introduction to Border Studies*, Dalnauka Vladivostok, 2015.
- SORANDO, D., ARDURA, A., *Città in vendita*, Roma, Red Star Press
- SPINAZZOLA, V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia (1945-1965)*, goWare, Firenze, 2019
- SPIVAK, G. C., *Critica della ragion postcoloniale*, Roma, Meltemi editore, 2004
- STAIGER, J., *Perverse spectators: the practice of film reception*, NYU Press, 2000
- VIGANO', D., E., *Lo sguardo: porta del cuore. Il neorealismo tra memoria e attualità*, Cantalupa, Effatà, 2021
- VIOLANTE, A., *La metropoli spezzata. Sviluppo urbano di una città mediterranea*, Milano, Franco Angeli editore, 2008
- VOGLER, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Audino, 2010
- WACQUANT, L., *Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality*, in «Thesis Eleven», 2007
- ZAGARRIO, V., *Nouvelle Vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio Editori, 2021

CONTRIBUTI IN VOLUME E ARTICOLI IN RIVISTA

- ARISTARCO, *Ossessione*, in «Corriere padano», 8 giugno 1943
- BALLO', J., Catalogo della mostra *Pasolini Roma*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, Milano, Skira, 15 aprile – 20 luglio 2014
- BARBARO, U., *Neo-realismo*, «L'Ambrosiano», 27 luglio 1931, in BRUNETTA, G., P., *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*
- BISHOP, R., PHILLIPS, J., YEO, W., W., *Perpetuating Cities: Excepting Globalization and the Southeast Asia Supplement*, in BISHOP, R., PHILLIPS, J., YEO, W., W., (a cura di), *Postcolonial urbanism. Southeast asian cities and global process*, Londra: Routledge, 2003
- BORGHI, R., CAMUFFO, M., *Differencity: postcolonialismo e costruzione delle identità urbane*, in BARBERI, P., *È successo qualcosa alla città*, Roma, Donzelli editore, 2010
- BAZIN, A., *Tendenze del cinema francese*, in «La Fiera Letteraria», n. 50, 11 dicembre 1947
- BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, in ZAGARRIO, V., *Nouvelle Vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia, Marsilio Editori, 2021
- BERTOLUCCI, A. *Aritmie*, Garzanti, Milano, 1991, in REPETTO, A., *Invito al cinema di Pasolini*, Milano, Mursia Editore, 1998
- BISONI, C., HIPKINS, D., NOTO, P., *Cinema italiano di qualità: istituzioni, gusto, legittimazione culturale*, in «Comunicazioni sociali», n. 3, 2016
- BONSEMBIANTE, F., *E se nascesse una Nouvelle Vague italiana?* In «Bianco e Nero», n.598, settembre-dicembre 2020
- BOSCHETTI, A., *La nozione di campo. Genesi, funzioni, usi, abusi, prospettive*, in PAOLUCCI, G., (a cura di), *Bourdieu dopo Bourdieu.*, Torino, UTET Università, 2010
- BOURDIEU, P., *Spazio sociale e campo del potere*, in BOURDIEU, P., *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 1995
- BRUNETTA, G., P., *La ricerca dell'identità nel cinema italiano del dopoguerra*, in BRUNETTA G., P., (a cura di). *Identità italiana e Identità europea nel cinema*

- italiano dal 1945 al miracolo economico*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996
- CAMERA DEI DEPUTATI, *Commissione parlamentare di inchiesta sulle condizioni di sicurezza e sullo stato di degrado delle città e delle loro periferie*, «Relazione sull'attività svolta dalla Commissione», dicembre 2017
- CAPPABIANCA, A., *Pasolini a Roma: dal sogno all'incubo*, in SBARDELLA, A., *Roma nel Cinema*, Roma, Semar, 2000
- CELATA, F., LUCCIARINI, S., (a cura di), *Atlante delle disuguaglianze a Roma*, «Camera di commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Roma», ottobre 2016
- CERVINI, A., *Il realismo: una questione aperta*, in *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, in GUERRA, M., (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis Editore, 2016
- CUCCO, M., *L'industria e le leggi del cinema in Italia (2000-2015)*, in CUCCO, M., MANZOLI, G., *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2017
- CUCCO, M., *Le catene dell'impegno e della creatività*, in HOLDAWAY, D., MISSERO, D., *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, 2020
- CZACH, L., *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*, in «The Moving Image», vol. 4, n.1, 2004
- DE VALCK, M., *Fostering art, adding value, cultivating taste Film festivals as sites of cultural legitimization*, in DE VALCK, M., KREDELL, B., LOIST, S., *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, New York, Routledge, 2016
- DE VALCK, M., SOETEMAN, M., 'And the Winner is...': *What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions*, in «International Journal of Cultural Studies», vol. 13, n.3, 2010.
- ELSAESSER, T., *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, in *European Cinema: Face to Face With Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005

- FORGACS, D., *The Italian Communist Party and Culture*, in BARANSKI, Z., LUMLEY, R., *Culture and Conflict in Postwar Italy. Essay on Mass and Popular Culture*, Londra, MacMillan, 1990
- GAROFALO, D., HOLDAWAY, D., SCAGLIONI, M., *The International Circulation of European Cinema in The Digital Age*, numero speciale di «Comunicazioni sociali», n.3, 2018
- HANNIGAN, J.A., *The Postmodern City: A new Urbanization?* in «Current Sociology», 1, 1995.
- HOUTUM, H. V., LAGENDIJK, A., *Contextualising Regional Identity and Imagination in the Construction of New Policy Configurations for Polycentric Urban Regions, the Cases of the Ruhr Area and the Basque Country*, «Urban Studies», Vol. 38, No.4, 2001
- HOUTUM, H. V., NAERSSSEN, T. V., *Bordering, Ordering and Othering*, «Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie», Vol. 93, No. 2, 2002
- KING, A., *Identity and difference: the internationalization of capital and the globalization of culture*, in KNOX, P., (a cura di) *The Restless Landscape*, Englewood Cliffs, NJ Prentice Hall, 1993.
- YEOH, B., *Postcolonial cities*, in «Progress in Human Geography», 25 (3), 2001
- LEPRATTO, L., *Un neorealismo a colori? Itinerari cromatici nel cinema neorealista*, in GUERRA, M., (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul Neorealismo*, Parma, Diabasis Editore, 2016
- LYNES, R., *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow*, in «The Wilson Quarterly», Vol. 1, N. 1, Autunno 1976
- MANZOLI, G., *Il tatuaggio di Maradona*, in HOLDAWAY, D., MISSERO, D., *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, 2020
- MANZOLI, G., MINUZ, A., *Le forme simboliche: sintassi, semantica e pragmatica dell'interesse culturale*, in CUCCO, M., MANZOLI, G., *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2017
- MINUZ, A., *L'impegno di stato*, in HOLDAWAY, D., MISSERO, D., *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, 2020

- MOHAN, J., *Geographies of Welfare and Social Exclusion: Dimensions, Consequences and Methods*, in «Progress in Human Geography», 2002, 1
- O'LEARY, A., O'RAWE, C., *Against realism: on a 'certain tendency' in Italian film criticism*, in «Journal of Modern Italian Studies», vol. 16, n. 1, 2011
- PETSIMERSI, P., *Urban Decline and the New Social and Ethnic Divisions in the Core Cities of the Italian Industrial Triangle*, in «Urban Studies», 3, 1998
- PIETRANGELI, A., *Analisi spettrale del film realistico*, in «Cinema», n.145, 25 luglio 1942, in PARIGI, S., *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio Editori, 2014,
- PUTTILLI, A., *Forme, spazi e tempi della marginalità*, «Bollettino della società geografica italiana», Roma, Serie XIII, Vol. VII, Fascicolo 1, Gennaio-Marzo, 2014
- RIGOLA, G., *Il cinema di Claudio Caligari e Non essere cattivo*, in HOLDAWAY, D., MISSERO, D., *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, 2020
- RHODES, J. D., *Scandalous Desecration: Accattone Against the Neorealist City*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», Drake Stutesman; Wayne State University Press, Vol. 45, No. 1, 2004;
- SAID, E., *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*, in
- SIERRA, A., TADIE, J., *Introduction. La ville face à ses marges*, in «Autrepart», 2008, 1
- SPIVAK, G., C., *Can the Subaltern Speak?* in NELSON, C., GROSSBERG, L., (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1988
- VISCONTI, *Vita difficile del film "Ossessione"*, «Il Contemporaneo», n.4, aprile 1965
- ZAGARRIO, V., *L'engagement della forma/la forma dell'engagement*, in HOLDAWAY, D., MISSERO, D., *Il sistema dell'impegno nel cinema italiano contemporaneo*, Mimesis, 2020
- ZAGARRIO, V., *L'Eredità del neorealismo nel "New-new Italian Cinema*, in «Annali d'Italianistica», Vol. 30, *Cinema Italiano Contemporaneo*, 2012
- ZAGARRIO, V., *Le "quinte" della storia: riflessioni sulla regia*, in L. Miccichè (a cura di), *"La terra trema" di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Torino, Philip Morris-Centro Sperimentale di Cinematografia, Lindau, 1993

ZANZOTTERA, F., *30x40x50 SUBURBS OF THE WORLD – MINOR CITIES*. Cesano
Maderno: ambiente costruito e vita sociale, Istituto per la Storia dell'Arte
Lombarda, Milano, 2018

SITOGRAFIA

A.A.V.V, *Brutalismo: Storia e opere di uno stile architettonico controverso*, Rivista online, 2021, consultazione del 06/12/2022
<https://www.elledecor.com/it/architettura/a38158955/brutalismo-storia-e-opere-stile-architettonico/>

A.A.V.V, *Nel cinema italiano “un profumo intenso” di neo-neorealismo* in «Agensir», rivista online, 12 settembre 2013, ultima consultazione 17/01/2023

ALCIATI, R., *Un nuovo spirito scientifico: la rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, in «Accademia University Press»
<https://books.openedition.org/aaccademia/284?lang=it#bodyftn33>

BELLANTUONO, M., *Fortunata di Sergio Castellitto: La recensione*, in «Indie-eye», rivista online, 07.06.2017, ultima consultazione 23/02/2023

BENVENUTO, S., *Pierre Bourdieu. Violenza simbolica e subalternità culturale*, presente sul sito online «Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche», www.emsf.rai.it, 18.08.2022

CARDONE, M., *Gabriele Mainetti: un supereroe romano a New York* Intervista al regista di “Lo chiamavano Jeeg Robot”, in «VNY La voce di New York», 04 giugno 2016, ultima consultazione 16/01/2023
<https://lavocedinewyork.com/homepage/2016/06/04/gabriele-mainetti-un-supereroe-romano-a-new-york/>

CULLEN, B. T., PRETES, M., *The Meaning of Marginality: Interpretations and Perceptions in Social Science*, in «The Social Science Journal», Vol. 37, Issue 2, 2000 [https://doi.org/10.1016/S0362-3319\(00\)00056-2](https://doi.org/10.1016/S0362-3319(00)00056-2)

CUCCO, M., OLIVA, A., *Logica applicata all'arte. Il sostegno pubblico al cinema e la formula produttiva di Indigo Film*, in «Il Mulino rivista web», Fascicolo 1, aprile 2018

EPISCOPO, G., *Macchine che pensano. Le digital humanities secondo Franco Moretti*, in «Leparoleelecose.it», 6 dicembre 2017, ultima consultazione 20.02.2023, <http://www.leparoleelecose.it/?p=30223>

ERMISINIO, M., *Fiore: amarsi a 16 anni, in carcere*, in «Reti solidali», rivista online, 25.06.2016, ultima consultazione 23/02/2023

<https://www.retsolidali.it/fiore-giovannesi/>

<https://www.agensir.it/archivio/2013/09/12/nel-cinema-italianoun-profumo-intensodi-neo-neorealismo/>

<https://www.indie-eye.it/cinema/covercinema/fortunata-di-sergio-castellitto-la-recensione.html>

<https://www.kabulmagazine.com/jean-francois-staszak-alterita-otherness/>

<https://www.mymovies.it/film/2018/la-terra-dellabbastanza/news/una-credibilita-che-fa-paura/>

ITALIA IN PELLICOLA, *ROMA di De Paolis* in «Italia in pellicola» rivista online, 07.03.2021, ultima consultazione 23/02/2023

<https://italiainpellicola.altervista.org/roma-di-de-paolis-cuori-puri2017/>

LA PORTA, F., *Futura Festival*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=r-BzuxUMhLU>.

LEOGRANDE, A., *Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini: un'introduzione*, in «MinimaeMoralia», 17 settembre 2017, ultima consultazione 17/01/2023, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/ragazzi-di-vita-pier-paolo-pasolini-introduzione/>

MENARINI, R., *La terra dell'abbastanza, una credibilità che fa paura*, Mymovies, 10/06/2018

STASZAK, J., *Altro/alterità (other/otherness). Il rapporto dell'Occidente con l'alterità tra definizioni geografiche e discriminazioni sociali* Digital Library, September 2019, visualizzazione 08/12/2022

TALOCIA, F. G., *Accoglienza dei migranti e sicurezza urbana nelle periferie: il caso Sprar a Roma*, Working papers. Rivista online di Urban@it - 1/2019

FILMOGRAFIA

A

A mano disarmata (C. Bonivento, 2019)

A Tor bella monaca non piove mai (M. Bocci, 2019)

ACAB – All cops are bastards (S. Sollima, 2012)

Accattone (P. P. Pasolini, 1961)

Alì ha gi occhi azzurri (C. Giovannesi, 2012)

Amore tossico, (C. Caligari, 1983)

B

Balla con noi (C. Bomoll, 2011)

Bangla (P. Bhuiyan, 2019)

Brutti e cattivi (C. Gomez, 2017)

Buoni a nulla (G. Di Gregorio, 2014)

C

Cemento armato (M. Martani, 2007)

Civico zero (F. Maselli, 2007)

Cover-boy (C. Amoroso, 2006)

Cuore sacro (F. Özpetek, 2005)

Cuori puri (R. De Paolis, 2017)

Come un gatto in tangenziale (R. Milani, 2017)

F

Fiore (C. Giovannesi, 2016)

Fortunata (S. Castellitto, 2017)

G

Giulia non esce la sera (G. Piccioni, 2009)

Gli equilibristi (I. De Matteo, 2012)

I

I predatori (P. Castellitto, 2020)

Il contagio (M. Botrugno, Daniele Coluccini, 2017)

Il più grande sogno (M. Vannucci, 2016)

Il rosso e il blu (G. Piccioni, 2012)

L

L'odore della notte, (C. Caligari, 1998)

La mia classe (D. Gaglianone, 2013)

La nostra vita (D. Luchetti, 2010)

La profezia dell'armadillo (E. Scaringi, 2018)

La terra dell'abbastanza (Fratelli D'Innocenzo, 2018)

Ladri di biciclette (V. De Sica, 1948)

Le fate ignoranti (F. Özpetek, 2001)

Lo chiamavano Jeeg Robot (G. Mainetti, 2016)

M

Maledetta primavera (E. Amoruso, 2020)

Mamma Roma (P. P. Pasolini, 1962)

Manuel (D. Albertini, 2017)

Mi chiamo Maya (T. Agnese, 2015)

N

Nessuno mi può giudicare (M. Bruno, 2011)

Nina (E. Fuksas, 2013)

Non ci resta che il crimine (M. Bruno, 2019)

Non essere cattivo (C. Caligari, 2015)

O

Ossessione (L. Visconti, 1943)

Q

Questo piccolo grande amore (R. Donna, 2009)

R

Roma città aperta (R. Rossellini, 1945)

Romanzo Criminale (M. Placido, 2005)

S

Sacro GRA (G. Rosi, 2013)

Scialla! (F. Bruni, 2011)

Sciuscià (V. De Sica, 1956)

Smetto quando voglio – Ad honorem (S. Sibilìa, 2017)

Smetto quando voglio – Masterclass (S. Sibilìa, 2017)

Sole cuore amore (D. Vicari, 2017)

Suburra (S. Sollima, 2015)

Sulla mia pelle (A. Cremonini, 2018)

T

Tutta la vita davanti (P. Virzì, 2008)

Tutti contro tutti (R. Ravello, 2013)

Tutti i santi giorni (P. Virzì, 2012)

Tutto quello che vuoi (F. Bruni, 2017)

U

Uccellacci e uccellini (P. P. Pasolini, 1966)

Un giorno speciale (F. Comencini, 2012)

V

Vivere in pace (Zampa, 1947)

Z

Zeta – una storia Hip Hop (C. Alemà, 2016)

