

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema  
e della musica**

**Corso di Laurea Triennale in  
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo  
Tesi di Laurea Triennale**

**La periferia romana nel cinema italiano: un'analisi del paesaggio urbano attraverso il caso dei  
fratelli D'Innocenzo.**

**Relatrice: Prof.ssa Giulia Lavarone**

**Laureanda: Martina Nisticò**

**Matricola: 1194838**

Anno Accademico 2021/2022



## Indice

<b>Introduzione</b> .....	<b>1</b>
<b>Capitolo 1 – La realtà delle periferie nelle città italiane</b> .....	<b>4</b>
1.1 Cenni storici e urbanistici .....	4
1.2 Il caso romano: le borgate .....	7
1.3 La periferia romana nel cinema italiano .....	11
<b>Capitolo 2 - La periferia romana nel cinema del secondo dopoguerra</b> .....	<b>13</b>
2.1 L'esempio del cinema neorealista .....	13
2.2 Le borgate di Pier Paolo Pasolini .....	21
<b>Capitolo 3 – La periferia romana nel cinema italiano contemporaneo</b> .....	<b>32</b>
3.1 La periferia romana nel cinema dell'ultimo decennio .....	32
3.2 Il caso di <i>Dogman</i> .....	38
<b>Capitolo 4 – Il caso dei fratelli D'Innocenzo</b> .....	<b>45</b>
4.1 I registi e il rapporto con la periferia laziale .....	45
4.2 Analisi della periferia laziale nei tre film dei fratelli D'Innocenzo .....	48
<b>Fonti bibliografiche e sitografia</b> .....	<b>61</b>
<b>Ringraziamenti</b> .....	<b>77</b>

## Introduzione

Nel presente elaborato si propone un'analisi riguardante le modalità di rappresentazione filmica del paesaggio della periferia romana nel cinema italiano, ponendo l'accento in particolar modo sull'emblematico *case study* contemporaneo dei due registi Fabio e Damiano D'Innocenzo, rappresentanti di una nuova modalità di approccio alla rappresentazione filmica del *setting* suburbano della capitale.

Con l'intento di comprendere il profondo legame che intercorre tra i racconti della tradizione cinematografica nostrana e lo spazio urbano periferico dell'Urbe, e in che modo questo legame si sia modificato nel corso del tempo, l'elaborato è stato suddiviso in quattro capitoli.

Il primo capitolo, si configura come una sintetica panoramica di carattere storico e urbanistico riguardante lo sviluppo della realtà delle periferie in Italia e del particolare caso delle borgate di Roma. Servendosi di fonti quali manuali di storia, monografie dedicate all'argomento, e studi sull'urbanizzazione italiana condotti da enti di ricerca pubblici come l'ISTAT, è stato possibile tracciare un breve excursus, necessario per poter comprendere l'influenza esercitata dalla morfologia della città di Roma sulla rappresentazione filmica della stessa.

Il secondo capitolo è dedicato ad un approfondimento relativo a due modelli cinematografici italiani del passato, imprescindibili quando si affronta il tema della periferia romana e della sua rappresentazione nelle opere audiovisive: il Neorealismo e il cinema di Pier Paolo Pasolini. Nel primo caso, per mezzo dell'analisi di due pellicole emblematiche, *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948) e *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1956), è stato evidenziato il valore delle stesse in quanto testimoni della volontà di riappropriarsi degli spazi urbani in seguito alle devastazioni della seconda guerra mondiale. Nel secondo caso, in particolar modo grazie ai saggi di autorevoli voci come quelle di Lino Micciché e di Adelio Ferrero, è stato possibile riscontrare l'unicità del linguaggio utilizzato da Pasolini per la rappresentazione sul grande schermo della realtà delle borgate romane. A tal proposito, sono state analizzate due pellicole fondamentali in relazione al tema delle condizioni di vita del sottoproletariato urbano: *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961) e *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962).

Il terzo capitolo offre uno sguardo sulle modalità con cui il cinema italiano dell'ultimo decennio ha colto l'eredità dei modelli analizzati nel secondo capitolo, declinando la rappresentazione delle zone suburbane di Roma in maniera di volta in volta analoga oppure inedita rispetto al passato. Facendo riferimento a recentissimi studi sul cinema italiano contemporaneo, come il testo di Vito Zagarrò sulla *Nouvelle vague italiana* (edito nel 2022) e diversi articoli e saggi presenti in riviste accademiche di settore, sono stati individuati alcuni esempi rappresentativi, come *La nostra vita* (Daniele Luchetti,

2010) e *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti, 2015), riservando particolare attenzione al caso di *Dogman* (Matteo Garrone, 2018).

Infine, il quarto ed ultimo capitolo, è interamente dedicato al nucleo centrale dell'elaborato: l'analisi della filmografia completa dei fratelli D'Innocenzo, composta da tre pellicole dirette e sceneggiate dai due cineasti. Dopo aver esaminato la poetica sviluppata dai due registi romani in relazione al panorama cinematografico italiano contemporaneo, per ciascuno dei tre film è stato realizzato un approfondimento legato soprattutto al rapporto che si instaura (in tutti e tre i casi) tra il paesaggio suburbano romano e laziale e i personaggi che lo occupano. Nelle tre pellicole prese in esame, *La terra dell'abbastanza* (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2018), *Favolacce* (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2020) e *America Latina* (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2022), lo spazio della periferia romana e laziale si declina ogni volta in maniera differente. Il quartiere romano di Ponte di Nona, l'indeterminata periferia residenziale di *Favolacce* e la provincia laziale di Latina in cui è collocata la villa del protagonista di *America Latina*: tre differenti ambientazioni che condividono però una lontananza fisica e simbolica dal centro urbano e un conseguente senso di emarginazione che lega tra loro i protagonisti dei tre film. In relazione all'indagine svolta all'interno del capitolo, hanno assunto un ruolo fondamentale le interviste rilasciate a riviste di settore dagli stessi fratelli D'Innocenzo, che hanno in prima persona fornito agli spettatori e ai lettori importanti chiavi di lettura e spunti di riflessione legati anche alle personali esperienze pregresse dei due registi. Ne è un esempio la collaborazione con Matteo Garrone per la stesura della sceneggiatura del film *Dogman*, al quale è stato dedicato ampio spazio nel presente elaborato proprio in virtù di questa cooperazione.

Alla luce di tali considerazioni, lo scopo dell'elaborato è quindi quello di esaminare il ruolo che la periferia romana ha assunto in quanto spazio del racconto filmico nel corso della storia del cinema italiano, un ruolo che si è modificato nel tempo ma che tuttavia offre la possibilità di uno stimolante confronto tra il passato e il presente. Il punto d'arrivo di tale confronto è costituito dalla personale e inedita rielaborazione di tale ruolo da parte dei due cineasti Fabio e Damiano D'Innocenzo.



## Capitolo 1 – La realtà delle periferie nelle città italiane

### 1.1 Cenni storici e urbanistici

L'analisi delle modalità in cui la periferia laziale (nello specifico romana) ha assunto un ruolo di vera e propria protagonista nel cinema italiano del passato e contemporaneo, ha come punto di partenza una breve panoramica riguardante le origini e lo sviluppo di questa realtà.

Periferia è un vocabolo che deriva dal greco *periphéreia*, circonferenza. Il primo significato del termine riportato dal dizionario medio Garzanti di «[...] zona esterna, più lontana dal centro di una città»<sup>1</sup> corrisponde al significato che viene convenzionalmente attribuito alla parola stessa nella lingua parlata. Si fa dunque necessario un breve approfondimento di carattere urbanistico per poter comprendere, al di là del senso comune, la natura e la configurazione attuale delle periferie nelle città italiane, trattandosi di una questione complessa e che sfiora diversi ambiti: quello sociale, storico ed anche economico.

La tradizionale nozione di periferia, legata da una parte alla collocazione fisica distante dal centro, dall'altra a condizioni di degrado ed emarginazione che spesso caratterizzano le aree di margine, si rivela oggi un concetto complesso e contraddittorio, non più riconducibile a una definizione chiara e univoca.<sup>2</sup>

A cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, le città subiscono importanti trasformazioni a livello strutturale. Il modello di sviluppo che caratterizza i conglomerati urbani europei in questo periodo si configura come un'inevitabile conseguenza delle trasformazioni sociali del tempo, dovute in particolar modo all'intensa industrializzazione e all'aumento demografico. Lo spostamento in massa della popolazione verso i centri cittadini, comporta dapprima una «[...] crescita urbana ininterrotta e una costruzione intensiva di quartieri residenziali *low-cost* per le classi sociali meno abbienti»<sup>3</sup>, e in secondo luogo la progressiva scomparsa di quella rigida dicotomia tra città e campagna, che aveva sino a quel momento caratterizzato il tessuto urbano europeo. La dilatazione territoriale prende così definitivamente il sopravvento e si pone alla base della nascita delle odierne megalopoli e metropoli (nel caso italiano)<sup>4</sup> e dell'«[...] archetipo di periferia moderna costruita sull'alternanza suburbana tra case, inserti rurali residuali e quartieri industriali [...]»<sup>5</sup>. Si può parlare

---

<sup>1</sup>G. Patota (a cura di), *Il dizionario medio Garzanti della lingua italiana*, Lavis, De Agostini Scuola, 2007.

<sup>2</sup>[https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<sup>3</sup>P. Ciorra, *La fine delle periferie*, in «Enciclopedia Treccani», 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_%28XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<sup>4</sup>*Ivi.*

<sup>5</sup>*Ivi.*

a proposito di un vero e proprio modello di città definito «fordista», caratterizzato da un'attività edilizia frenetica e indissolubilmente legato alle dinamiche industriali ed economiche del periodo.<sup>6</sup>

Nello specifico caso dell'Italia, il «grande processo storico che va sotto il nome di urbanesimo»<sup>7</sup> appena descritto tarda a verificarsi rispetto agli altri paesi occidentali, poiché prima dell'unità (proclamata il 7 marzo 1861) «manca ancora del tutto quel fenomeno di grande trasformazione sociale e culturale legato all'industrializzazione che invece si sta già consolidando in altre città europee».<sup>8</sup> In altri stati come Francia e Germania infatti, già a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, le capitali crescono sensibilmente per dimensioni e il numero delle grandi città è sempre più elevato.<sup>9</sup> In virtù di questo scarto temporale, è a partire dal secondo dopoguerra che le cosiddette «città industriali» e le relative periferie subiscono un'esponentiale crescita<sup>10</sup>, vengono infatti

[...] alimentate dallo sviluppo industriale intenso, da flussi ininterrotti di immigrazione verso le città, dalla flessibile disponibilità dell'industria edile a farsi antidoto alla disoccupazione e ammortizzatore delle tensioni sociali, dalla progressiva accettazione di alcuni 'elementi di socialismo' (welfare, centralità della fabbrica, identificazione della classe operaia come motore sano del progresso ecc.) dentro al modello democratico/capitalista occidentale.<sup>11</sup>

In particolare, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in concomitanza con il boom economico che travolge la nazione, si assiste ad un notevole incremento del numero di abitanti delle più importanti città come Torino e Milano ma anche allo sviluppo di città «non industriali»<sup>12</sup>. Gli importanti flussi migratori dal Sud verso il Nord Italia e dalle campagne verso i centri urbani, contribuiscono ad un'espansione di questi ultimi, che avviene però sovente in assenza di «piani regolatori e senza un adeguato intervento dei poteri pubblici nel campo dell'edilizia popolare».<sup>13</sup> È proprio in questo momento che le aree periferiche, assecondando tale processo di caotico sviluppo cittadino, iniziano a configurarsi sempre più come spazi residenziali riservati alle classi sociali meno abbienti, quartieri operai in cui proletari e immigrati convivono in condizioni di vita qualitativamente inferiori se paragonate a quelle

---

<sup>6</sup>[https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA\\_XX\\_SECOLO\\_lezione.pdf](https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA_XX_SECOLO_lezione.pdf) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<sup>7</sup>A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2*, Bari, Editori Laterza, 2014, p. 677.

<sup>8</sup>M. Cerasoli, *Periferie Urbane degradate*, in «Paper-Cittalia», n.2, Marzo 2008, <https://www.cittalia.it/wp-content/uploads/2020/01/citt%C3%A0-P-2008-02-Periferie-urbane-degradate.pdf> (Ultima consultazione 26/05/2022).

<sup>9</sup>A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2*, cit.

<sup>10</sup>[https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA\\_XX\\_SECOLO\\_lezione.pdf](https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA_XX_SECOLO_lezione.pdf) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<sup>11</sup>P. Ciorra, *La fine delle periferie*, cit.

<sup>12</sup>A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3*, Bari, Editori Laterza, 2014, p.698.

<sup>13</sup>*Ivi*.



del centro città.<sup>14</sup> Ciononostante, fino alla fine degli anni Sessanta del Novecento, il fenomeno della crescita di queste zone suburbane, continuerà ad essere interpretato come una

metafora virtuosa del progresso, una rappresentazione ideale di come il livello di integrazione delle classi meno abbienti possa progredire pur in presenza di una parallela crescita dei livelli di sensibilizzazione politica e sindacale e di conflitto sociale<sup>15</sup>.

A partire dal decennio successivo la fragilità di tale modello organizzativo prende il sopravvento e soprattutto a causa della «[...] parallela impossibilità di controllare modalità e crescita degli insediamenti [...]»<sup>16</sup>, nella maggior parte delle grandi città italiane inizia a farsi strada l'idea della periferia in quanto luogo della marginalità, della distanza e alienazione dalla realtà urbana. Così come vividamente appaiono (ancora oggi) nell'immaginario comune, i sobborghi diventano ufficialmente sinonimo di emarginazione e degrado sociale, perdendo di fatto «[...] ogni accezione progressiva [...]»<sup>17</sup>. Particolarmente significativo a tal proposito, è l'esempio di Roma, che più di ogni altra città italiana è stata sottoposta in epoca fascista, a consapevoli operazioni di urbanistica volte a trasformare il volto della città proprio mediante la creazione artificiosa da parte del Governatorato delle cosiddette borgate<sup>18</sup>. L'esempio romano, di fondamentale importanza se relazionato all'ambito di studi di nostro interesse, verrà perciò approfondito nel paragrafo successivo.

Proseguendo il breve excursus storico relativo al fenomeno della periferia italiana, si giunge all'ultimo decennio del Novecento: momento in cui il modello fordista appena analizzato lascia definitivamente il posto alla cosiddetta «città diffusa»<sup>19</sup>. Come già accaduto in passato, al variare delle consuetudini produttive del paese anche il tessuto urbano subisce trasformazioni e riorganizzazioni, ed è proprio ciò che avviene alle porte del XXI secolo. L'ISTAT parla a proposito di *sprawl* urbano per «[...] definire l'estensione di una città e dei suoi sobborghi sulle aree rurali che si trovano ai confini dell'area urbana»<sup>20</sup>, facendo quindi riferimento ad una variazione del modello di sviluppo e espansione delle città. Tale processo di urbanizzazione diffusa e a bassa densità abitativa, legato soprattutto alla dispersione territoriale delle imprese non più polarizzate solamente verso i centri cittadini, ha portato con sé conseguenze di vario genere. La maggior parte dei territori disposti

---

<sup>14</sup>[https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA\\_XX\\_SECOLO\\_lezione.pdf](https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA_XX_SECOLO_lezione.pdf) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<sup>15</sup>P. Ciorra, *La fine delle periferie*, cit.

<sup>16</sup>*Ivi*.

<sup>17</sup>*Ivi*.

<sup>18</sup>L. Villani, *Le borgate del fascismo*, edizione digitale, Ledizioni, 2012.

<sup>19</sup>[https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<sup>20</sup>Istat, *Forme, livelli e dinamiche dell'urbanizzazione in Italia*, Roma, Istituto nazionale di statistica, 2017, p.12.

ai confini dei centri urbani e destinati in precedenza ad un uso agricolo vengono coinvolti nella costruzione di nuove infrastrutture, unità abitative e produttive<sup>21</sup>, dando vita ad un

*continuum* che diluisce il senso di appartenenza a una comunità urbana in una sterminata e ininterrotta costellazione di case, casette, capannoni e piccole fabbriche alla cui disposizione sul terreno è ormai impossibile associare la lettura di una gerarchia dello spazio architettonico oppure sociale.<sup>22</sup>

Di fatto si assiste alla comparsa di un nuovo modello estetico proprio delle neonate aree metropolitane e caratterizzato dallo «[...] sparpagliamento di caseggiati, strade, centri commerciali in continuità con le città che li hanno generati»<sup>23</sup>. A tal proposito Cerasoli afferma che «il rischio più grande di questo complesso di fenomeni urbani sta portando rapidamente alla perdita del concetto di città»<sup>24</sup>. In conclusione, alla luce di tali considerazioni di carattere storico e urbanistico, è possibile confermare e ribadire la premessa posta in apertura del paragrafo: oggi la periferia non è più identificabile come un luogo nettamente separato dal corpo urbano, ma assume una configurazione estremamente articolata.

## 1.2 Il caso romano: le borgate

Come già anticipato precedentemente, il paragrafo che segue è interamente dedicato ad una breve analisi di una singolare declinazione della periferia urbana in Italia: lo specifico caso delle borgate di Roma. A partire dal ventennio fascista, la capitale, più di ogni altra città italiana, è stata sottoposta a considerevoli modificazioni strutturali e organizzative del suo tessuto urbano, che hanno coinvolto sia il centro storico che le aree poste ai margini di quest'ultimo. Queste operazioni erano parte di un più ampio progetto volto alla creazione della cosiddetta «Grande Roma», città simbolo della rinascita fascista e portatrice dei valori fondanti del regime stesso. I problemi che il Governatorato<sup>25</sup> e l'Istituto Fascista Autonomo Case Popolari (Ifacp) hanno dovuto fronteggiare sin dall'inizio, riguardavano principalmente l'inarrestabile crescita urbana causata da un costante e ingente aumento demografico della popolazione romana in quegli anni e da intensi flussi di immigrazione che la città stessa attirava<sup>26</sup>, come riportato dall'Enciclopedia Treccani infatti Roma «[...] nel 1901 accoglieva 422.000 abitanti, che salirono a 931.000 nel 1931»<sup>27</sup>. Con l'esplicito intento di decentramento della popolazione verso le zone periferiche, dichiarato apertamente anche da Mussolini, la creazione delle

---

<sup>21</sup>*Ibidem.*

<sup>22</sup>P. Ciorra, *La fine delle periferie*, cit.

<sup>23</sup>Istat, *Forme, livelli e dinamiche dell'urbanizzazione in Italia*, cit., p.12.

<sup>24</sup>M. Cerasoli, *Periferie Urbane degradate*, cit.

<sup>25</sup>«[...] denominazione che dal 1925 al 1943 ebbe il comune di Roma in quanto retto da un governatore» da Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/governatorato/>, (Ultima consultazione 26/05/2022).

<sup>26</sup>L. Villani, *Le borgate del fascismo*, Milano, cit.

<sup>27</sup><https://www.treccani.it/enciclopedia/roma/> (Ultima consultazione 29/03/2022).

borgate sembrava costituire l'unico modo per porre rimedio alla crisi abitativa che già costringeva migliaia di cittadini in baracche e alloggi abusivi.<sup>28</sup>

Le borgate, dunque, vennero escogitate come la soluzione più economica e veloce per affrontare il problema dell'alloggio per una serie di categorie: baraccati, sfrattati, disoccupati, saltuari, immigrati, una popolazione di emarginati le cui caratteristiche morali, economiche, a volte anche politiche, stridevano con l'immagine nuova che il regime cercava di imprimere a Roma.<sup>29</sup>

Le borgate si presentavano come insediamenti (non previsti dal Piano Regolatore) costituiti da gruppi di vere e proprie baracche in muratura, posti nelle zone rurali circostanti alla città. La loro costruzione ha inizio nel giugno del 1930 con la nascita della prima borgata Prenestina, che sorgeva circa a otto km dal centro<sup>30</sup>. In totale, le più importanti borgate nate durante il ventennio fascista e che vengono ancora oggi elencate in quanto ufficiali sono dodici: San Basilio, Trullo, Tor Marancia, Primavalle, Acilia, Prenestina, Tiburtino III, Pietralata, Tufello, Val Melaina, Gordiani, Quarticciolo<sup>31</sup>.

Le condizioni di vita all'interno di queste zone suburbane non potevano certamente essere considerate ottimali, così come attestato da molte fonti coeve: testimonianze degli stessi abitanti, rapporti delle autorità locali e ancora dichiarazioni di personalità legate all'ambiente ecclesiastico che spesso accorrevano in aiuto delle classi subalterne risiedenti nelle borgate. È proprio questo il caso della santa polacca Orsola Ledòchowska che, all'interno delle sue memorie, descrive la borgata Primavalle come «[...] un orrore: 180 baracche, circa 900 poveri senz'atetto, uomini quasi selvaggi! Hanno fame, bestemmiano terribilmente!».<sup>32</sup> La struttura delle singole borgate si apprestava a ricalcare quella di un vero e proprio quartiere, spesso infatti alle abitazioni (sin da subito rivelatesi inospitali e di scarsa qualità edilizia) venivano accostate altre strutture essenziali come scuole dell'infanzia e «[...] botteghe per generi di prima necessità». <sup>33</sup> Tuttavia, la condizione di marginalità a cui erano costretti gli abitanti del suburbio era determinata in maggior misura dalla quasi totale assenza di beni e servizi essenziali come «[...] l'accesso all'acqua potabile, disponibilità di strade decenti e di trasporti pubblici»<sup>34</sup>. La distanza che separava le borgate dalla realtà cittadina non era quindi solo spaziale e determinata dalla mancanza di infrastrutture che collegassero le prime alla seconda, ma si trattava in prima istanza di un distacco di carattere sociale. Le opportunità offerte dallo Stato ai cittadini residenti in queste aree erano pressoché inesistenti, l'intervento del regime si limitò all'imposizione di una «[...] forma di

---

<sup>28</sup>L. Villani, *Le borgate del fascismo*, cit.

<sup>29</sup>*Ivi.*

<sup>30</sup>*Ivi.*

<sup>31</sup>I. Ranaldi, *Passeggiando nella periferia romana*, [s.l.], Iacobellieditore, 2018.

<sup>32</sup>L. Villani, *Le borgate del fascismo*, cit.

<sup>33</sup>*Ivi.*

<sup>34</sup>A. Coppola, *Le borgate romane tra '45 e '89: esclusione sociale, movimenti urbani e poteri locali*, in M. Cremaschi (a cura di), *Tracce di quartieri*, [s.l.], Franco Angeli, 2008, pp. 161-186.

elemosina che potremmo definire di tipo istituzionale»<sup>35</sup> rivolta ai singoli componenti dei nuclei familiari, esibendo così la totale assenza di vere ed efficaci misure assistenziali.

È utile ribadire che, la frenetica attività di riorganizzazione urbanistica voluta da Mussolini, non riguardava solo le aree periferiche del territorio romano, ma anche e soprattutto il cuore pulsante della capitale. Uno degli intenti principali perseguiti dal Piano Regolatore approvato nel 1931, era quello di far emergere le bellezze della città riconducibili al suo glorioso passato e i suoi «[...] scenari da cartolina»<sup>36</sup>, questa la *ratio* alla base dei numerosi sventramenti verificatisi proprio in questo periodo e che hanno comportato lo sfratto di molte famiglie residenti nei rioni centrali, espulse da questi ultimi e ricollocate quindi nelle borgate. L'opinione pubblica e alcune fonti di informazione contemporanee infatti, hanno sin da subito individuato la nascita delle borgate come conseguenza diretta di tali operazioni, ma la realtà è ben diversa, come afferma Lucio Villani commentando una delibera di cessione delle borgate all'Ifacp

Le borgate governatoriali cui la delibera si riferisce (Acqua Bullicante, Gordiani, Pietralata, Tor Marancia ecc.), furono programmate per contenere la crisi originata dallo sblocco dei fitti, permisero di svuotare alcuni ricoveri, raccolsero la popolazione immigrata che affollava gli insediamenti spontanei di baracche. In esse ripararono anche le famiglie sfrattate dai rioni centrali, ma solo quelle che non riuscirono a provvedere da sole a sistemarsi altrove, né ad ottenere una casa popolare poiché sguarnite dei requisiti richiesti: una minoranza.<sup>37</sup>

Il fenomeno appena descritto, prosegue ben oltre il ventennio fascista ed anzi col passare degli anni aumenta progressivamente la sua portata, come testimoniano i dati riportati da Alessandro Coppola:

Nel 1951 le aree costruite abusivamente occupavano 1300 ettari con 150.000 abitanti, nel 1961 la superficie occupata era passata a 3.500 ettari e 400.000 abitanti, nel 1971 si raggiungevano i 5.900 ettari e 400.000 abitanti per culminare nei 8.500 ettari ed 800.000 abitanti del 1981. Dopo un trentennio di continua crescita, la città abusiva copriva così il 28% del territorio edificato a fronte del 20% della città storica [...]<sup>38</sup>.

All'indomani della caduta del regime, le pessime condizioni in cui versavano le borgate della capitale rimanevano tali, ma per lo meno le rivendicazioni e insurrezioni degli abitanti riuniti (dal 1949) nel Centro cittadino delle consulte popolari, imponevano il problema all'attenzione dell'opinione pubblica.<sup>39</sup> Lo scopo dell'attività delle consulte era primariamente «[...] l'organizzazione della lotta sociale per la risoluzione della situazione di disagio in cui versavano le borgate e il miglioramento

---

<sup>35</sup>L. Villani, *Le borgate del fascismo*, cit.

<sup>36</sup>*Ivi.*

<sup>37</sup>*Ivi.*

<sup>38</sup>A. Coppola, *Le borgate romane tra '45 e '89: esclusione sociale, movimenti urbani e poteri locali*, cit., p.162.

<sup>39</sup>L. Villani, *Le borgate del fascismo*, cit.

dello standard di vita»<sup>40</sup> e nonostante i tentativi di dare un impulso all'avvio di una riqualificazione di queste aree periferiche, il problema persistette anche nei decenni successivi. Tuttavia, a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, più specificatamente nel 1976 con l'elezione di una giunta guidata dal PCI, la situazione sembra assumere una nuova direzione. La nuova amministrazione individua come priorità «[...] il riassetto urbanistico della città e il recupero delle realtà periferiche più scabrose»<sup>41</sup>, con l'intento di determinare un profondo cambio di rotta nelle modalità di gestione politica delle questioni urbanistiche.<sup>42</sup>

All'inizio del nuovo millennio anche Roma, così come le altre grandi città italiane, si presenta nel suo tessuto urbano fortemente condizionata dagli effetti del fenomeno che abbiamo definito «*sprawl*» nel paragrafo precedente. Le conseguenze del processo di diffusione urbana nello specifico caso romano sono alquanto evidenti, come afferma infatti Massimiliano Crisci

[...] la popolazione dei “quartieri storici” si è diradata, passando da 2,1 a 1,4 milioni di unità, mentre quella dell'Hinterland è raddoppiata ed è oggi vicina agli 1,5 milioni. La redistribuzione dei residenti ha ridimensionato il peso demografico dell'*urban core*, dal 64% del 1971 al 35% del 2015, facendo sì che oggi i due terzi dei residenti nell'area romana viva nelle periferie [...].<sup>43</sup>

Questi dati attestano in che misura il tessuto urbano e sociale della città si sia di fatto trasformato rispetto al secondo dopoguerra. Le amministrazioni comunali che si sono succedute nel corso dei primi anni del Duemila, hanno dato vita ad una serie di progetti convergenti verso un'ulteriore modernizzazione dell'assetto della capitale.<sup>44</sup> Da un lato proseguendo l'importante attività di riqualificazione delle zone periferiche, dall'altro progettando aree di nuova edificazione che si presentano oggi come

zone residenziali di medio-alto livello, con spazi verdi urbani e centri ricreativi per i bambini e parcheggi, sorti in aree dismesse o in terreni agricoli divenuti edificabili di recente, caratterizzati dal fatto di essere unità quasi indipendenti facenti capo a un centro commerciale.<sup>45</sup>

È possibile affermare in conclusione, che attualmente non si è più in grado di circoscrivere la realtà di degrado sociale descritta in precedenza agli spazi urbani delle borgate nate nel corso del ventennio fascista. La periferia romana si configura attualmente come la risultante di una stratificazione di

---

<sup>40</sup>G. Giacomo Fusco, *Ai margini di Roma capitale*, Roma, Nuova Cultura, 2013, p.78.

<sup>41</sup>*Ivi.*

<sup>42</sup>*Ivi.*

<sup>43</sup>M. Crisci, *Fine dello sprawl a Roma? La capitale verso una nuova fase di sviluppo urbano*, in A. Coppola, G. Punziano (a cura di), *Roma in transizione*, edizione digitale, Planum Publisher, 2018, p.72.

<sup>44</sup><https://www.treccani.it/enciclopedia/roma/#1caratterigeografici-1> (Ultima consultazione 30/03/2022).

<sup>45</sup>*Ivi.*

progetti, interventi e fenomeni che hanno condotto alla formazione di un'area metropolitana fortemente variegata nel suo *hinterland*.

### 1.3 La periferia romana nel cinema italiano

La trasformazione dell'assetto urbano che ha interessato la capitale negli ultimi due secoli, incide inevitabilmente anche sulla rappresentazione di tale realtà sul grande schermo. Nonostante la continua evoluzione dei suoi spazi urbani, o forse proprio a causa della stessa, lo scenario della periferia romana sembra aver sempre esercitato una forte fascinazione sul cinema del nostro paese, contemporaneo e non. Il medium cinematografico è in parte specchio della società e in quanto tale, di pari passo con la metamorfosi del paesaggio circostante, col passare degli anni si è spontaneamente adeguato al cambiamento. Come sostiene Vito Zagarrìo «[...] il film italiano contemporaneo si innesta in una lunga tradizione di rapporto del cinema italiano con i suoi paesaggi rurali e urbani» e nel caso del paesaggio romano questo rapporto si fa ancora più intenso e affonda le sue radici in opere filmiche che hanno forgiato la storia del cinema nazionale e internazionale.

Le analisi realizzate nei due capitoli successivi rispondono all'intento di intraprendere un percorso che metta in luce, esaminando alcuni *case studies*, l'importanza assunta dal paesaggio della periferia romana all'interno della narrazione filmica. Quest'ultimo non si configura infatti semplicemente in quanto spazio dell'azione, ma spesso «[...] diventa, come vedremo, un vero e proprio personaggio, un interlocutore [...]»<sup>46</sup>. L'arco temporale preso in considerazione in questa indagine è molto ampio, è stato dunque necessario focalizzarsi solo su alcuni casi riconducibili a diversi periodi della storia del cinema italiano, partendo da emblematici esempi relativi al periodo del neorealismo. Come afferma Lorenzo Marmo infatti, i paesaggi esibiti nel cinema del dopoguerra assumono diverse funzioni, tra queste di particolare interesse è quella simbolica poiché «[...] il paesaggio viene sempre investito in questi film di precise valenze di significato, legate alla storia del film così come alla storia urbana e nazionale dello spazio in questione [...]»<sup>47</sup>. Una tappa fondamentale di questo percorso è rappresentata dal modello pasoliniano, dal quale non si può prescindere per affrontare il tema della rappresentazione sul grande schermo della periferia romana e laziale. Sin dal suo esordio cinematografico Pier Paolo Pasolini esplicita e manifesta la sua volontà di entrare «[...] in contatto con le realtà relegate ai margini della storia [...]»<sup>48</sup>, il suo *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961) infatti rappresenta il primo tentativo di trasporre sul medium cinematografico la realtà delle borgate e del sottoproletariato romano, con cui il regista e scrittore era già entrato in contatto a partire dal 1950

---

<sup>46</sup>S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2002, p.18.

<sup>47</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, Roma, Bulzoni Editore, 2018, p.14.

<sup>48</sup>C. Spaziani, *Il mondo davanti agli occhi e non soltanto in cuore. Pasolini e gli spazi urbani*, in «Bollettino di italianistica», n. 1-2, Gennaio-Dicembre 2020, pp. 351-356.

(anno del suo trasferimento nella capitale)<sup>49</sup>. Come già affermato nel secondo paragrafo di questo capitolo, oggi il volto della periferia romana è mutato, la realtà antropologica così peculiare indagata da Pasolini nelle sue pellicole e nei suoi romanzi non esiste più. Le aree urbane circostanti alla città di Roma

si presentano oggi come tessuti variegati, generalmente privi di identità e di relazioni gerarchiche nell'organizzazione degli spazi, costituiti da frammenti di paesaggio agricolo, quartieri di villette monofamiliari, nuovi insediamenti terziari e residenziali in prossimità di infrastrutture (*edge cities*), aree degradate.<sup>50</sup>

Tuttavia, una parte del cinema italiano contemporaneo sembra aver colto l'eredità degli esempi sopracitati, muovendosi all'interno di un paesaggio periferico che appare modificato nella sua forma ma non nella sua sostanza, come sostiene Samuel Antichi infatti

La periferia intesa sia come spazio urbano periferico rispetto al centro cittadino sia spazio fisico della marginalità sociale e affettiva, dell'umanità dolente, è certamente tornata ad essere epicentro del cinema italiano contemporaneo documentario e di finzione.<sup>51</sup>

In conclusione, «la massiccia diffusione di scenari sempre più 'periferici' nel nostro cinema degli ultimi dieci/quindici anni»<sup>52</sup> si configura in parte come prosecuzione di uno spiccato interesse degli «autori del nostro cinema a indagare e raccontare i bordi e i margini della compagine sociale, esonerandoli dal fare i conti con il centro»<sup>53</sup>. Oggi, tali margini risultano più labili e variegati, come emergerà dall'analisi della filmografia dei fratelli D'Innocenzo, l'occhio della macchina da presa non si rivolge più alla sola classe proletaria. Nonostante ciò, rimane una costante l'attrazione verso le storie di emarginazione sociale, indissolubilmente legata alle trasformazioni urbanistiche e spaziali precedentemente analizzate dell'*hinterland* romano.

---

<sup>49</sup>Ivi.

<sup>50</sup>[https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 28/03/2022).

<sup>51</sup>S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, in «Fatamorganaweb», 8 Giugno 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/punta-sacra-mazzoleni/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>52</sup>M. Faccio, *Il territorio, la Film commission, e il cinema di oggi*, in M. M. Gazzano, S. Parigi, V. Zagarrò (a cura di), *Territori del cinema italiano*, Ladispoli, Forum, 2013, pp. 55-72.

<sup>53</sup>G. Canova, *Nobili o pezzenti, borghesi mai. L'inconfessabile ripulsa del cinema italiano per la borghesia*, in «8 e mezzo», n.39, Luglio 2018, pp. 6-7.

## Capitolo 2 - La periferia romana nel cinema del secondo dopoguerra

### 2.1 L'esempio del cinema neorealista

A partire dal 1945, sotto la doppia influenza delle distruzioni della guerra e delle nuove opzioni stilistiche, il cinema italiano abbandona spesso i teatri di posa per scoprire gli ambienti naturali e le riprese all'aria aperta. Questa capacità di filmare ambienti autentici sarà anche uno degli elementi caratteristici del neorealismo: allontanandosi da una realtà artefatta, i cineasti vogliono scoprire un realismo che inglobi non soltanto gli esseri ma anche le cose e i luoghi.<sup>54</sup>

L'inizio dell'analisi del paesaggio filmico della periferia romana e laziale che costituisce il titolo di questo elaborato, si colloca proprio nell'Italia dell'immediato secondo dopoguerra. Siamo nel 1945 quando l'uscita di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), segna ufficialmente l'inizio della corrente del Neorealismo cinematografico italiano.<sup>55</sup> La situazione in cui versano l'intero paese e le città italiane all'indomani della fine del conflitto mondiale è disastrosa, il biennio 1943-1945 segna profondamente le sorti dell'Italia, irrimediabilmente danneggiata dalla doppia occupazione anglo-americana e tedesca.<sup>56</sup> Come sostiene la storica Elena Aga Rossi, questa singolare condizione è costata cara all'Italia, in quanto

L'economia civile, già messa a dura prova dai primi anni di guerra, fu completamente sconvolta nel periodo 1943-1945 in cui durò la resistenza dell'esercito tedesco. Le conseguenze dei pesanti e indiscriminati bombardamenti alleati e dei sabotaggi e delle demolizioni provocati dai tedeschi in ritirata furono enormi per tutti i settori della vita del paese.<sup>57</sup>

Il 4 Giugno 1944 le truppe alleate entrano finalmente a Roma, liberando anche la capitale dall'occupazione nazifascista. La città, che fino allo sbarco dell'esercito anglo-americano in Sicilia era stata risparmiata dai pesanti bombardamenti che avevano coinvolto gli altri centri urbani italiani, a partire dal 1943 viene anch'essa colpita dai raid aerei.<sup>58</sup> I bombardamenti modificano gravemente il volto della capitale, causando pesanti danni ad infrastrutture e compromettendo molte zone della città, in particolare quelle popolari di San Lorenzo, Prenestino e Latino.<sup>59</sup> La seconda guerra mondiale in quanto conflitto "totale" coinvolge anche la popolazione civile, costretta alla fame e alla precarietà.

---

<sup>54</sup>J. A. Gili, *L'utilizzazione degli ambienti naturali nel cinema italiano dal 1930 al 1944*, in Lino Micciché (a cura di) *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975, p. 403.

<sup>55</sup>L. Micciché, *Neorealismo*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 23/03/2022).

<sup>56</sup>E. Aga-Rossi, *L'Italia tra le grandi potenze*, edizione digitale, Il Mulino, 2019.

<sup>57</sup>E. Aga-Rossi, *L'Italia tra le grandi potenze*, cit.

<sup>58</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/roma\\_res-c6655654-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roma_res-c6655654-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>59</sup>*Ivi*.



Di pari passo con lo sconvolgimento politico, economico e sociale che ha coinvolto l'intero paese durante la prima metà del Novecento ed in particolare negli anni della guerra, anche il cinema italiano subisce profonde trasformazioni. Durante il ventennio fascista, il cinema così come gli altri media vengono assoggettati alle esigenze del regime ed il primo in particolar modo diventa «[...] strumento di propaganda».<sup>60</sup> È importante ricordare però che l'interesse del fascismo nei confronti del cinema tarda ad arrivare, i primi interventi statali in materia infatti risalgono all'inizio degli anni Trenta, tuttavia non si avrà mai a che fare con un cinema totalmente pervaso da una propaganda esplicita e diretta.<sup>61</sup> Fatta eccezione per l'istituzione dei cosiddetti cinegiornali Luce (con programmazione obbligatoria a partire dal 1926) il cinema di finzione continua a presentare un carattere alquanto variegato, ma con tematiche condizionate dalla censura preventiva attuata dal regime, così come riporta Antonio Costa infatti «dei 772 film prodotti in Italia dal 1930 al 1943, circa cento sono classificabili come film di propaganda; e tra questi prevalgono quelli di propaganda indiretta».<sup>62</sup> Afferma Federico Di Chio nel volume in cui analizza la storia del cinema americano in Italia fino alla seconda guerra mondiale, che tra il 1938 e il 1940 nel paese

Le commedie rappresentarono la metà dei titoli realizzati. Molte di esse, già dai primi anni Trenta, manifestarono un'inclinazione verso storie e ambientazioni piccolo-borghesi e cittadine, con attenzione alle persone comuni e ai loro sogni. [...] I sogni e le virtù piccolo-borghesi vengono celebrati e rinsaldati attraverso parabole narrative garbate e conservative.<sup>63</sup>

La produzione cinematografica italiana quindi, soprattutto a ridosso dell'entrata in guerra del paese, si dirige sempre più verso soggetti e ambientazioni lontani dalla realtà quotidiana, mettendo in scena «[...] sogni che alimentano a lungo l'immaginazione collettiva creando un effetto placebo momentaneo assai utile per molti nei momenti più duri».<sup>64</sup> Si è parlato in proposito di “cinema dei telefoni bianchi”, espressione utilizzata proprio per indicare quel filone prevalente della produzione italiana e che si caratterizza per la ricorrente ambientazione delle vicende narrate in sfarzosi interni borghesi<sup>65</sup>, configurando così sul grande schermo «[...] una sorta di spazio amico e ospitale capace di lasciare i drammi al di fuori della porta».<sup>66</sup> Distanti dal genere delle commedie sentimentali dei telefoni bianchi, alcuni cineasti come Alessandro Blasetti, si dedicano invece alla rappresentazione

---

<sup>60</sup>A. Costa, *Il cinema italiano*, edizione digitale, il Mulino, 2013.

<sup>61</sup>*Ivi*.

<sup>62</sup>*Ivi*.

<sup>63</sup>F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 2021, p.205.

<sup>64</sup>A. Costa, *Il cinema italiano*, cit.

<sup>65</sup>G. Gozzini, *I rapporti tra fascismo e cinema*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=Il%20grosso%20della%20produzione%20si,Max%20Neufeld%20ne%20fu%20l'](https://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=Il%20grosso%20della%20produzione%20si,Max%20Neufeld%20ne%20fu%20l') (Ultima consultazione 07/04/2022).

<sup>66</sup>G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, edizione digitale, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

di storie fortemente incentrate sull'esaltazione dei valori legati al lavoro nei campi e alla vita rurale, preferendo ambientazioni agresti così come avviene in *Terra madre* (Alessandro Blasetti, 1931), pellicola che descrive «[...] con crudo realismo le disumane condizioni di vita nelle paludi».<sup>67</sup>

In concomitanza con la caduta del regime fascista, si apre una nuova stagione del cinema nostrano, come afferma Mirco Melanco infatti «il cinema italiano del secondo dopoguerra conquista gli spazi aperti di un territorio che deve ritornare vivibile dopo la tragedia della seconda guerra mondiale»<sup>68</sup>. È fondamentale domandarsi però in che misura questa nuova «composita e complessa dinamica culturale»<sup>69</sup> che prende il nome di Neorealismo, abbia realmente dato vita ad una frattura con il cinema precedente. Lino Micciché individua, al di là delle poetiche proprie di ciascun regista del periodo, una serie di caratteri prettamente cinematografici e riconducibili alla neonata «[...] estetica neorealista»<sup>70</sup>, facendo riferimento a:

Il rifiuto del teatro di posa e la scelta prevalente degli ambienti naturali, esterni e interni; l'opzione della quotidianità come il terreno dove individuare personaggi ed eventi; [...] la preferenza per volti anonimi, spesso per attori non professionali; [...] la particolare attenzione alle tematiche contemporanee.<sup>71</sup>

Alla luce di queste considerazioni, risulta evidente come le scelte registiche dei cineasti vicini a questa «nuova ondata»<sup>72</sup> si collochino su una sponda nettamente opposta rispetto al cinema dei telefoni bianchi sopracitato e in generale a buona parte della produzione influenzata dai valori e ideali imposti dal fascismo, infatti, «non più legati a schemi precedenti, soprattutto dalla rigidità tecnico-stilistica imposta dal regime, gli autori sono ora finalmente in grado di esprimere il proprio sentire»<sup>73</sup>. Quando si parla di Neorealismo, è necessario circoscrivere il fenomeno ad un arco temporale ben definito e limitato, che ha inizio nel 1945 per terminare tra il 1953 e il 1956.<sup>74</sup> Nonostante le evidenti differenze riscontrabili tra le pellicole neorealiste di questi anni e quelle prodotte durante il ventennio, è proprio nella filmografia di cineasti come Alessandro Blasetti che alcuni storici del cinema individuano un vero antecedente neorealista per le tematiche affrontate, tratte dalla realtà quotidiana.<sup>75</sup>

In questo contesto infatti, il rinnovato interesse per i soggetti e per le vicende relative al popolo e alla sua effettiva condizione nel secondo dopoguerra, determina la centralità nella narrazione

---

<sup>67</sup>A. Costa, *Il cinema italiano*, cit.

<sup>68</sup>M. Melanco, *Paesaggi, passaggi e passioni*, Napoli, Liguori Editore, 2005, p.43.

<sup>69</sup>L. Micciché, *Neorealismo*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 23/03/2022).

<sup>70</sup>*Ivi.*

<sup>71</sup>*Ivi.*

<sup>72</sup>*Ivi.*

<sup>73</sup>M. Melanco, *Paesaggi, passaggi e passioni*, cit., p. 56.

<sup>74</sup>L. Micciché, *Neorealismo*, cit.

<sup>75</sup>A. Costa, *Il cinema italiano*, cit.

cinematografica dello spazio urbano, e più nello specifico dello spazio periferico (e non) della città di Roma. Quest'ultimo si impone come protagonista della stagione neorealista, così come testimonia la pellicola unanimemente considerata come iniziatrice della corrente *Roma città aperta* diretta da Roberto Rossellini<sup>76</sup>. Prima di analizzare due emblematici esempi di film del periodo caratterizzati proprio dall'ambientazione capitolina, è necessario approfondire il fondamentale ruolo assunto dal paesaggio cittadino nel cinema neorealista ed il dibattito sviluppatosi attorno a tale tematica. Lorenzo Marmo afferma che

Il bisogno del cinema del dopoguerra di riavvicinarsi agli spazi della città va evidentemente interpretato in relazione al trauma bellico, ma anche alla precedente metamorfosi imposta sullo spazio urbano dalla dittatura, come risposta al modello di modernismo proposto dal fascismo, tramite la sua articolazione tanto del discorso urbano quanto di quello cinematografico.<sup>77</sup>

A tal proposito è stato analizzato nel primo capitolo di questo elaborato, l'invasivo intervento del regime fascista sull'organizzazione urbanistica della città di Roma. Ne sono stati sottolineati gli effetti dannosi che hanno portato alla conseguente nascita delle borgate e alla ghettizzazione di una cospicua parte della popolazione considerata non conforme al volto che il Duce auspicava di conferire all'Urbe. Vi è infatti uno stretto nesso tra la volontà di veicolare una nuova immagine della capitale e l'affermarsi (durante il ventennio fascista) di un «[...] cinema sofisticato, armonico ed elegante, ma anche artificioso e asfittico, chiuso all'interno dei teatri di posa di Cinecittà»<sup>78</sup>. Lorenzo Marmo continua la sua riflessione sostenendo, in riferimento ad alcune affermazioni di Michael Siegel, che «a questo ritirarsi del cinema dallo spazio urbano, corrisponde viceversa una gestione dello stesso spazio diretta ad una forte metamorfosi in direzione della retorica neoimperialista di regime».<sup>79</sup> In riferimento all'utilizzo dello spazio filmico nel cinema italiano del ventennio, vi è un secondo importante elemento da considerare. Il paesaggio, nel cinema di finzione e specialmente nel cinema classico hollywoodiano (fonte di ispirazione per una parte delle produzioni di epoca fascista), assume prevalentemente la funzione definita da Sandro Bernardi di «paesaggio narrativo», ovvero un «[...] paesaggio integrato e funzionale alla narrazione e alla drammaturgia del film, il tradizionale paesaggio diegetico».<sup>80</sup> In questo senso quindi, lo spazio in cui si svolge l'azione, spesso sembra essere asservito alla narrazione stessa e nonostante la sensibilità propria di ciascuno spettatore possa portarlo a rivolgere l'attenzione sul paesaggio e non sull'atto che in esso si sta svolgendo, non è possibile (nella maggior parte dei casi) attribuire ai cineasti una «[...] palese intenzione

---

<sup>76</sup>L. Micciché, *Neorealismo*, cit.

<sup>77</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, Roma, Bulzoni Editore, 2018, p.82.

<sup>78</sup>*Ibidem*.

<sup>79</sup>*Ibidem*.

<sup>80</sup>S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 37.

paesaggistica».<sup>81</sup> Con l'avvento del Neorealismo questa condizione viene ribaltata, grazie infatti alla prevalenza delle riprese in esterni reali, Marmo afferma che

Se nel cinema classico l'ambientazione sembrava quasi vuota o sfocata o comunque priva di interesse (si faceva di tutto per far sì che non distraesse troppo l'attenzione), col cinema del dopoguerra l'ariosità degli spazi conducono ad un coinvolgimento sensoriale dello spettatore con il rettangolo schermico [...].<sup>82</sup>

Le due pellicole neorealiste selezionate, che verranno analizzate di seguito, si caratterizzano per una vera e propria «fame di immagini urbane»<sup>83</sup>. Tali immagini assumono un ruolo determinante data la loro capacità di riappropriarsi del paesaggio urbano e di testimoniare la realtà della «crescita a vista delle periferie urbane»<sup>84</sup> che si verifica nel caso romano proprio a partire dal secondo dopoguerra.

### ***Ladri di biciclette***

Il primo film preso in considerazione è *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), diretto da Vittorio De Sica su soggetto di Cesare Zavattini e ispirato all'omonimo romanzo di Luigi Bartolini pubblicato nel 1946. La pellicola è stata più volte collocata all'apice della filmografia "desichiana" e più in generale, di tutta la produzione neorealista, come ricorda Gian Piero Brunetta<sup>85</sup>, d'accordo con Giaime Alonge quando quest'ultimo afferma che «*Ladri di bicilette* rappresenta, per molti versi, il centro ideale del Neorealismo cinematografico italiano»<sup>86</sup>. La storia portata sul grande schermo dalla coppia De Sica-Zavattini, è ambientata (e girata) a Roma, questo è uno dei motivi che la rende di grande interesse nel contesto dell'analisi che si sta realizzando. Sin dai primi istanti infatti, la macchina da presa introduce lo spettatore nel claustrofobico ambiente della Borgata di Val Melania, una delle dodici borgate ufficiali nate durante il ventennio fascista e già citate nel primo capitolo dell'elaborato. La prima sequenza del film, regala alcuni campi lunghi e medi, grazie ai quali viene restituita un'immagine delle condizioni abitative del sottoproletariato romano (classe sociale alla quale appartiene il protagonista) durante il secondo dopoguerra. Una folla di uomini si riunisce sotto ad uno di quelli che Lorenzo Marmo descrive come «[...] edifici periferici tutti uguali, che con i loro ampi finestroni ad arco somigliano a dei grossi alveari»<sup>87</sup>, è questo l'incipit del racconto che ruota attorno alle vicende di uno di questi uomini, Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani). Quest'ultimo, padre di famiglia alla ricerca di un'occupazione che gli consenta di poter mantenere la moglie Maria

---

<sup>81</sup>M. Lefebvre, *Sul paesaggio nel cinema narrativo*, in «Imago», n.9, 2014, pp. 23-42.

<sup>82</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, cit., p. 86.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>84</sup>G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Bari, Editori Laterza, 2009, p. 28.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>86</sup>G. Alonge, *Ladri di biciclette*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ladri-di-biciclette\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ladri-di-biciclette_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 11/04/2022).

<sup>87</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, cit., p. 102.

(Lianella Carell) e i due figli, viene finalmente assunto come attacchino comunale e vendendo le lenzuola del corredo nuziale al banco dei pegni riesce ad acquistare una bicicletta, mezzo di trasporto indispensabile per il suo nuovo impiego. Durante il primo giorno di lavoro però, prende avvio la parabola discendente di Antonio: un giovane di nascosto gli ruba l'agognata bici. Da questo momento in poi, ha inizio il peregrinare di Ricci e del figlio Bruno (Enzo Staiola), che accompagna il padre in quella che Alonge definisce una «lunga passeggiata romana alla ricerca della bicicletta»<sup>88</sup>, che durerà un'intera giornata e che si rivelerà vana nell'epilogo del racconto. Nell'analizzare il ruolo determinante che l'ambientazione urbana assume all'interno della pellicola, Marmo afferma che «il film è uno dei primi a dare veramente conto della situazione dei margini urbani, che diventerà uno degli aspetti essenziali del cinema di questi anni e del rinnovamento del visibile che esso propone»<sup>89</sup>. Ciò che più rileva a tal proposito, non è solo la testimonianza quasi documentaria della realtà romana post-bellica, quanto più la capacità dello spazio cinematografico di definire e rendere evidente la condizione di marginalità vissuta dal protagonista, infatti *Ladri di biciclette* non è interamente girato e ambientato presso Val Melania. Durante il loro vagare Antonio e Bruno si spostano verso le zone centrali della capitale e nel mentre la distanza fisica tra la borgata e il centro cittadino viene enfatizzata proprio dalle inquadrature che mostrano padre e figlio costretti a lunghi viaggi sui mezzi pubblici.<sup>90</sup> Brunetta, nel suo libro dedicato al Neorealismo italiano, definisce De Sica come

Regista della realtà urbana, osservata in tutti i suoi possibili sviluppi direzionali, in senso orizzontale e verticale, nei suoi intrecci di itinerari obbligati di tram e autobus, nei suoi luoghi d'incontro (gli stadi, le chiese, le osterie, gli ospedali, gli uffici, le piazze, i mercati rionali), nella sua drammatica capacità di accentuazione della solitudine dell'individuo anche quando si muove con alle spalle una folla, e nella sua ricerca costante di comunicazione e di integrazione.<sup>91</sup>

L'ostentazione delle aree della capitale distanti dalla borgata, mostrate con frequenza durante il corso di tutto il film (come Porta Portese), sembra funzionale all'enfatizzazione della condizione di isolamento rispetto al resto della società vissuta da coloro che abitano le periferie. Emblematica è a tal proposito la sequenza in cui Antonio, in seguito al furto subito, è costretto ad affrontare la calca di persone che si affollano alla fermata del filobus per poterci salire sopra e raggiungere Bruno nel luogo in cui si erano dati appuntamento al termine della giornata lavorativa. La scena è stata girata presso il Piazzale di Porta Pia (nel quartiere Nomentano), infatti la porta stessa ed il monumento del bersagliere che vi è collocato di fronte appaiono in secondo piano proprio negli istanti in cui il protagonista tenta di farsi spazio tra la folla per poter salire sul mezzo pubblico e funzionano «[...]»

---

<sup>88</sup>G. Alonge, *Ladri di biciclette*, cit.

<sup>89</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, cit., p. 102.

<sup>90</sup>*Ibidem*.

<sup>91</sup>G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, cit., p. 52.

come commento amaro e quasi beffardo delle sue condizioni disperate».<sup>92</sup> La sequenza appena analizzata testimonia quindi un «utilizzo della monumentalità come simbolo melodrammatico della disfatta nazionale»<sup>93</sup> ed anche personale di Ricci. Non è solo la rappresentazione della vita precaria nella borgata ad esemplificare la condizione delle classi sociali subalterne, *Ladri di biciclette* infatti è un esempio di come anche la rappresentazione dell'intero «dedalo urbano»<sup>94</sup> possa fungere nei confronti del protagonista come uno «[...] spazio in cui egli deve riscontrare la propria sostanziale irrilevanza, il fatto che nessuno vuole volgergli uno sguardo o una mano»<sup>95</sup>.

### ***Il tetto***

Il secondo film che assume una particolare rilevanza in funzione della sua ambientazione e delle tematiche affrontate è *Il tetto* (Vittorio De Sica, 1956), ennesimo prodotto della collaborazione tra Vittorio De Sica e lo sceneggiatore Cesare Zavattini. Si tratta infatti di una pellicola che traspone sul grande schermo la cruda realtà urbana delle baracche e della crisi abitativa che colpisce la capitale nel corso del secondo dopoguerra. La storia raccontata è quella di una coppia di novelli sposi, Luisa e Natale (Gabriella Pallotta, Giorgio Listuzzi), alla disperata ricerca di un alloggio in affitto nelle zone periferiche della città, sullo sfondo di un'Italia in ricostruzione. Da molti considerato «l'ultimo lavoro neorealista del sodalizio con lo scrittore Cesare Zavattini»<sup>96</sup>, anche Brunetta sostiene che De Sica e Zavattini con *Il tetto* abbiano riproposto «[...] luoghi e personaggi della produzione neorealista»<sup>97</sup>, ambientando la vicenda tra i sobborghi di Roma, seguendo da vicino e con uno sguardo attento le difficoltà vissute dalle classi suburbane al termine del conflitto mondiale.

Nonostante il fulcro del film sembri proprio il rapporto d'amore tra i due giovani protagonisti, quest'ultimo risulta ragionevolmente ostacolato dalla mancanza di un'abitazione propria in cui poter risiedere, ed è così che si rivela il vero nucleo tematico della pellicola. Nella maggior parte delle sequenze del film, è il paesaggio urbano (centro cittadino incluso) a fare da sfondo alle conversazioni tra Luisa e Natale riguardo a quello che sarà il loro destino. Sin dai primi momenti le immagini mostrate sono quelle di un cantiere che si rivelerà in seguito luogo di lavoro del protagonista maschile, il quale per un beffardo scherzo del destino, è un muratore ma senza fissa dimora. Dopo aver abbandonato infatti la sovraffollata e angusta casa dei genitori (proletari veneti emigrati a Roma) Natale e sua moglie si trovano a girovagare per la città alla ricerca di un piccolo alloggio da affittare

---

<sup>92</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, cit., p. 103.

<sup>93</sup>*Ibidem*.

<sup>94</sup>*Ivi*, p. 106.

<sup>95</sup>*Ibidem*.

<sup>96</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, in «edA. Esempi di architettura», vol. 2, 2017, pp. 1-28.

<sup>97</sup>G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, cit., p. 60.

e non trovandone alcuno, decidono di costruirlo da sé. È noto infatti, come già approfondito nel primo capitolo dell'elaborato, che a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, la capitale viene profondamente colpita dal fenomeno dell'abusivismo edilizio. Il conseguente e rapidissimo sviluppo delle zone periferiche, occupate da baracche in muratura costruite illegalmente, si spiega alla luce della necessità di far fronte alla crescente domanda di abitazioni e alla contestuale mancanza di interventi urbanistici incisivi da parte dello Stato. *Il tetto* è interamente ambientato nelle aree suburbane di Roma, i due protagonisti si muovono a piedi (raramente con i mezzi pubblici) per tutta la prima parte del film tra le strade della borgata in cui abitavano con i genitori di Natale, portando con loro un carretto contenente tutti i loro averi. Questo espediente visivo consente allo spettatore di soffermarsi sui dettagli di un paesaggio tipicamente post-bellico, costellato di cantieri, edifici pericolanti e lesionati o abitazioni precarie subaffittate a caro prezzo.

Il momento di svolta nella narrazione arriva proprio quando, durante la ricerca di una stanza, Luisa scopre la possibilità di costruire abusivamente le abitazioni durante la notte, a patto che queste (tetto compreso) vengano terminate entro le otto del mattino seguente. Il luogo scelto dalla coppia per quest'ultimo disperato tentativo è esplicitamente citato da Natale durante una conversazione con gli altri muratori del cantiere, ed è il Borghetto Prenestino. Il Borghetto, così come definito nel film «terra di nessuno e di tutti», faceva parte delle borgate spontanee, ovvero aree «situate solitamente in zone confinanti le borgate ufficiali» e in cui «[...] risiedevano i lavoratori che non possedevano il diritto di residenza insieme alla popolazione romana più povera e disagiata».<sup>98</sup> Nella costruzione della baracca, coadiuvato dagli amici muratori, il giovane protagonista incontra non pochi ostacoli, primo fra tutti l'intervento delle forze dell'ordine che tentano con scarsi risultati di arginare il fenomeno dell'abusivismo. L'irruzione dei due gendarmi costringe Natale e i suoi compagni a cambiare il luogo prescelto ed infatti giungono infine presso la baraccopoli sorta vicino al fosso di Sant'Agnese<sup>99</sup>. A tal proposito, è emblematica la sequenza in cui il Colosseo appare in un campo lungo alle spalle del gruppo di uomini che vagano nel mezzo della notte alla ricerca di un'altra zona per poter tentare la fortuna. Il passaggio in primo piano dei due camion, sullo sfondo di un'opera architettonica rappresentativa della parte più grandiosa ed imponente della capitale, è reso ancora più significativo dal dialogo che accompagna queste immagini in cui uno dei muratori afferma di sentirsi un militare in guerra. Come già osservato inizialmente, nonostante l'ambientazione prevalente sia quella della periferia, la scelta è quella di mostrare la città nelle sue diverse sfaccettature: dalle borgate ufficiali e non, fino al trafficato Viale del Castro Pretorio, dal quale i due sposi partono con una corriera per

---

<sup>98</sup>A. Di Somma, *Lo sviluppo del tessuto urbano del Comune di Roma dal dopoguerra a oggi*, atti 15° Conferenza Nazionale ASITA (Reggia di Colorno 15-18 Novembre 2011).

<sup>99</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

raggiungere i genitori di Luisa fuori Roma. Anche in questo caso, così come riscontrato nel precedente esempio di *Ladri di biciclette*, le immagini delle zone centrali e più modernamente sviluppate della città di Roma risultano funzionali all'enfatizzazione della distanza fisica e simbolica tra le prime e le aree periferiche e degradate che le circondano. La pellicola infatti si conclude con un lento movimento della macchina da presa, che allontanandosi progressivamente mostra la nuova casa di Natale e Luisa. Quest'ultima appare come una sorta di «capanna primordiale»<sup>100</sup> che si staglia sullo sfondo degli alti palazzi cittadini, simbolo di una condizione a cui i due novelli sposi non potranno forse mai ambire.

La pretesa non è certo quella di dar vita ad un'analisi totalmente esaustiva riguardo all'ampio e diversificato panorama cinematografico neorealista, i due esempi selezionati e citati non sono rappresentativi dell'intera produzione ambientata nella Roma del dopoguerra. *Il tetto* e *Ladri di biciclette* risultano però significativi alla luce della tematica affrontata dal presente elaborato, ed infatti introducono una dimensione che diventerà il perno della produzione cinematografica di un intellettuale, regista e scrittore dal quale non si può prescindere quando si parla della periferia romana: Pier Paolo Pasolini. Lo afferma anche Gualtiero De Santi, nella sua monografia dedicata a Vittorio de Sica: «è un fatto che il paesaggio suburbano di queste periferie già prefiguri le borgate dei film sottoproletari di Pasolini, e anche riecheggi i suoi romanzi romaneschi (o almeno in parte li ricordi)»<sup>101</sup>.

## 2.2 Le borgate di Pier Paolo Pasolini

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna nel 1922 e dopo una serie di trasferimenti tra il Veneto e l'Emilia-Romagna, passa nel capoluogo emiliano la sua giovinezza e adolescenza.<sup>102</sup> Durante la seconda guerra mondiale, riesce a rifugiarsi insieme alla famiglia a Casarsa, un piccolo comune in provincia di Pordenone e qui si dedica all'insegnamento.<sup>103</sup> Nel 1950 però, dopo esser stato denunciato per «corruzione di minorenni e atti osceni in luogo pubblico», decide di trasferirsi a Roma.<sup>104</sup> La vita di Pasolini nella capitale è stata definita da Castiglione «una vita da disoccupato e immigrato dall'«aura scabrosa»<sup>105</sup>, inizialmente infatti il suo primo alloggio è situato nella borgata di Ponte Mammolo<sup>106</sup>,

---

<sup>100</sup>Ivi.

<sup>101</sup>G. De Santi, *Vittorio De Sica*, edizione digitale, Editrice Il Castoro, 2013.

<sup>102</sup>G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Pisa, Carocci Editore, 2012, p. 15.

<sup>103</sup>W. Siti, *Pier Paolo Pasolini*, in «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini_%28Dizionario-Biografico%29/), (Ultima consultazione 16/04/2022).

<sup>104</sup>Ivi.

<sup>105</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>106</sup>W. Siti, *Pier Paolo Pasolini*, cit.



per questo sin da subito è costretto a scontrarsi con la realtà del sottoproletariato romano, ben descritta nei due film diretti da Vittorio De Sica citati nel paragrafo precedente. A partire dal 1963 si trasferisce in zona E.U.R, dove rimane fino alla sua precoce morte, viene infatti assassinato nel 1975.<sup>107</sup>

Il periodo romano rappresenta per Pasolini e per la sua attività letteraria e cinematografica un momento determinante, come afferma Guido Santato infatti

Il trasferimento da Casarsa a Roma segna una svolta decisiva nell'esperienza letteraria di Pasolini, con il passaggio dall'edenico mondo friulano all'inferno delle borgate e del sottoproletariato, cui corrisponde il passaggio da uno strumento linguistico quale il dialetto friulano, nato come lingua pura per poesia all'interno di una poetica tutta simbolista, al dialetto romanesco, nuovo strumento di un'epica narrativa che si inserisce nel pieno della corrente neorealista.<sup>108</sup>

Dalla produzione poetica e romanzesca (prevalentemente autobiografica) precedente al trasferimento, a partire dal 1950 si passa ufficialmente alla «seconda stagione dialettale» della narrativa pasoliniana, principalmente con i due celeberrimi romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959).<sup>109</sup> Le due opere raccontano le vicende di alcuni giovani abitanti della periferia romana, infatti sono entrambe ambientate prevalentemente presso la borgata di Pietralata (ma anche Ponte Mammolo, Tiburtino e Primavalle), proprio per questo risulteranno strettamente legate alle due pellicole d'esordio di Pasolini: *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961) e *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). Lino Micciché suddivide approssimativamente l'attività registica (dal 1961 al 1975) dell'intellettuale bolognese in «[...] almeno quattro periodi, e altrettante scansioni, corrispondenti a diverse emergenze problematiche e poetiche»<sup>110</sup> e il primo di questi è proprio il «cinema della borgata»<sup>111</sup> che comprende oltre alle due pellicole sopracitate, anche *La ricotta* (Pier Paolo Pasolini, 1963). È lo stesso Pasolini a spiegare, stando ad alcune dichiarazioni rilasciate, la motivazione che l'ha spinto verso il mezzo cinematografico all'inizio degli anni Sessanta del Novecento, ovvero una «vocazione cinematografica addirittura preesistente a quella letteraria»<sup>112</sup>. Il cinema pasoliniano è stato sovente definito da studiosi come Asor Rosa e Manacorda, una «variante minore di un'esperienza ormai acquisita e chiusa», in riferimento alla sua attività letteraria.<sup>113</sup> Adelio Ferrero sostiene al contrario, che si tratti di una nuova versione del discorso pasoliniano, resa possibile proprio grazie ai «mezzi espressivi del cinema».<sup>114</sup> Tuttavia ciò che accumuna i due romanzi del periodo

---

<sup>107</sup>*Ivi*.

<sup>108</sup>G. Santato, *Pier Paolo Pasolini [...]*, cit., p. 188.

<sup>109</sup>*Ivi*, p. 243.

<sup>110</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1999, p. 31.

<sup>111</sup>*Ivi*, p.32.

<sup>112</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio Editori, 1977, p.20.

<sup>113</sup>*Ivi*, p. 21.

<sup>114</sup>*Ibidem*.

romano e le prime due pellicole di inizio anni Sessanta resta evidente, così come osserva Miccichè infatti, in queste opere

Storie e personaggi appartengono a quella sorta di ghetto di classe che è la “borgata”, separata dalla città non soltanto da urbanistiche distanze ma anche dal fatto che, mentre la Città vive nella dinamica della Storia, la Borgata appare invece immersa in una stagnante, immota Pre-Storia: dove sembrano vigenti soltanto le categorie, meramente fisiologiche, della sopravvivenza e dove l’unica “ideologia” è la “biologia”.<sup>115</sup>

*Accattone* e *Mamma Roma* costituiscono il nucleo centrale di quello che si è consolidato nel tempo come il modello pasoliniano di rappresentazione filmica delle borgate e della periferia romana, un modello dal quale i cineasti delle generazioni successive non hanno potuto fare a meno di discostarsi o al contrario di cogliere l’eredità. Il linguaggio cinematografico di queste pellicole e le modalità scelte da Pier Paolo Pasolini per portare sul grande schermo la cruda realtà del sottoproletariato romano sono uniche. Pasolini prosegue in un certo qual senso la precedente esperienza neorealista ma al tempo stesso ne supera «[...] i limiti ideologici» ed introduce una commistione inedita tra la supposta “bassezza” della vita di borgata e la dimensione sacra di quest’ultima.<sup>116</sup> Alla luce di queste considerazioni, appare necessario un approfondimento riguardante le prime due opere filmiche dell’autore ed una terza pellicola, diretta da Bernardo Bertolucci e su soggetto dello stesso Pasolini: *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962).

### ***Accattone***

*Accattone* è il primo film diretto da Pier Paolo Pasolini nel 1961. La pellicola racconta la storia di Vittorio Cataldi detto Accattone (Franco Citti), uno sfruttatore della periferia romana, nello specifico del quartiere Pigneto scelto personalmente da Pasolini per ambientare la storia e per effettuare gran parte delle riprese.<sup>117</sup> Il Pigneto nasce come insediamento spontaneo a cavallo tra la fine del XIX secolo e l’inizio del XX secolo, si presenta morfologicamente come un’area triangolare al di fuori del centro cittadino ed è stata perciò definita dallo stesso Pasolini come «la Corona di spine che cinge la città di Dio».<sup>118</sup> Questa descrizione metaforica del luogo formulata dallo stesso regista contribuisce a contestualizzare i frequenti riferimenti cristiani<sup>119</sup> presenti all’interno della pellicola, sia a livello

---

<sup>115</sup>L. Miccichè, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 32.

<sup>116</sup>S. Bernardi, *Pier Paolo Pasolini*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), (Ultima consultazione 19/04)2022).

<sup>117</sup>O. Castiglione, S. D’Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>118</sup>G. Scandurra, «*la Corona di spine che cinge la città di Dio*». *Il caso del Pigneto*, Ricerca di dottorato, Università di Milano-Bicocca, Cleup, 2007.

<sup>119</sup>O. Castiglione, S. D’Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

narrativo che a livello visivo. Come già accennato in precedenza, ciò che accomuna le prime due pellicole dirette da Pasolini è proprio la capacità di mettere in scena la vita del sottoproletariato romano non tanto a scopo puramente documentario o esclusivamente narrativo, ma dipingendo tale realtà come detentrica di «una residua purezza della socialità pre-borghese e pre-storica»<sup>120</sup>. La dimensione delle borgate romane appare al regista bolognese minacciata dall'intervento della classe dominante (la borghesia) ed è proprio per questo che la osserva con la consapevolezza che potrebbe, nel giro di pochi anni, perdere definitivamente la propria «solare vitalità»<sup>121</sup>. Egli stesso infatti dichiarerà nel 1974, durante un intervento alla Festa dell'«Unità» di Milano, che

Oggi l'Italia sta vivendo in maniera drammatica per la prima volta questo fenomeno: larghi strati, che erano rimasti per così dire fuori della storia – la storia del dominio borghese e della rivoluzione borghese – hanno subito questo genocidio, ossia questa assimilazione al modo e alla qualità di vita della borghesia.<sup>122</sup>

In virtù di questa peculiare commistione tra antropologia, denuncia sociale e cinema realizzata da Pasolini, anche la rappresentazione spaziale della borgata stessa, che fa da sfondo alle vicende di vita del protagonista Vittorio, appare singolare e si discosta da quanto è stato osservato negli esempi fino ad ora considerati. Come afferma Raul Grisolia «il percorso nella Roma pasoliniana può quindi iniziare da un'evidenza: i suoi film rendono sempre visibile la proiezione soggettiva dell'autore»<sup>123</sup>. A differenza di quanto è stato osservato nel paragrafo precedente, nel caso di *Accattone* il paesaggio mostrato sullo schermo non si configura in quanto «vero e proprio personaggio»<sup>124</sup> ma piuttosto come «metonimia di una condizione»<sup>125</sup>. La condizione è quella della sacralità di un ceto relegato ai margini della città e della società ed è per questo che lo spazio filmico viene modellato in funzione della volontà del regista di trasmettere quest'aura pervasa da una sorta di misticità. Si può parlare a tal proposito di un'ambientazione «storicamente determinata»<sup>126</sup> ma la cui immagine «si rilancia su un piano simbolico»<sup>127</sup>. Emblematica è, in questo senso, una delle prime sequenze della pellicola, ambientata tra il ponte Sant'Angelo e uno stabilimento balneare posto al di sotto di quest'ultimo, sulle rive del Tevere. La narrazione si articola prevalentemente nelle periferie e nei quartieri popolari<sup>128</sup>, infatti questo è uno dei rari momenti in cui Pasolini sceglie di mostrare una zona appartenente alla

---

<sup>120</sup>S. Murri, *Accattone*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/accattone\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/accattone_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>121</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 21.

<sup>122</sup>P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, edizione digitale, Garzanti Editore, 2011.

<sup>123</sup>R. Grisolia, *Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*, in «Italies», n. 11, 2007.

<sup>124</sup>S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 18.

<sup>125</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>126</sup>R. Grisolia, *Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*, cit.

<sup>127</sup>*Ivi*.

<sup>128</sup>*Ivi*.

Roma barocca e lo fa con un determinato scopo a cui fa riferimento Adelio Ferrero quando afferma che

Il primissimo piano del volto di Accattone immobile sul ponte, con il grande angelo di marmo sullo sfondo, e il segno della croce prima di tuffarsi nel fiume introducono fin dall'inizio quella nota di sacralità di cui tutto il racconto sarà pervaso.<sup>129</sup>

L'alternanza tra i primi piani ravvicinati sul volto di Accattone (che sta per gettarsi dal ponte in seguito ad una scommessa) e i campi medi e lunghi dello spazio circostante, rende evidente l'intenzione di mettere in relazione la figura del protagonista e quella dell'Angelo realizzato dal Bernini, del quale all'autore interessa solo l'aspetto semantico e non architettonico.<sup>130</sup> Le stesse immagini relative ai luoghi reali del quartiere Pigneto, sporadicamente vengono indagate dall'occhio della macchina da presa con un piglio urbanistico o architettonico<sup>131</sup>, nella maggior parte dei casi sono esplicitamente funzionali alla rappresentazione della borgata come una «trascrizione lirica, nei luoghi, della desolazione e solitudine del personaggio»<sup>132</sup>. A riprova di ciò, sono numerose le sequenze in cui le strade e gli angoli della borgata in cui Accattone vive vengono ripresi tramite movimenti di macchina essenziali<sup>133</sup>, sin dalla prima sequenza che apre la pellicola infatti, l'attenzione del regista si dirige innanzitutto verso i volti degli attori non professionisti, ripresi tramite mezzi primi piani e primi piani. Per esempio, il bar di borgata che fa da sfondo ai dialoghi tra Accattone ed i suoi amici, quasi mai viene mostrato mediante dei piani d'insieme che consentano allo spettatore di soffermare la propria attenzione sui dettagli paesaggistici<sup>134</sup>, ciò che si più rileva nella messa in scena del paesaggio è la capacità di evocare la condizione di staticità in cui vivono gli abitanti del sobborgo, rappresentandoli sovente negli stessi luoghi e alle prese con le stesse dinamiche quotidiane. Ferrero parla a tal proposito di «austerità stilistica»<sup>135</sup>, riferendosi alla fotografia nitida e ad una sintassi filmica elementare che caratterizzano l'intera pellicola.<sup>136</sup> Ne sono un esempio anche le svariate carrellate a precedere utilizzate per rappresentare la borgata come «un lager, percorso e ripercorso a vuoto negli interminabili vagabondaggi del protagonista»<sup>137</sup>, da solo o in compagnia dei personaggi femminili che gli orbitano attorno, come la nuova compagna Stella (Franca Pasut) e l'ex moglie Ascenza (Paola Guidi), entrambe intercettate da Accattone mentre percorrono una strada della Borgata Gordiani. Pasolini fa ricorso in tutti e due casi a lunghi piani sequenza in cui i personaggi in

---

<sup>129</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 31.

<sup>130</sup>R. Grisolia, *Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*, cit.

<sup>131</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>132</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 35.

<sup>133</sup>S. Murri, *Accattone*, cit.

<sup>134</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 59.

<sup>135</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 35.

<sup>136</sup>*Ibidem*.

<sup>137</sup>*Ivi*, p. 33.

campo vengono inquadrati a figura intera<sup>138</sup>, circondati da una strada di borgata dalla quale non sembrano avere scampo. È evidente infatti come la città si configuri nel film in quanto un «sipario chiuso e incombente che si aprirà soltanto sulla quinta funebre dell'incidente e della morte»<sup>139</sup> di Accattone. Sul Ponte Testaccio, dopo un furto messo in atto dal protagonista, quest'ultimo perde la vita in seguito ad un incidente stradale.

### ***Mamma Roma***

*Mamma Roma* è il secondo film diretto da Pier Paolo Pasolini nel 1962, anch'esso riconducibile al periodo del «cinema della borgata»<sup>140</sup> individuato da Lino Micciché.

Mamma Roma, in cui ritornano situazioni e motivi di *Una vita violenta*, vuol essere invece la storia di una presa di coscienza e di una svolta nel destino di un personaggio che approda, anche qui in termini tragici, alla consapevolezza della propria condizione.<sup>141</sup>

Queste le parole utilizzate da Ferrero per introdurre la seconda pellicola pasoliniana, che racconta infatti la storia di Mamma Roma (Anna Magnani), un'ex prostituta che dopo le nozze del suo protettore Carmine (Franco Citti) decide di trasferirsi insieme al figlio (Ettore Garofalo) da Guidonia alla periferia di Roma, con la speranza di poter assicurare a quest'ultimo una vita migliore rispetto a quella vissuta dalla donna stessa. La narrazione filmica in questo caso, a differenza di quanto avviene in *Accattone*, si sviluppa attorno al tentativo della protagonista femminile di compiere uno spostamento fisico e morale verso una condizione differente da quella in cui è nata e ha trascorso gran parte della sua esistenza. Le aspirazioni piccolo-borghesi di Mamma Roma<sup>142</sup> la portano a lasciare la provincia romana, abbandonando il suo mestiere di strada per dedicarsi alla gestione di un piccolo banco di frutta e verdura al mercato del nuovo quartiere. La donna e il figlio Ettore si trasferiscono inizialmente presso la periferia romana di Casal Bertone, per poi spostarsi nuovamente verso la località all'epoca soprannominata "Cecafumo" (nel quartiere popolare del Quadraro a Roma) ed infatti entrambe le zone rientrano tra le *locations* del film, come riportato dal Sito Turistico Ufficiale di Roma<sup>143</sup>. A tal proposito, Raul Grisolia asserisce infatti che nel caso di *Mamma Roma* «la topografia delle riprese mostra una complessità e una varietà molto più marcata rispetto al film precedente, mentre le relazioni spaziali restano le stesse, pur coinvolgendo un'area più ampia della città»<sup>144</sup>. Anche in questo caso infatti, lo spazio filmico viene plasmato da Pasolini in funzione della

---

<sup>138</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p.66.

<sup>139</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 36.

<sup>140</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 32.

<sup>141</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 39.

<sup>142</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p.41.

<sup>143</sup><https://www.turismoroma.it/it/itineraries/pier-paolo-pasolini> (Ultima consultazione 21/04/2022).

<sup>144</sup>R. Grisolia, *Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*, cit.

volontà di mettere in scena il tentativo di riscatto sociale della protagonista, appartenente comunque all'universo sottoproletario già indagato dal regista. È per questo motivo che i luoghi in cui si svolgono vicende relative alla vita del giovane Ettore e di sua madre sono differenti e vengono inoltre mostrati con un'«attenzione più incisiva per l'architettura urbana»<sup>145</sup> rispetto a quanto avviene in *Accattone*.

Partendo dall'ipotesi proposta da Grisolia, secondo la quale i paesaggi pasoliniani abbiano principalmente la funzione di riflettere sui personaggi il loro status<sup>146</sup>, le modalità di rappresentazione degli spazi in *Mamma Roma* sembrano dirigersi proprio in questa direzione. La prima tappa del simbolico percorso dei due protagonisti verso la loro redenzione è costituita dall'appartamento in cui si trasferiscono da Guidonia. Un'inquadratura in movimento mostra per alcuni secondi un'immagine d'insieme del palazzo in cui è collocata la futura ma provvisoria casa dei due personaggi ed il loro ingresso «avviene attraverso un fornice a tutto sesto»<sup>147</sup>, mostrato grazie ad un «carrello che transita sotto l'arco»<sup>148</sup>. Il palazzo in questione, ancora oggi esistente, è noto come Palazzo dei Cervi ed è situato presso Casal Bertone, una zona del quartiere Tiburtino, collocato nella parte est della capitale. Queste sono le prime e ultime immagini relative a Casal Bertone, infatti sin dalla nona sequenza della pellicola<sup>149</sup>, *Mamma Roma* ed Ettore si trasferiscono a Cecafumo. Un campo lunghissimo costituisce l'inquadratura introduttiva del nuovo quartiere che fa da sfondo alla successione di drammatici eventi che si susseguono da questo momento della narrazione in poi. Tra gli imponenti palazzi di edilizia popolare che costituiscono il rione periferico, svetta un bianco «cupolone ecclesiale»<sup>150</sup>, questa inquadratura verrà ripetuta almeno altre tre volte nel corso della pellicola. Tale campo lunghissimo al quale Pasolini fa ricorso per mostrare lo spazio in cui Ettore è stato malvolentieri “trapiantato” dalla madre, non comprende mai alcuna figura umana e presenta piuttosto «lo spazio ancora incolto in primo piano»<sup>151</sup>, è infatti tra i prati e le distese d'erba che il ragazzo trascorre le intere giornate. Molte sequenze della pellicola sono dedicate ai vagabondaggi del giovane Ettore e durante le sue scorribande, le rovine degli antichi acquedotti romani vengono spesso mostrate in primo piano rispetto ai palazzi contemporanei<sup>152</sup>, quasi a voler amplificare ulteriormente la distanza fisica e simbolica del protagonista dal quartiere in quanto luogo in cui poter vivere e lavorare onestamente. Come riportato dal portale nazionale *Italy for Movies* infatti, la maggior parte delle scene in esterno

---

<sup>145</sup>*Ivi*.

<sup>146</sup>*Ivi*.

<sup>147</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>148</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 94.

<sup>149</sup>*Ivi*, p. 97.

<sup>150</sup>*Ibidem*.

<sup>151</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>152</sup>*Ivi*.

sono state girate proprio attorno ai resti di Villa delle Vignacce, appartenenti al Parco degli Acquadotti (Roma)<sup>153</sup>. Sono quindi molti gli indizi spaziali che suggeriscono allo spettatore il tragico epilogo del racconto e a tal proposito, è possibile osservare alcuni elementi del profilmico che «ricordano strutture come la croce o le sbarre, dunque, il sacrificio della crocifissione o della reclusione»<sup>154</sup>. Un esempio è costituito dalla forma a crocifisso a cui rimandano le impalcature che sorreggono l'arco di cemento del condominio di Cecafumo, mostrato (come nel caso del Palazzo dei Cervi) grazie ad un carrello che transita al di sotto dell'arco stesso mentre questo viene attraversato dai due protagonisti<sup>155</sup>. È la stessa Mamma Roma, durante un dialogo con il figlio, a descriverlo come uno sfaccendato che sta «tutto il giorno in giro, come un'anima persa», preannunciando con queste parole il destino che lo attende. Appare dunque evidente, così come sostiene Adelio Ferrero, che «dalla borgata non si esce»<sup>156</sup>, non è sufficiente lo spostamento fisico per poter sfuggire ad una condizione esistenziale che porta tutti e due i protagonisti delle pellicole analizzate alla morte.

### ***La commare secca***

*La commare secca* è una pellicola del 1962 diretta da Bernardo Bertolucci nel suo esordio alla regia, realizzata a partire da un soggetto di Pier Paolo Pasolini. I due cineasti avevano già precedentemente collaborato durante le riprese di *Accattone*, Bertolucci infatti in questo frangente aveva assunto il ruolo di aiuto-regista sul set.<sup>157</sup> Il legame professionale tra i due autori spinge una parte della critica ad etichettare il film in quanto «estremamente pasoliniano»<sup>158</sup>, per ammissione dello stesso Bertolucci invece

Ne *La commare secca*, di Pier Paolo c'era la storia, l'ambiente, i ragazzi di vita. Ma il mio cinema era assolutamente diverso dal suo e in fondo anche da lui. Pier Paolo girava piani fissi, mentre la mia macchina da presa era sempre in movimento, in continua carrellata, non si fermava mai.<sup>159</sup>

La storia narrata è quella delle indagini relative all'omicidio di una prostituta (Vanda Rocci), rinvenuta morta sulle rive del Tevere. La sceneggiatura viene realizzata a partire dall'omonimo racconto scritto da Pasolini nel 1960<sup>160</sup> ed infatti la dimensione in cui la narrazione si colloca è quella del mondo sottoproletario della periferia romana, così come testimonia la caratterizzazione di alcuni personaggi. La vicenda ruota attorno agli interrogatori della polizia ad alcuni possibili testimoni

---

<sup>153</sup>Dal portale nazionale delle location e degli incentivi alla produzione cinematografica e audiovisiva «Italy for Movies», <https://italyformovies.it/film-serie-tv-games/detail/7052/mamma-roma> (Ultima consultazione 22/04/2022).

<sup>154</sup>O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, cit.

<sup>155</sup>L. Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 97.

<sup>156</sup>Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 36.

<sup>157</sup>B. Bertolucci, *Il mistero del cinema*, edizione digitale, La nave di Teseo, 2021.

<sup>158</sup>*Ivi*.

<sup>159</sup>*Ivi*.

<sup>160</sup>E. M. Campani, *L'anticonformista, Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, Fiesole, Cadmo, 1998, p. 7.

dell'assassinio, tra i quali un giovane ladro detto il Canticchia (Francesco Ruiu), uno sfruttatore di nome Bustelli (Alfredo Leggi) e due giovani ragazzi di borgata detti Pipito e Francolicchio (Romano Labate, Alvaro D'Ercole).<sup>161</sup> Bertolucci, pur rimanendo (in questa prima pellicola) ancorato a tematiche e ambientazioni già note e inevitabilmente affini alla poetica dell'intellettuale bolognese, riesce nel suo (più volte esplicitato) intento di distaccarsi dal modello pasoliniano nel tentativo di dar vita ad uno stile registico proprio e personale, sotto l'influenza del cinema «libero, gioioso» della Nouvelle Vague.<sup>162</sup>

*La commare secca* si configura come un'opera audiovisiva originale per le modalità inedite di rappresentazione della periferia romana, come afferma Campani infatti «Bertolucci rappresenta questo mondo da una prospettiva ad esso esterna»<sup>163</sup>. Questo differente approccio emerge in particolar modo a livello visivo e nella scelta di fare ricorso spesso a «movimenti di macchina sinuosi e carrellate»<sup>164</sup> per mostrare sullo schermo i paesaggi che fanno da sfondo agli eventi. Già a partire da una delle prime sequenze della pellicola, la macchina da presa accompagna con un movimento lungo e continuo il giovane Canticchia mentre esce di casa, cogliendo l'occasione per mostrare con una panoramica le immagini delle baracche sorte in prossimità del Monte Mario. La figura umana in questa sequenza, a differenza di quanto analizzato in *Accattone*, è quasi irriconoscibile e risulta infatti rimpicciolita rispetto all'ambiente circostante che sembra fagocitarla.<sup>165</sup> Analogamente, anche nella sequenza che mette in scena la fuga dei due giovani borgatari Francolicchio e Pipito, la macchina da presa riprende l'azione da una notevole distanza e le due figure umane si identificano come parte integrante dell'ambiente nonostante la loro disperata corsa. Questo tipo di rappresentazione spaziale scelta da Bertolucci esclude la possibilità di attribuire un carattere sacrale o antropologico alla narrazione, che invece caratterizza le pellicole pasoliniane in precedenza analizzate.

Le produzioni prese in esame in questo capitolo rappresentano degli esempi emblematici di come il cinema italiano sia stato fortemente condizionato, nel corso del secondo dopoguerra, dai cambiamenti radicali subiti dal paesaggio circostante e nello specifico dal paesaggio della provincia romana. Seppur con modalità, approcci e obiettivi differenti, le pellicole analizzate testimoniano l'importanza e l'influenza esercitata dallo spazio urbano periferico nello sviluppo delle narrazioni cinematografiche tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta del Novecento. Questa stretta connessione esistente tra le produzioni audiovisive e il paesaggio capitolino giunge fino ai giorni nostri, il cinema

---

<sup>161</sup>S. Soggi, *Bernardo Bertolucci*, edizione digitale, Editrice Il Castoro, 2013.

<sup>162</sup>B. Bertolucci, *Il mistero del cinema*, cit.

<sup>163</sup>E. M. Campani, *L'anticonformista, Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, cit., p.9.

<sup>164</sup>R. Chiesi, *La commare secca (1962)*, in «Cineforum», n. 580, Dicembre 2018.

<sup>165</sup>E. M. Campani, *L'anticonformista, Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, cit., p.11.



nostrano contemporaneo abbonda di titoli che declinano tale legame in modi inediti ma che sembrano proseguire una tradizione ormai consolidata. Il capitolo che segue è interamente dedicato alla rappresentazione della periferia romana e laziale nel cinema dell'ultimo decennio e allo specifico caso di *Dogman* (2018, Matteo Garrone), pellicola diretta da Matteo Garrone e ambientata proprio nell'hinterland della capitale.



### Capitolo 3 – La periferia romana nel cinema italiano contemporaneo

#### 3.1 La periferia romana nel cinema dell'ultimo decennio

Come già anticipato nel primo capitolo dell'elaborato, il profondo legame che connette il cinema italiano e il paesaggio della periferia romana (e laziale) sopravvive negli anni, giungendo fino ai giorni nostri e presentandosi in forme nuove e inedite. Non si tratta tuttavia, di un rapporto che mantiene costante la sua intensità a partire dal secondo dopoguerra sino ad oggi, la rappresentazione cinematografica di questo specifico *setting* suburbano ha infatti subito nel corso del tempo alcune battute di arresto. Come afferma Vito Zagarrìo «[...]negli anni novanta, il cinema italiano tendeva ad essere claustrofobico, costretto a spazi angusti»<sup>166</sup>, ed anche Gian Piero Brunetta ricorda come le storie portate sul grande schermo tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo secolo fossero spesso «povere non solo nel *budget*, storie minimaliste ambientate in bilocali di quaranta metri più servizi, magari anche ben girate e fotografate, ma mal recitate, con sceneggiature sgangherate [...]»<sup>167</sup>. Questa tendenza verrà ben presto invertita in virtù di una serie di concause, tra le quali è possibile annoverare innanzitutto la nascita delle *Film Commission*, che contribuirà alla riscoperta dei paesaggi urbani e delle possibilità offerte da questi ultimi in quanto spazi del cinema italiano. È indubbio che l'industria cinematografica nostrana abbia vissuto nel corso degli anni Novanta del Novecento un momento di forte crisi, in merito è sufficiente osservare i dati relativi al numero di film prodotti in Italia a cavallo tra il XX e il XXI secolo: 126 nel 1992, 98 nel 2004 e appena 68 nel 2005, conseguentemente all'approvazione del decreto del ministro dei beni e delle attività culturali Urbani del 2004.<sup>168</sup> Tale legge prevedeva, tra i vari provvedimenti, la modifica dei criteri di attribuzione dei finanziamenti statali alle produzioni cinematografiche, introducendo il *reference system*.<sup>169</sup> Il nuovo sistema poneva alla base dell'assegnazione dei contributi economici le «informazioni oggettive relative al potenziale artistico e di mercato del progetto filmico»<sup>170</sup>. Nonostante le buone intenzioni del legislatore (favorire la produzione di pellicole di qualità) però, ciò che avvenne realmente è ben sintetizzato da Simone Ghelli quando afferma che

Questo sistema rischia di favorire solo chi propone film di sicuro successo, che danno cioè garanzia di un certo ritorno economico, e che pertanto trovano più facilmente i propri canali distributivi.<sup>171</sup>

---

<sup>166</sup>V. Zagarrìo, *Paesaggi italiani*, in «Imago», n.9, 2014, pp. 89-104.

<sup>167</sup>G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 614.

<sup>168</sup>*Ivi*, p.612.

<sup>169</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, edizione Kindle, Marsilio, 2022.

<sup>170</sup>*Ivi*.

<sup>171</sup>S. Ghelli, *Il sistema vigente*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Gli invisibili. Esordi italiani del nuovo millennio*, Torino, Kaplan, 2009, p. 22.

Ciononostante, il decreto Urbani stabiliva anche il potenziamento dei finanziamenti regionali e questo gioverà molto allo sviluppo (tardivo) del fenomeno delle *Film Commission*.<sup>172</sup> Gli anni Novanta si configurarono come momento effettivo del «passaggio di testimone alle nuove generazioni»<sup>173</sup>, un momento di transizione in cui tuttavia era possibile riscontrare dei «barlumi di rinnovamento»<sup>174</sup> seppur ancora troppo acerbi. A partire dal secondo decennio degli anni Duemila infatti, si è verificata una vera e propria svolta relativa soprattutto alla componente paesaggistica del racconto cinematografico, della quale già erano stati individuati precedentemente degli indizi orientati verso «un'apertura a nuove mappe di paesaggio rurale e urbano».<sup>175</sup> La necessità di riconfigurare la narrazione filmica, appropriandosi di «spazi ed atmosfere diverse»<sup>176</sup> rispetto al passato recente, è in parte connessa all'avvenuto ricambio generazionale di autori e cineasti (come Claudio Caligari, Mario Martone, Wilma Labate)<sup>177</sup>, ma non è questo l'unico elemento che ha favorito tale rinnovamento. A tal proposito, come già anticipato, appare probabile che anche la nascita delle cosiddette *Film commission* abbia giocato un ruolo importante in questa inversione di tendenza. Le *Film commission* vengono definite come «agenzie che hanno il compito primario di offrire servizi, assistenza logistica e tecnica alle produzioni cinematografiche e televisive, e in genere a tutto il comparto audiovisivo»<sup>178</sup>. Questa realtà in Italia è recente e difatti la prima esperienza «risale al 1997, per iniziativa diretta della Regione Emilia-Romagna» mentre già nel 2007 se ne contavano oltre trenta.<sup>179</sup> È ragionevole dedurre che il fenomeno delle *Film Commission*, abbia portato alla luce i numerosi «potenziali eterogenei dei paesaggi antropici, naturali, urbani e rurali»<sup>180</sup> di ciascun territorio, che vengono oggi considerati dalle amministrazioni regionali in quanto una «materia prima evidentemente preziosa»<sup>181</sup>.

La nuova ondata che ha travolto il cinema italiano si presenta declinata in molteplici forme, che condividono tra loro un ritrovato interesse per il «paesaggio come forma simbolica»<sup>182</sup>, come elemento cruciale per la costruzione del significato di un'opera filmica. Il cinema del nuovo millennio «si allarga nel suo respiro e nelle sue arie aperte, nei suoi paesaggi e nei suoi scorci urbani»<sup>183</sup> ed è

---

<sup>172</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>173</sup>G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, edizione digitale, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

<sup>174</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>175</sup>Zagarrìo, *Paesaggi italiani*, cit.

<sup>176</sup>*Ivi*.

<sup>177</sup>G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, cit.

<sup>178</sup>M. Faccio, *Il territorio, la Film commission, e il cinema di oggi*, in M. M. Gazzano, S. Parigi, V. Zagarrìo (a cura di), *Territori del cinema italiano*, Ladispoli, Forum, 2013, pp. 55-72.

<sup>179</sup>F. di Cesare, G. Rech, *Le produzioni cinematografiche, il turismo, il territorio*, Roma, Carocci editore, 2007.

<sup>180</sup>M. Faccio, *Il territorio, la Film commission, e il cinema di oggi*, in M. M. Gazzano, S. Parigi, V. Zagarrìo (a cura di), cit., p. 58.

<sup>181</sup>*Ivi*.

<sup>182</sup>S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 11.

<sup>183</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

proprio in questo contesto che si inserisce la predilezione di una parte delle produzioni nostrane per gli spazi della periferia romana. Tale propensione verso le zone suburbane della capitale è inoltre legata ad un «interesse diffuso di molto cinema recente per i personaggi marginali»<sup>184</sup>, in una sorta di continuità con i modelli del passato analizzati nel secondo capitolo dell'elaborato. Come afferma Tullio Masoni infatti

la periferia della Roma di oggi [...] può esibire non poche affinità con le borgate di una volta. Sono cambiati i consumi e i modelli, ma precarietà, consuetudine illegale e vitalistico affanno rispondono, per così dire, allo stesso destino.<sup>185</sup>

A tal proposito, sono davvero numerosi gli esempi di prodotti audiovisivi contemporanei che «si alimentano di periferia romana»<sup>186</sup>, anche se con modalità differenti. Il primo esempio di questo decennio è costituito da una pellicola del 2010 diretta da Daniele Luchetti: *La nostra vita* (Daniele Luchetti, 2010). Il film racconta le vicende di un operaio romano di nome Claudio (Elio Germano), che dopo la morte dell'amata moglie, per guadagnare qualche soldo in più rimane invischiato in operazioni illecite e rischia il fallimento. *La nostra vita* esce nelle sale in un momento in cui «l'incursione del cinema nelle periferie della capitale non era ancora tornato ad essere un *trend*»<sup>187</sup>, fungendo quasi da apripista di questo «sottogenere»<sup>188</sup>. La pellicola è infatti ambientata prevalentemente tra due zone periferiche situate nel quadrante est della capitale: Porta di Roma (Municipio III) e Ponte di Nona (Municipio VI)<sup>189</sup>, quest'ultima farà da sfondo nel 2018 anche alla vicenda narrata in *La terra dell'abbastanza* (Fabio e Damiano D'Innocenzo, 2018) dei fratelli D'Innocenzo. Luchetti sostiene che lo sguardo da lui utilizzato per rappresentare sul grande schermo il proletariato suburbano è privo di stereotipi<sup>190</sup>, così come il paesaggio periferico viene mostrato con «tratti spesso indistinti»<sup>191</sup> e caratterizzato dalla presenza di alti palazzoni di edilizia popolare tutti uguali e cantieri della zona residenziale di Porta di Nona, la cui costruzione è iniziata nel 2001, come riportato sul sito del FAI<sup>192</sup>. Ad alternarsi con le riprese in esterno, vi sono le sequenze ambientate

---

<sup>184</sup>L. Malavasi, *La guerra delle immagini*, in «Fatamorganaweb», 23 Luglio 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/la-guerra-delle-immagini/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>185</sup>T. Masoni, *Senza di noi, per chi resta*, in «Cineforum», n. 495, Giugno 2010, pp. 31-33.

<sup>186</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrio (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, Libreria Efestò, 2019, pp. 362-372.

<sup>187</sup>*Ivi*.

<sup>188</sup>S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, cit.

<sup>189</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.

<sup>190</sup>*La dura periferia di Roma e quello voglia di soldi...*, in «la Repubblica», 8 Maggio 2010, [https://roma.repubblica.it/cronaca/2010/05/08/news/la\\_dura\\_periferia\\_di\\_roma\\_e\\_quella\\_voglia\\_di\\_soldi\\_-3915230/](https://roma.repubblica.it/cronaca/2010/05/08/news/la_dura_periferia_di_roma_e_quella_voglia_di_soldi_-3915230/) (Ultima consultazione 31/05/2022).

<sup>191</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.

<sup>192</sup>Dalla pagina dedicata al quartiere «Ponte di Nona» del sito ufficiale del Fondo per l'Ambiente italiano, <https://fondoambiente.it/luoghi/ponte-di-nona> (Ultima consultazione 31/05/2022).

presso il centro commerciale, che si configura, secondo l'analisi di Tommaso Di Giulio, come un «non-luogo» in riferimento alla definizione fornita dall'antropologo Marc Augè.<sup>193</sup> Quest'ultimo, in un saggio del 1992, parla dei non-luoghi in quanto quegli «spazi architettonici e urbani di utilizzo transitorio, pubblico e impersonale [...]».<sup>194</sup> Nel film di Luchetti, il non-luogo diventa a tutti gli effetti l'unica alternativa a disposizione del protagonista per «rispondere alla disgrazia»<sup>195</sup>, nel tentativo di colmare il suo dolore e quello dei figli, in una periferia in cui «lo Stato sembra essere completamente assente»<sup>196</sup>. Quella fotografata da Luchetti, è la condizione di un ceto che, relegato ai margini della città, ricerca una speranza di mobilità sociale nel mezzo economico, che sia ottenuto legalmente o meno.

Il secondo esempio di questa breve panoramica è un film del 2015 diretto da Gabriele Mainetti: *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti, 2015). La pellicola in questione costituisce un caso davvero singolare di ibridazione tra generi, come afferma Vito Zagarrò, si tratta infatti di «un film assolutamente innovativo, che gioca col genere del supereroe contaminato col crime, per dare però uno spaccato sociale di una dolorosa Roma delle periferie»<sup>197</sup>. Una delle prime inquadrature, in cui l'occhio della macchina da presa si sofferma per qualche secondo su un cartello stradale, introduce lo spettatore nella frazione suburbana di Tor Bella Monaca, zona periferica anch'essa situata nella parte sud-est della metropoli. Da qui proviene Enzo (Claudio Santamaria), il protagonista del racconto, un borseggiatore che trascorre la sua vita in un monolocale fatiscente. Ma la periferia di Tor Bella Monaca non è il solo ed unico spazio di questa storia, bensì con *Lo chiamavano Jeeg Robot* ci si trova davanti ad «un'alternanza di luoghi-simbolo della città e di spazi della contemporaneità, di centro storico e di periferia»<sup>198</sup>. Lo testimonia la sequenza iniziale del film, in cui Castel Sant'Angelo (di pasoliniana memoria) fa da sfondo ad un concitato inseguimento della polizia proprio ai danni di Enzo, o ancora lo scontro tra Enzo e il suo antagonista detto Lo Zingaro (Luca Marinelli), ambientato nel complesso sportivo del Foro Italico. Questa complessità spaziale di cui il film fa sfoggio, risulta inevitabilmente connessa alla natura ibrida di questa storia in cui il protagonista, dopo essere entrato a contatto con una sostanza radioattiva, acquisisce veri e propri superpoteri. A tal proposito Giancarlo Mancini asserisce che

---

<sup>193</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.

<sup>194</sup>*Non luogo*, in «Lessico del XXI Secolo Enciclopedia Treccani», 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/non-luogo\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/non-luogo_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 01/06/2022).

<sup>195</sup>T. Masoni, *Senza di noi, per chi resta*, cit.

<sup>196</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.

<sup>197</sup>V. Zagarrò, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>198</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.

Su questo tessuto sociale e antropologico accurato, Mainetti fa vivere quella che è la vera e propria idea di questo film. Rinunciando alle convenzioni in base alle quali il supereroe si muove spesso in un mondo finto, irrealista, [...].<sup>199</sup>

Il merito di questo film è certamente quello di aver offerto nel panorama dell'ultimo decennio «una possibilità ulteriore di guardare alla vita nelle nostre città e nel nostro Paese mantenendo alta anche l'asticella dell'intrattenimento»<sup>200</sup>.

Il terzo ed ultimo esempio selezionato è costituito dalla pellicola del 2017 *Cuori puri* (Roberto de Paolis, 2017), lungometraggio d'esordio del cineasta Roberto de Paolis. Il film rappresenta un'ulteriore declinazione del filone contemporaneo preso in esame in questo paragrafo, anche in questo caso infatti la storia narrata si svolge sullo sfondo della periferia romana. Più nello specifico, le riprese sono state svolte interamente presso la zona suburbana di Tor Sapienza<sup>201</sup>. Roberto de Paolis rappresenta sul grande schermo «la vita in una delle tante, sterminate periferie di una capitale diventata nel corso di questi ultimi anni sempre più grande [...]»<sup>202</sup>, ricorrendo ad un realismo che per sua ammissione colloca la pellicola in un «[...] territorio di mezzo tra finzione e documentario»<sup>203</sup>. La storia d'amore tra i due giovani protagonisti Agnese e Stefano (interpretati rispettivamente da Selene Caramazza e Simone Liberati), si sviluppa tra due realtà apparentemente opposte: quella di un campo rom confinante con il parcheggio in cui Stefano lavora come custode<sup>204</sup> e quella della comunità religiosa della quale fanno parte Agnese e la madre. Allo scopo di realizzare un cinema «prepotentemente vero»<sup>205</sup>, De Paolis dedica moltissimo tempo alla cosiddetta indagine sul campo, si reca personalmente nei luoghi delle riprese e qui osserva da vicino il trascorrere della vita in queste zone marginali della città e a lui sconosciute.<sup>206</sup> I protagonisti di *Cuori puri* si muovono liberamente tra gli spazi di questa periferia, lasciando spazio all'improvvisazione e rendendo per questo più

---

<sup>199</sup>G. Mancini, *Lo chiamavano Jeeg Robot di Gabriele Mainetti*, in «Cineforum», n.553, Aprile 2016, p. 18.

<sup>200</sup>*Ivi*.

<sup>201</sup>S. Emiliani, *Cuori puri nella periferia romana. Incontro con Roberto De Paolis e il cast*, in «Sentieri Selvaggi», 12 Maggio 2017, <https://www.sentieriselvaggi.it/cuori-puri-nella-periferia-romana-incontro-con-roberto-de-paolis-e-il-cast/> (Ultima consultazione 02/06/2022).

<sup>202</sup>G. Mancini, *Sotto la pelle della cronaca*, in «Cineforum», n. 566, Luglio 2017, pp. 32-34.

<sup>203</sup>C. Cerofolini, *Cuori puri: intervista a Roberto de Paolis, il regista del film presentato con grande successo alla Quinzaine des Realisateurs del Festival di Cannes*, in «Taxidivers», 6 Giugno 2017, <https://www.taxidivers.it/92497/interviews/conversation/cuori-puri-intervista-roberto-de-paolis.html> (Ultima consultazione 02/06/2022).

<sup>204</sup>A. Cerivini, *La purezza impura*, in «Fatamorganaweb», 2 Luglio 2017, <https://www.fatamorganaweb.it/la-purezza-impura-de-paolis/> (Ultima consultazione 31/05/2022).

<sup>205</sup>C. Cerofolini, *Cuori puri: intervista a Roberto de Paolis, il regista del film presentato con grande successo alla Quinzaine des Realisateurs del Festival di Cannes*, cit.

<sup>206</sup>*Ivi*.

consono l'utilizzo della macchina a mano, in grado di «dar vita ad un rapporto più diretto e immediato»<sup>207</sup> con la realtà del paesaggio circostante.<sup>208</sup>

I tre esempi sopracitati non sono certamente rappresentativi dell'intera produzione italiana dell'ultimo decennio, ma costituiscono tre casi singolari di come le storie ambientate nello spazio suburbano della capitale si siano declinate in maniera differente e spesso innovativa. Nel rapido excursus storico e urbanistico realizzato nel primo capitolo dell'elaborato, è stato inoltre ribadito come la città di Roma sia stata fortemente influenzata nella sua configurazione odierna, dal fenomeno del cosiddetto *sprawl* urbano. A tal proposito Samuel Antichi enuncia una delle conseguenze di carattere cinematografico, affermando che

l'espansione dell'area suburbana di Roma, a partire dai primi anni sessanta, ha di fatto relegato anche Ostia nell'immaginario periferico. Rappresentata prima come meta delle domeniche estive della piccola e media borghesia capitolina, il litorale romano diventa, nel cinema contemporaneo, dopo anni di speculazione edilizia, una zona degradata.<sup>209</sup>

Per questo motivo, appare opportuno citare tra gli esempi contemporanei anche alcune pellicole e serie TV che hanno dato spazio ad una realtà come quella di Ostia, uno dei più grandi municipi dell'area metropolitana di Roma (stando ai dati riportati dal Comune stesso).<sup>210</sup> Dalle tre stagioni dell'acclamata serie *crime Suburra* (2017-2020), che racconta le vicende relative all'ingerenza della criminalità organizzata nelle questioni politiche tra i territori di Roma ed Ostia, fino al documentario *Punta sacra* (Francesca Mazzoleni, 2020) diretto da Mazzoleni e ambientato presso la comunità dell'Idroscalo di Ostia.<sup>211</sup> Arrivando infine al cinema definito «post-pasoliniano»<sup>212</sup> di Claudio Caligari con *Non essere cattivo* (Claudio Caligari, 2015), film ambientato nella Ostia degli anni '90. La storia è quella di Vittorio e Cesare (Alessandro Borghi e Luca Marinelli), due «ex ragazzi di strada»<sup>213</sup>, e viene indagata dal regista con uno sguardo disincantato e schietto, che consente allo stesso di ipotizzare «che il suo film componga una trilogia ideale, il cui avvio sarebbe rappresentato da *Accattone* di Pasolini e la continuazione da *Amore Tossico* (film sull'eroina nel 1983, ben prima di *Trainspotting*)»<sup>214</sup>.

---

<sup>207</sup>G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, cit., p. 162.

<sup>208</sup>*Ivi*.

<sup>209</sup>S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, cit.

<sup>210</sup>[https://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/Territorio\\_RomaCapitale.pdf](https://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/Territorio_RomaCapitale.pdf) (Ultima consultazione 1/06/2022).

<sup>211</sup>S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, cit.

<sup>212</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>213</sup>R. Lasagna, *Non essere cattivo*, in «Cineforum», n. 548, Ottobre 2015, pp. 17-19.

<sup>214</sup>*Ivi*.



In conclusione, è possibile affermare che così come in passato, anche negli esempi contemporanei «la marginalità urbana coincide quasi sempre con quella esistenziale»<sup>215</sup>, proprio in virtù di quel rapporto osmotico che si instaura tra i personaggi e il paesaggio della periferia romana. Quest'ultima sembra racchiudere una molteplicità di storie ed esistenze che si susseguono e si ripropongono ormai da decenni, in una sorta di dicotomia tra innovazione e tradizione che arricchisce «l'immaginario del cinema italiano».<sup>216</sup>

### 3.2 Il caso di *Dogman*

Alla luce di quanto esaminato nel primo paragrafo di questo capitolo, appare ora necessario dedicare un'analisi più approfondita ad una pellicola che, nel panorama cinematografico italiano dell'ultimo decennio, ha destato particolare interesse proprio per la sua inedita messa in scena del paesaggio urbano della periferia romana. *Dogman* è una pellicola diretta da Matteo Garrone e sceneggiata in collaborazione con i fratelli D'Innocenzo, è uscita nelle sale italiane nel Maggio del 2018. Così come recitano i titoli di coda della pellicola

benché il film abbia preso spunto da un fatto di cronaca, gli eventi, i personaggi e i dialoghi del film sono interamente frutto della fantasia e della creatività degli autori. Per tale ragione, essi non possono in nessun modo essere considerati come una descrizione di fatti realmente accaduti.

Per ammissione dello stesso regista infatti<sup>217</sup>, la vicenda narrata è liberamente ispirata ad un fatto di cronaca nera avvenuto nel 1988 presso il quartiere popolare della Magliana a Roma: il toscano Pietro de Negri uccide il giovane Giancarlo Ricci.<sup>218</sup> All'interno del film, il luogo della periferia romana in cui i fatti si svolgono rimane imprecisato<sup>219</sup>, ma la reale location in cui sono avvenute la maggior parte delle riprese è resa nota dal portale nazionale delle location *Italy for Movies*: il Villaggio Coppola di Castel Volturno (CE)<sup>220</sup>. Si tratta di un'area turistica e residenziale realizzata per volere dei due imprenditori Coppola durante gli anni Settanta del Novecento e situata sul Litorale Domizio. Il complesso, ribattezzato Pinetamare, già a partire da qualche anno dopo la sua costruzione e principalmente a causa del netto peggioramento della qualità delle acque marine, diventa dapprima un luogo quasi totalmente abbandonato e in un secondo momento meta ideale di occupanti abusivi. Attualmente il Villaggio Coppola si presenta come una realtà fortemente degradata, tanto dal punto

---

<sup>215</sup>T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.

<sup>216</sup>*Ivi*.

<sup>217</sup><https://www.youtube.com/watch?v=HU6U7ppg8XY>, 17 Maggio 2018 (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>218</sup><https://www.raiplay.it/video/2015/10/Stelle-nere-Pietro-de-Negri-il-canaro-della-Magliana-del-04102015-665f8431-b7ca-4b81-83e8-0d64b51a86d5.html> (Ultima consultazione 12/05/2022).

<sup>219</sup>A. Lanfranchi, *Nel deserto suburbano*, cit.

<sup>220</sup>Dal portale nazionale delle location e degli incentivi alla produzione cinematografica e audiovisiva «Italy for Movies», <https://www.italyformovies.it/film-serie-tv-games/detail/6662/dogman> (Ultima consultazione 12/05/2022).

di vista urbanistico quanto da quello sociale.<sup>221</sup> Matteo Garrone, durante un'intervista per il programma di approfondimento cinematografico *Movie Mag*, afferma di aver scelto Villaggio Coppola per le riprese del film in quanto luogo a lui familiare e già utilizzato come location de *L'imbalsamatore* (Matteo Garrone, 2002) e *Gomorra* (Matteo Garrone, 2008), ma anche e soprattutto in quanto da lui stesso definito come un «villaggio western, una sorta di metafora della società contemporanea»<sup>222</sup>. È questo il punto di partenza dal quale è possibile identificare l'unicità di *Dogman* e della sua ambientazione suburbana, che ci consente di annoverarlo tra quei

[...] film che negli ultimissimi anni hanno posto al centro del discorso il paesaggio suburbano romano, inteso nella dimensione plurale di periferie, le loro plurime e specifiche identità, oppure luogo irricognoscibile, astratto, metafora di uno spazio universale di degrado e conflitto [...].<sup>223</sup>

A differenza delle opere neorealiste e pasoliniane analizzate nei paragrafi precedenti, la periferia plasmata sullo schermo da Garrone non necessita di un nome proprio che consenta allo spettatore di identificarla e localizzarla specificatamente, poiché l'operazione messa in atto dal regista romano è differente. Masoni sostiene a tal proposito, che il cineasta sia partito «da un vero sociologicamente attendibile per poi sublimarlo»<sup>224</sup>. L'oggetto del racconto rimane dunque invariato rispetto agli esempi del passato, ma ciò che rende *Dogman* un caso emblematico della nuova ondata che ha investito il cinema nostrano, è l'approccio alla rappresentazione cinematografica di questa cosiddetta «iconografia dei margini»<sup>225</sup>. Come già accennato, il contesto di degrado sociale e urbano in cui la storia vera e il racconto cinematografico sono ambientati, è quello di un quartiere della capitale (la Magliana), in cui la vita degli individui trascorre senza stupore tra piccoli crimini e spaccio di droga. Marcello, il personaggio protagonista (interpretato da Marcello Fonte), è infatti caratterizzato sin dalla prima sequenza della pellicola come un uomo dal temperamento mite<sup>226</sup>, e per questo in grado di domare anche i cani più aggressivi, proprio come il Molosso bianco che ringhia in primo piano in apertura del film. Tuttavia, ben presto viene esplicitato il coinvolgimento dello stesso Marcello nello spaccio di cocaina e in piccoli furti, spesso incitato e istigato dal coprotagonista Simone (Edoardo Pesce), un giovane cocainomane e bullo di quartiere<sup>227</sup>, con cui l'uomo intrattiene un rapporto

---

<sup>221</sup>C. Aveta, G. Feola, "Villaggio Coppola" sul litorale domizio: un paradiso perduto tra degrado urbanistico e problemi sociali, in F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visione (a cura di), *La Città Altra*, edizione digitale, CIRICE, 2018, pp. 1725-1734.

<sup>222</sup><https://www.youtube.com/watch?v=nkZ5Luh5t18&t=118s> (Ultima consultazione 12/05/2022).

<sup>223</sup>S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, in «Fatamorganaweb», 8 Giugno 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/punta-sacra-mazzoleni/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>224</sup>T. Masoni, *Vero, "debole"*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 12.

<sup>225</sup>D. Brogi, "Dogman" e la verità dell'immaginazione, in «Doppiozero», 25 Maggio 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/dogman-e-la-verita-dellimmaginazione> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>226</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>227</sup>V. Zagarrìo, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, edizione digitale, Marsilio, 2020.

ambivalente che oscilla tra l'amicizia e la sudditanza psicologica<sup>228</sup>. Il legame precario tra Marcello e Simone, porta ben presto ad un tragico epilogo: dopo aver trascorso un anno in carcere in seguito ad un furto commesso da entrambi ai danni di un commerciante della zona, Marcello una volta tornato a casa mette in atto la sua vendetta e uccide il complice che lo aveva tradito.

La realtà sociale periferica nella quale i due protagonisti sono immersi, si configura indubbiamente come il fulcro delle dinamiche del racconto, ma gli intenti dell'autore non sono di restituzione realistica o documentaria delle condizioni di vita nelle zone suburbane, piuttosto rientrano appieno nella poetica propria del cineasta. Cifra stilistica del regista è infatti la capacità di «[...] fondere indifferentemente realtà e fantasia, la stravaganza del fiabesco e la fattualità del reale che *in nuce* confluiscono nel processo creativo di ogni suo film»<sup>229</sup>. Garrone, come testimoniano le pellicole precedenti a *Dogman*, utilizza sovente la realtà (e i fatti di cronaca) come punto di partenza per l'elaborazione delle sue sceneggiature, considerando per esempio il caso de *L'imbalsamatore* ispirato «alla storia “vera” del “nano di Termini” Domenico Semeraro, un tassidermista omosessuale ucciso nel 1990 dal suo giovane amante Armando Lovaglio»<sup>230</sup>, o ancora il caso del celeberrimo *Gomorra* «[...] tratto dall'omonimo libro di Roberto Saviano, denuncia di fatti e storie vere».<sup>231</sup> Analogamente, in *Dogman*, le vicende reali riguardanti il cosiddetto Canaro della Magliana, appaiono come un espediente per servirsi degli ambienti periferici in quanto «[...] una sorta di *tabula rasa* su cui sperimentare nuove forme possibili di racconto sull'umanità»<sup>232</sup>. A tal proposito, è fondamentale indagare le modalità con cui Garrone, coerentemente con il suo stile registico, ha modellato sullo schermo il rapporto tra i protagonisti del racconto e il paesaggio che li circonda.

Alessandro Lanfranchi definisce la pellicola un «western suburbano»<sup>233</sup>, alludendo in primo luogo alla natura di questa periferia urbana e paragonandola quindi ad un deserto.<sup>234</sup> Le prime immagini del Villaggio Coppola rimandano appunto all'archetipo del paesaggio western<sup>235</sup>: una panoramica orizzontale mette in campo uno scenario polveroso e apparentemente desolato, nel quale è possibile scorgere in lontananza alcuni edifici residenziali in evidente stato di abbandono. Segue un'inquadratura statica che fotografa per alcuni secondi il parco giochi posto al centro del complesso,

---

<sup>228</sup>D. Brogi, “*Dogman*” e la verità dell'immaginazione, cit.

<sup>229</sup>N. Tucci, *La forma dell'invisibile*, in «Fatamorganaweb», 23 Novembre 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/matteo-garrone-uva-la-forma-dell-invisibile/> (Ultima consultazione 14/05/2022).

<sup>230</sup>V. Zaggarro, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, cit.

<sup>231</sup>*Ibidem*.

<sup>232</sup>D. Brogi, “*Dogman*” e la verità dell'immaginazione, in «Doppiozero», 25 Maggio 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/dogman-e-la-verita-dellimmaginazione> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>233</sup>A. Lanfranchi, *Nel deserto suburbano*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 06.

<sup>234</sup>*Ivi*.

<sup>235</sup>*Ivi*.

accompagnando le immagini al suono intradiegetico dello scricchiolio delle altalene arrugginite e accrescendo in tal modo, grazie alla componente sonora, la percezione delle condizioni degradate in cui verte il villaggio. Dopo aver introdotto lo spettatore in uno spazio «malinconico e angoscioso»<sup>236</sup>, la macchina da presa si avvicina per presentare i personaggi, mostrando prima le loro «attività tutte ammassate sullo stesso lato della via»<sup>237</sup> e collocandoli poi all'interno di tale contesto: gli abitanti del luogo sono riuniti a pranzo in un'osteria di quartiere. Come afferma Christian Uva nella monografia dedicata a Matteo Garrone «se i pranzi in trattoria di Marcello e amici richiamano *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), tutto il set ricostruito a Castel Volturno sembra in effetti appartenere a un film di fantascienza».<sup>238</sup> È possibile quindi riscontrare la già citata commistione tra elementi del reale, che rimandano agli emblematici esempi cinematografici del passato, ed elementi riconducibili ad altri generi cinematografici che consentono di considerare la pellicola una «odierna deriva» del modello pasoliniano.<sup>239</sup> Non solo il western dunque, ma anche il genere apocalittico sembra aver influenzato lo sguardo con cui la macchina da presa indaga questo spazio suburbano, mostrato come «un microcosmo postmoderno, una città fantasma borderline ai limiti dell'universo conosciuto, una zona liminale della coscienza e del sogno».<sup>240</sup>

In tal senso è particolarmente significativa una delle ultime sequenze del film in cui Marcello, dopo aver dato fuoco al corpo di Simone, sente le voci degli amici del quartiere e corre verso il campo di calcio in cui (li immagina) mentre stanno giocando, per comunicare loro il misfatto compiuto. L'obiettivo segue i movimenti affannosi di Marcello, in un'atmosfera buia, dominata da toni cromatici tendenti al grigio plumbeo. È evidente, ricorda Uva, come l'intervento del direttore alla fotografia Nicolaj Brüel sia stato in questo senso determinante.<sup>241</sup> Quest'ultimo, prima della collaborazione con Garrone, ha ricoperto il ruolo di direttore di fotografia della pellicola *Sci-Fi The Machine* (Caradog W. James, 2013), ambientata in un futuro distopico in cui uno scienziato britannico riesce a creare un robot a tutti gli effetti senziente.<sup>242</sup> L'imprinting fotografico di Brüel, combinandosi con le scelte registiche di Garrone, dà vita ad una vera e propria ibridazione di generi in grado di enfatizzare la volontà di mettere in scena una periferia «metafisica»<sup>243</sup> che riflette l'universale condizione di emarginazione e rassegnazione di tutti coloro che nascono e crescono in luoghi ai

---

<sup>236</sup>*Ivi.*

<sup>237</sup>*Ivi.*

<sup>238</sup>V. Zagarrò, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, cit.

<sup>239</sup>T. Masoni, *Vero*, “*debole*”, cit.

<sup>240</sup>V. Zagarrò, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, cit.

<sup>241</sup>*Ivi.*

<sup>242</sup><https://www.comingsoon.it/film/the-machine/59563/scheda/> (Ultima consultazione 22/05/2022).

<sup>243</sup>T. Masoni, *Vero*, “*debole*”, cit.

marginii delle grandi città, sospesi «tra la civiltà e la legge del più forte»<sup>244</sup>. La sequenza finale della pellicola esemplifica appieno quanto appena descritto, in queste immagini infatti «la geografia umana e quella urbana si sposano»<sup>245</sup>, diventando una la cassa di risonanza dell'altra. Si tratta infatti di un *long take*<sup>246</sup> in cui Marcello trasporta faticosamente il corpo esanime di Simone, attraversando quel paesaggio brullo e desolato che ha fatto da sfondo all'intera vicenda. I movimenti di Marcello vengono seguiti dalla *steadycam*, che insiste sul volto del protagonista enfatizzandone lo sforzo fisico ed anche morale a cui è sottoposto in questo finale che appare come una sorta di «via crucis».<sup>247</sup> Il punto di arrivo viene mostrato con un campo lungo finale: si tratta dello stesso parco giochi inquadrato nell'incipit della pellicola, ma pervaso al termine della tragica vicenda da una luce fredda e lunare. Si chiude in questo modo un circolo vizioso fisico e simbolico, dal quale Marcello non riesce ad uscire, intrappolato in un «paesaggio-metafora»<sup>248</sup> costruito sullo schermo da Garrone grazie all'utilizzo di frequenti piani sequenza che consentono di relazionare continuamente i personaggi con lo spazio circostante. In virtù del «rapporto simbiotico» che si instaura tra il paesaggio suburbano e Marcello, quest'ultimo viene infatti definito come «l'espressione vitale di un connubio ferale e osmotico con l'ambiente in cui vive: il degrado e la bruttezza passano dal paesaggio a Marcello e da Marcello al paesaggio».<sup>249</sup> I primi piani sul volto del protagonista rivelano, coerentemente con la cosiddetta «estetica del brutto»<sup>250</sup> che caratterizza l'intera pellicola, lo sguardo di un uomo che appare spesso in balia degli eventi, come accade nel momento del racconto in cui Simone malmena Marcello dopo aver scoperto che quest'ultimo aveva intenzionalmente danneggiato la sua moto. Per l'intera durata della sequenza, le immagini del volto insanguinato del toscano inerme dominano lo schermo, alternando gli occhi colmi d'ira del suo *alter ego* a quelli colmi di vulnerabilità dello stesso Marcello.

Christian Uva descrive *Dogman* come «un film cruciale nella storia della nouvelle vague italiana»<sup>251</sup>, un esempio peculiare che si inserisce appieno in quella dicotomia tra tradizione e innovazione citata nel paragrafo precedente. È proprio la collaborazione con Matteo Garrone, per la stesura della sceneggiatura di *Dogman*, ad aver aperto ai fratelli D'Innocenzo le porte del cinema italiano, come

---

<sup>244</sup>L. Malavasi, *Diventare invisibile*, «Fatamorganaweb», 21 Maggio 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/dogman-garrone/> (Ultima consultazione 23/03/2022).

<sup>245</sup>V. Zagarrìo, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, cit.

<sup>246</sup>*Ivi.*

<sup>247</sup>*Ivi.*

<sup>248</sup>*Ivi.*

<sup>249</sup>A. Lanfranchi, *Nel deserto suburbano*, cit.

<sup>250</sup>V. Zagarrìo, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, cit.

<sup>251</sup>*Ivi.*

dichiarato dagli stessi in un'intervista per «La Stampa».<sup>252</sup> Il capitolo che segue è interamente dedicato ai due esordienti romani e alla loro filmografia.

---

<sup>252</sup>G. Tamaro, *I fratelli D'Innocenzo "Veniamo da Tor Bella Monaca, ma la nostra era la Oxford della periferia"*, in «La Stampa», 11 Marzo 2020, <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2020/03/11/news/i-fratelli-d-innocenzo-veniamo-da-tor-bella-monaca-ma-la-nostra-era-la-oxford-della-periferia-1.38579936/> (Ultima consultazione 24/03/2022).



## Capitolo 4 – Il caso dei fratelli D’Innocenzo

### 4.1 I registi e il rapporto con la periferia laziale

Il quarto e ultimo capitolo di questo elaborato è dedicato al *case study* dei fratelli D’Innocenzo. Fabio e Damiano D’Innocenzo sono due cineasti romani, contano all’attivo tre pellicole da loro dirette e sceneggiate: *La terra dell’abbastanza* (Fabio e Damiano D’Innocenzo, 2018), *Favolacce* (Fabio e Damiano D’Innocenzo, 2020) e *America Latina* (Fabio e Damiano D’Innocenzo, 2022).<sup>253</sup> Considerando inoltre la collaborazione con Matteo Garrone e quella con Wilma Labate per la sceneggiatura del film *La ragazza ha volato* (Wilma Labate, 2021), emerge chiaramente l’inclinazione dei due registi verso la rappresentazione filmica di storie legate alla vita nella periferia di Roma, ma non solo. La pellicola diretta da Labate infatti «si sviluppa a partire da una sceneggiatura inedita dei fratelli D’Innocenzo»<sup>254</sup> ed è ambientata nella periferia «non degradata, solo difficile e sciatta»<sup>255</sup> di Trieste. La storia raccontata è quella della giovane Nadia (Alma Noce), un’adolescente atipica che trascorre la sua esistenza «nel disordine e nell’inerzia»<sup>256</sup> dell’ambiente che la circonda. Per ammissione degli stessi registi, nella scrittura di una storia il loro obiettivo è quello di «essere sempre poco locali e il più possibile archetipici»<sup>257</sup>, che si tratti della periferia romana o di quella triestina, ciò che conta è riuscire cogliere l’essenza drammatica della società contemporanea, mantenendo comunque una correlazione con il background paesaggistico e sociale in cui sono immersi i protagonisti delle vicende. Proseguono infatti dichiarando quanto sia

estremamente riduttivo confinare la storia ai pochi cittadini che abitano quello o quell’altro paesaggio. *La terra dell’abbastanza* poteva essere ambientato benissimo in una favela brasiliana mentre *Favolacce* in una suburbia americana e nessuno se ne sarebbe accorto. Noi cerchiamo sempre di parlare di meccanismi umani.<sup>258</sup>

Ciononostante, risulta innegabile il profondo legame tra i due cineasti e l’*hinterland* romano, del quale nei tre film realizzati hanno voluto indagare diverse declinazioni e sfaccettature. Dalla «periferia sottoproletaria»<sup>259</sup> del loro esordio cinematografico, alla piccola borghesia del litorale romano, per arrivare alla provincia laziale di Latina dell’ultima pellicola. Questa predilezione per il

---

<sup>253</sup><https://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-e-fabio-d-innocenzo/> (Ultima consultazione 06/06/2022).

<sup>254</sup>M. Cacioppo, *La ragazza ha volato di Wilma Labate*, in «Cineforumweb», 5 Settembre 2021, <https://www.cineforum.it/focus/Venezia-78/La-ragazza-ha-volato-di-Wilma-Labate> (Ultima consultazione 25/03/2022).

<sup>255</sup><https://www.labiennale.org/it/cinema/2021/selezione-ufficiale/orizzonti/la-ragazza-ha-volato>

<sup>256</sup>*Ivi.*

<sup>257</sup>C. Cerofolini, *Non solo Favolacce. Intervista con i fratelli D’Innocenzo*, in «Taxidivers.it», 1 Agosto 2020, <https://www.taxidivers.it/144222/top-stories/non-solo-favolacce-intervista-con-i-fratelli-d-innocenzo.html> (Ultima consultazione 03/07/2022).

<sup>258</sup>*Ivi.*

<sup>259</sup>V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.



setting suburbano della capitale è probabilmente da imputare proprio alle origini dei due gemelli: nascono nel 1988 a Tor Bella Monaca, una zona periferica del Sesto Municipio di Roma Capitale.<sup>260</sup> Pur non avendo trascorso la loro intera infanzia in questa frazione, in un'intervista rilasciata a «La Stampa», Fabio e Damiano hanno dichiarato che «la periferia era sempre lì, nelle nostre vite»<sup>261</sup>. È possibile dedurre, quindi, come il bagaglio personale di questi due registi abbia in parte contribuito a formare la loro poetica, volta alla rappresentazione della periferia in quanto «stato mentale»<sup>262</sup>, come generatrice di codici comportamentali che spesso intrappolano i personaggi nelle loro stesse consuetudini. Gli spazi suburbani che fanno da sfondo alle vicende narrate dai D'Innocenzo rientrano appieno in quella concezione di periferia in quanto «luogo di relegazione ed esclusione, emarginazione, dato da frontiere e barriere invisibili interne alla città»<sup>263</sup> che il cinema italiano contemporaneo ha assimilato dal passato e rielaborato, come è emerso dall'analisi e dagli esempi citati precedentemente. L'alienazione e la distanza dalla realtà urbana si configurano nel cinema dei gemelli romani come perno tematico e vengono indagate con uno sguardo fortemente personale: disincantato, pessimista e soffocante<sup>264</sup>.

A questa visione perturbante della realtà, i fratelli D'Innocenzo accostano scelte registiche e fotografiche, che consentono di riconoscere l'unicità del linguaggio cinematografico concepito da questi due autori. A tal proposito infatti, Pedro Armocida definisce la loro trilogia come uno degli esempi più compiuti di quel «cinema che maggiormente si avvicina al concetto di Noir espresso agli inizi degli anni '70 [...]»<sup>265</sup>. Come riportato da Fabio Giovannini per l'Enciclopedia del Cinema Treccani, negli ultimi decenni del XX secolo si inizia a parlare del cosiddetto *neonoir* in quanto cinema «segnato dalla contaminazione tra generi diversi»<sup>266</sup>, un cinema in cui le ambientazioni metropolitane tipicamente *noir* vengono combinate con nuovi elementi visivi e narrativi e che da Hollywood ha ben presto raggiunto anche il contesto europeo.<sup>267</sup> Più nello specifico, nell'attuale

---

<sup>260</sup>C. Mazzoleni, *Il racconto dei fratelli D'Innocenzo*, in «Rivista Studio», 16 Maggio 2021, <https://www.rivistastudio.com/intervista-fratelli-dinnocenzo/> (Ultima consultazione 03/06/2022).

<sup>261</sup>G. Tamaro, *I fratelli D'Innocenzo "Veniamo da Tor Bella Monaca, ma la nostra era la Oxford della periferia"*, in «La Stampa», 11 Marzo 2020, <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2020/03/11/news/i-fratelli-d-innocenzo-veniamo-da-tor-bella-monaca-ma-la-nostra-era-la-oxford-della-periferia-1.38579936/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>262</sup>G. Frasca, *La terra dell'abbastanza*, in «Cineforumweb», 6 Giugno 2018, <https://www.cineforum.it/rubrica/dis-Sequenze/dis-Sequenze-24-La-terra-dell-abbastanza> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>263</sup>S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, cit.

<sup>264</sup>M. Cacioppo, *La ragazza ha volato di Wilma Labate*, cit.

<sup>265</sup>P. Armocida, *Tutti i fratelli del neo-noir*, in «8 e mezzo», n. 62, Maggio 2022, pp. 34-37.

<sup>266</sup>F. Giovannini, *Noir*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/noir\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/noir_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (ultima consultazione 04/06/2022).

<sup>267</sup>*Ivi*.

panorama italiano, la filmografia dei D'Innocenzo «si insinua all'interno del filone crime, da *Dogman* a *Suburra*, da *Romanzo criminale* a *Gomorra*» ma con un maggiore occhio di riguardo per la psicologia dei personaggi.<sup>268</sup> Così come altri, anche i D'Innocenzo possono essere annoverati tra quegli autori italiani che «ruotano insistentemente attorno ad atmosfere e suggestioni noir»<sup>269</sup>. A confermare questa ipotesi è la presenza di Paolo Carnera nella veste di direttore alla fotografia di tutti e tre i film diretti dai due fratelli. Carnera ha certamente contribuito alla definizione di tale *imprinting* da neo-noir suburbano<sup>270</sup>, avendo alle spalle la partecipazione a progetti come *Romanzo criminale-La serie* (Sky, 2008-2010), *Suburra* (Netflix, 2015) e *Gomorra-La serie* (Sky, 2014-2021)<sup>271</sup>. Si tratta di titoli accomunati dalla volontà di mettere in scena il «lato oscuro della nostra società e del nostro vivere»<sup>272</sup> e per questo ascrivibili al «cinema nero»<sup>273</sup> degli ultimi anni. Il caso dei due registi romani, costituisce un significativo esempio di questa declinazione nostrana del genere *postnoir*, che combina «le storie cupe e violente, i dilemmi esistenziali, il senso di ambiguità e di angoscia che pervade i protagonisti»<sup>274</sup> con un'ambientazione tipicamente italiana e che si inserisce difatti nella tradizione cinematografica legata al paesaggio suburbano.

In tal senso, appare ragionevole il confronto con gli emblematici casi menzionati nel secondo capitolo del presente elaborato. Lo spazio periferico plasmato dai fratelli D'Innocenzo sullo schermo, sembra da un lato soddisfare la medesima «fame di immagini urbane»<sup>275</sup> attribuita da Lorenzo Marmo agli esempi neorealisti precedentemente analizzati. Tuttavia, gli elementi caratterizzanti della poetica dei due cineasti romani (elencati poc'anzi in questo paragrafo) e le influenze dovute al legame con altri generi cinematografici, suggeriscono un'impossibilità di riferirsi alla tre pellicole da loro dirette come testimonianze «realistiche» della condizione umana e paesaggistica dei sobborghi romani. Appare invece maggiormente pertinente osservare, al di là delle riscontrabili differenze stilistiche, una condivisione d'intenti tra i fratelli D'Innocenzo e Pier Paolo Pasolini. È verosimile poter annoverare i primi tra quella generazione di cineasti (come Luchetti e Caligari) che hanno, consapevolmente o meno, adottato uno sguardo antropologico che si configura come parte integrante dell'eredità pasoliniana.

---

<sup>268</sup>P. Armocida, *Tutti i fratelli del neo-noir*, cit.

<sup>269</sup>R. Venturelli, Il noir contemporaneo, in «Enciclopedia Treccani», 2009, [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-noir-contemporaneo\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-noir-contemporaneo_%28XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 05/06/2022).

<sup>270</sup>*Ivi*.

<sup>271</sup><https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/paolo-carnera/19230/> (Ultima consultazione 05/06/2022).

<sup>272</sup>V. Zaggarro, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>273</sup>*Ivi*.

<sup>274</sup>F. Giovannini, *Noir*, cit.

<sup>275</sup>L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, cit., p. 84.

#### 4.2 Analisi della periferia laziale nei tre film dei fratelli D’Innocenzo

Allo scopo di verificare concretamente quanto appena descritto riguardo alla poetica utilizzata dai fratelli D’Innocenzo per raccontare e rappresentare la periferia laziale sul grande schermo, appare necessario soffermarsi su ciascuna delle tre opere filmiche realizzate dalla coppia di registi. Questi ultimi hanno da pochi mesi pubblicato una raccolta intitolata *Trilogia* (2022) ed edita da «La nave di Teseo», che contiene al suo interno le sceneggiature delle tre pellicole in questione. Così come riportato dalla stessa casa editrice nel breve *abstract* del libro, i due registi nella loro filmografia analizzano

con feroce dolcezza gli sbagli di una somma di generazioni (l’infanzia creativamente lugubre di *Favolacce*, l’adolescenza febbrile e scarica de *La terra Dell’Abbastanza* e l’età adulta pietrificata, sconfitta e raggelante di *America Latina*) tracciando un filo invisibile e stupefacente tra il lirico e l’orrorifico che determina la coppia di gemelli come tra i più lucidi narratori di questo secolo.<sup>276</sup>

#### ***La Terra dell’Abbastanza***

*La Terra dell’Abbastanza* è il primo film diretto e sceneggiato dai fratelli D’Innocenzo. La pellicola è stata presentata nel 2018 al Festival internazionale del cinema di Berlino, nella sezione “Panorama”, così come riportato dall’archivio online del Festival.<sup>277</sup> L’esordio dei due registi, definito «folgorante»<sup>278</sup> da Vito Zagario, ha consentito loro di emergere «prepotentemente nel cinema giovane»<sup>279</sup>, imponendosi in un panorama che (come è stato ricordato nel paragrafo precedente) risulta già pervaso da opere ed atmosfere assimilabili al genere *noir*, in gergo definite «gomosuburricane»<sup>280</sup>. La storia narrata è quello di Mirko e Manolo (rispettivamente interpretati da Matteo Olivetti e da Andrea Carpenzano), due giovani studenti di un istituto alberghiero, uniti da un profondo e apparentemente indissolubile legame d’amicizia. I due protagonisti vengono inizialmente caratterizzati come due «bravi ragazzi di borgata»<sup>281</sup>, provengono infatti da una zona suburbana della capitale. Come affermano gli stessi registi in un’intervista rilasciata a Franco Montini, grazie alla collaborazione dello scenografo Paolo Bonfini e del location manager Gennaro Aquino e dopo una lunga e complicata fase di ricerca, il luogo scelto per la realizzazione della maggior parte delle riprese

---

<sup>276</sup><http://www.lanavediteseo.eu/item/trilogia/> (Ultima consultazione 06/06/2022).

<sup>277</sup>[https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2018/02\\_programm\\_2018/02\\_programm\\_2018.html](https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2018/02_programm_2018/02_programm_2018.html) (Ultima consultazione 06/06/2022).

<sup>278</sup>V. Zagario, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>279</sup>*Ivi*.

<sup>280</sup>E. Zaccagnini, *La terra dell’abbastanza*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 61.

<sup>281</sup>F. Pontiggia, *La terra dell’abbastanza*, in «Cinematografo.it», 7 Giugno 2018, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/la-terra-dell-abbastanza/62907/> (Ultima consultazione 06/06/2022).

è il quartiere di Ponte di Nona<sup>282</sup>, situato nel quadrante est di Roma, specificatamente nell'Agro Romano. La zona è di recente costruzione, infatti i lavori di edificazione hanno avuto inizio nel 2002 e hanno portato alla realizzazione di diversi gruppi di edifici, ognuno dei quali caratterizzato per lo stile e l'architettura.<sup>283</sup> È proprio questa peculiarità ad aver persuaso i fratelli D'Innocenzo nella scelta della location, i due registi erano alla ricerca di «una periferia che restituisse in scala architettonica una condizione, come quella dell'adolescenza, che è molto sfaccettata»<sup>284</sup> ed è così che Ponte di Nona appare sin dalle prime immagini della pellicola: il campo lungo statico che chiude la prima sequenza fotografa per alcuni istanti un piazzale circondato da un complesso di atipici edifici popolari dai colori sgargianti (Fig.1).



Figura 1 *La terra dell'abbastanza*, fratelli D'Innocenzo, 2018.<sup>285</sup>

In diverse sequenze nel corso della pellicola, i due protagonisti vengono inquadrati negli ampi spazi del quartiere, quasi sempre desolati e incorniciati dai grandi complessi abitativi. È esemplificativa in tal senso la sequenza in cui Manolo e Mirko, dopo aver investito accidentalmente un uomo, si ritrovano per parlare dopo giorni di silenzio. Il loro rapporto appare già compromesso, poiché Manolo (sotto consiglio del padre interpretato da Max Tortora) ha deciso di collaborare con il clan locale dei Pantano, senza coinvolgere Mirko e imputandosi il “merito” di aver investito quello che avevano scoperto essere un traditore della banda. I due protagonisti vengono ripresi in prossimità del piazzale

---

<sup>282</sup><https://video.repubblica.it/edizione/roma/l-angolo-del-cinema-ponte-di-nona-e-tor-bella-monaca-la-periferia-romana-dei-fratelli-d-innocenzo/335735/336332> (Ultima consultazione 06/06/2022).

<sup>283</sup><http://www.nuovapontedinona.org/p/il-uartiere.html> (Ultima consultazione 06/06/2022).

<sup>284</sup><https://video.repubblica.it/edizione/roma/l-angolo-del-cinema-ponte-di-nona-e-tor-bella-monaca-la-periferia-romana-dei-fratelli-d-innocenzo/335735/336332> (Ultima consultazione 06/06/2022).

<sup>285</sup>Fotogramma tratto dal film *La terra dell'abbastanza* (fratelli D'Innocenzo, 2018).

della prima sequenza, ma questa volta all'interno di un dispositivo architettonico di forma concava, presumibilmente una fontana ormai in disuso (Fig.2).

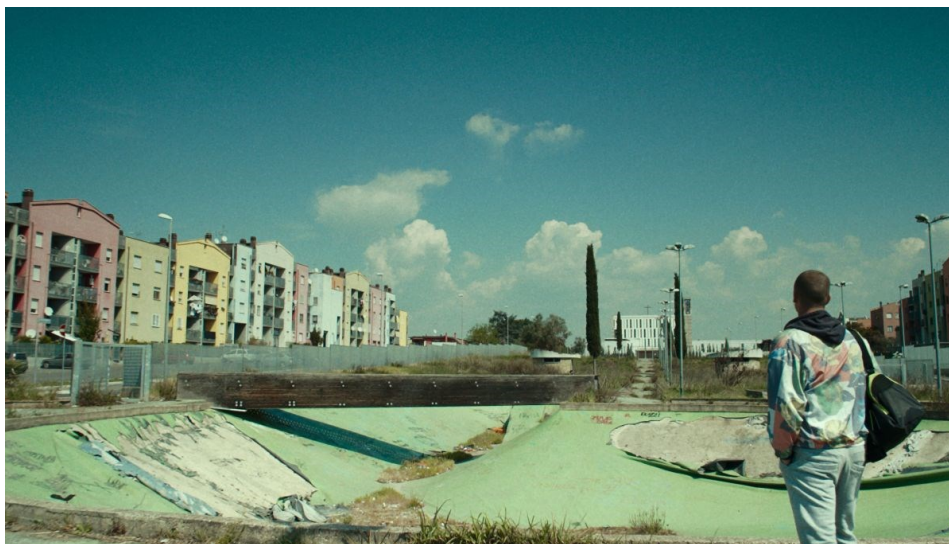


Figura 2 *La terra dell'abbastanza*, fratelli D'Innocenzo, 2018.<sup>286</sup>

I movimenti dei due giovani vengono indagati con inquadrature ravvicinate: sono soli e sembrano inseguirsi l'un l'altro, ma senza riuscire a trovare un punto di incontro. Questa sequenza restituisce efficacemente la sensazione di smarrimento provata da tutti e due protagonisti, ormai irrimediabilmente inghiottiti dalla dimensione spaziale degradata in cui sono cresciuti, ma «più per fragilità che per istinto criminale».<sup>287</sup> *La terra dell'abbastanza* è quindi un film sulla periferia, ma una periferia

quasi astratta nel suo mancare di chiari segni di riconoscibilità, nel suo raccogliersi attorno a luoghi pubblici d'aggregazione o a centri simbolici che potrebbero ripetersi infinite volte, in ogni periferia di Roma, di una grande città d'Italia, forse d'Europa o del mondo: il campo sportivo, il bar con le *slot machine*.<sup>288</sup>

In tal senso, la pellicola diretta dai fratelli D'Innocenzo sembra dialogare con l'emblematico caso (già precedentemente analizzato) di *Dogman*<sup>289</sup>. Analogamente a quanto accade nella pellicola diretta da Matteo Garrone, infatti, anche la periferia qui rappresentata dai cineasti romani si configura come «vagamente metafisica e desolatamente fiabesca»<sup>290</sup>, imponendosi come prima tappa di un percorso

<sup>286</sup>Fotogramma tratto dal film *La terra dell'abbastanza* (fratelli D'Innocenzo, 2018).

<sup>287</sup>E. Zaccagnini, *La terra dell'abbastanza*, cit.

<sup>288</sup>D. Cecchi, *Il talento della vita*, in «Fatamorganaweb», 18 Giugno 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/terra-dellabbastanza/> (Ultima consultazione 23/03/2022).

<sup>289</sup>*Ivi*.

<sup>290</sup>E. Zaccagnini, *La terra dell'abbastanza*, cit.

di rappresentazione del paesaggio suburbano, portato coerentemente avanti dai due autori anche nella seconda pellicola *Favolacce*. Manolo e Mirko trascorrono la loro adolescenza in un luogo «che è mentale prima che spaziale, simbolico prima che concreto: quello dei tanti senza (vera) scelta in un paese democraticamente arido [...]»<sup>291</sup>. Ben presto infatti, l'arco narrativo dei due personaggi diventa irrimediabilmente negativo, a partire dal momento in cui si ritrovano coinvolti nei traffici della banda criminale della zona. È possibile individuare una sorta di circolarità nella struttura del racconto cinematografico, infatti come afferma Zaccagnini riguardo le sorti dei due protagonisti

I loro inferi cominciano con una morte (l'involontario investimento di un tizio che si scoprirà essere un infame, un traditore del clan egemone) e con la morte termina, dopo che tutto di morte si è cosparso.<sup>292</sup>

La spirale di criminalità che investe i ragazzi, porta entrambi a perdere la vita, e forse è questa l'unica via d'uscita da un luogo che neutralizza ogni prospettiva di una vita migliore e onesta. Nonostante la morte di Manolo e il sacrificio di Mirko, che in una delle ultime sequenze viene freddato davanti al commissariato di polizia per evitare che denunci la banda, le vite dei rispettivi genitori dei due protagonisti (Max Tortora e Milena Mancini) proseguono immutate. L'ultima sequenza della pellicola è particolarmente significativa, poiché i due adulti si ritrovano dopo la morte dei figli, nel «bar con le slot machine»<sup>293</sup>, luogo emblema della periferia e che in questo caso diventa emblema anche dell'immobilità che relega i personaggi in questo opprimente spazio suburbano.

### ***Favolacce***

*Favolacce* è un film del 2020, il secondo diretto e sceneggiato dai fratelli D'Innocenzo e racconta le vicende relative alla vita quotidiana di un gruppo di famiglie archetipiche appartenenti alla piccola borghesia romana: i Placido, i Rosa e i Guerrini. Roberto Manassero definisce la pellicola come una «fantasia modernista su una comunità borghese della periferia di Roma che nell'estate del proprio scontento va placidamente incontro all'orrore indicibile, allo scandalo dei figli che precedono i padri nella morte»<sup>294</sup>. La storia ha inizio con l'intervento di una voce narrante doppiata da Max Tortora, che rivela il ritrovamento di un diario appartenente ad una bambina, compilato con un inchiostro di colore verde ma bruscamente lasciato incompleto dalla stessa proprietaria, che smette di scriverlo senza preavviso. Vito Zagarrìo parla della struttura narrativa della pellicola e a riguardo afferma che «viene in mente quello che alcuni teorici anglo-americani, come Thomas Elsaesser e Buckland, chiamano il puzzle film, cioè un cinema che non segue un'andatura cronologica tradizionale ma

---

<sup>291</sup>Ivi.

<sup>292</sup>Ivi.

<sup>293</sup>D. Cecchi, *Il talento della vita*, cit.

<sup>294</sup>R. Manassero, *Concorso*, in «Cineforum», n.592, Marzo-Aprile 2020, pp. 85-87.



racconta in maniera sincopata e asincrona»<sup>295</sup>. Tra l'inizio e l'epilogo infatti, i diversi episodi relativi alla routine estiva di queste famiglie vengono rappresentati in maniera frammentata e intrecciandosi continuamente tra loro. Inoltre, il testo filmico si caratterizza per la presenza di una sorta di circolarità determinata dall'evocazione del medesimo fatto di cronaca nera sia all'inizio che in chiusura del film: l'omicidio/suicidio di una famiglia composta da due giovani genitori ed il figlio neonato, avvenuta nei pressi di Spinaceto. Realizzare un'analisi urbanistica e paesaggistica della pellicola in questione non è semplice, come dichiara Damiano D'Innocenzo infatti «nel film si parla spesso di Spinaceto anche se in realtà quest'ultimo non è l'ambiente in cui si svolge *Favolacce*»<sup>296</sup>. La frazione collocata nella zona sud di Roma Capitale viene menzionata esplicitamente entrambe le volte in cui viene evocata la notizia della tragica morte dei due giovani e del figlio, nonostante ciò non vi sono elementi narrativi o visivi che suggeriscano allo spettatore la certezza che il resto della storia sia ambientata proprio lì. La periferia residenziale che fa da sfondo alle vicende rimane infatti indeterminata, la sua precisa identificazione si configura come un dettaglio irrilevante ai fini del racconto cinematografico, che risulta piuttosto incentrato su un'indagine di stampo antropologico della «fauna umana rappresentata»<sup>297</sup>.

Il direttore della fotografia Paolo Carnera riporta in un'intervista i luoghi reali in cui si sono svolte le riprese del film: un comprensorio residenziale di ville a schiera situato a Nepi (VT) e varie zone della periferia di Roma.<sup>298</sup> Le location sono state selezionate in seguito ad attenti sopralluoghi realizzati insieme ai due registi<sup>299</sup>, con lo scopo di individuare il background paesaggistico adatto alla scelta di dedicarsi al racconto di una realtà alternativa (ma pur sempre tragica) rispetto a quella della marginalità intesa nel senso più canonico del termine. I protagonisti della vicenda non sono più i giovani Manolo e Mirko invischiati nella malavita della periferia romana, ma personaggi appartenenti a quella che Zagarrío definisce la «piccola e piccolissima borghesia»<sup>300</sup>. Questo cambio di direzione emerge in maniera esplicita, paragonando le prime immagini delle due pellicole. In *La Terra dell'Abbastanza*, lo spettatore è quasi subito catapultato in un'atmosfera caratterizzata dal degrado sociale in cui i protagonisti si inseriscono perfettamente: come già osservato, dopo un dialogo in macchina tra i due giovani, un campo totale colloca spazialmente i personaggi in un complesso di palazzi di edilizia popolare. In *Favolacce* invece, nonostante il sobborgo in cui la storia è ambientata si configurerà sempre più come luogo ideale per lo sviluppo di sentimenti quali la frustrazione e

---

<sup>295</sup>V. Zagarrío, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>296</sup>C. Cerofolini, *Non solo Favolacce. Intervista con i fratelli D'Innocenzo*, cit.

<sup>297</sup>V. Zagarrío, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>298</sup>L. Cantisani, *Uno sguardo dolce su un mondo atroce. Conversazione con Paolo Carnera sulla fotografia di Favolacce*, in «Artdigiland», 1 Settembre 2020, <https://www.artdigiland.com/blog/2020/9/1/uno-sguardo-dolce-su-un-mondo-atroce-conversazione-con-paolo-carnera-sulla-fotografia-di-favolacce> (Ultima consultazione 06/07/2022).

<sup>299</sup>Ivi.

<sup>300</sup>V. Zagarrío, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

l'insuccesso (sia tra gli adulti che tra i bambini), visivamente quest'ultimo è caratterizzato da una perfetta simmetria, ostentata sin dalle prime immagini della pellicola, nelle quali la voce del narratore che ci introduce la vicenda accompagna una lenta panoramica dall'alto. L'inquadratura obbliga lo spettatore a focalizzarsi sull'organizzazione geometrica dello spazio: una strada dritta divide due gruppi di case a schiera identiche tra loro, una siepe di pioppi definisce il confine oltre al quale sembra stagliarsi un paesaggio circostante incolto e disabitato (Fig. 3). Queste caratteristiche risultano adeguate alla rappresentazione di un ceto che appare metaforicamente intrappolato nella mediocrit  e fisicamente intrappolato nella «pura marginalit  di uno spazio senza coordinate»<sup>301</sup>.



Figura 3 *Favolacce*, fratelli D'Innocenzo, 2020.<sup>302</sup>

Gi  a partire dai primi istanti,   possibile riconoscere il sobborgo di *Favolacce* come un luogo disarmonico tanto quanto claustrofobico, reso tale soprattutto per mezzo delle soluzioni estetiche e visive adottate dai due registi. Grazie all'alternanza di momenti di totale staticit  della macchina da presa e di inquadrature stranianti che seguono instancabilmente e da vicino i movimenti dei protagonisti, la dimensione spaziale in cui questi ultimi sono collocati appare come una gabbia, sono pochi infatti i momenti in cui la macchina da presa indaga altri spazi al di l  del quartiere residenziale. Numerosi invece gli episodi che si svolgono tra i giardini e gli interni delle patinate case a schiera in

---

<sup>301</sup>D. Cecchi, *Il vero e il piatto*, cit.

<sup>302</sup>Fotogramma tratto dal film *Favolacce* (fratelli D'Innocenzo, 2020).



cui vivono le famiglie, spesso ripresi ad una notevole distanza dal centro dell'azione con lo scopo di conferire allo spettatore «la sensazione di non poter fare assolutamente niente» (Fig. 4).<sup>303</sup>

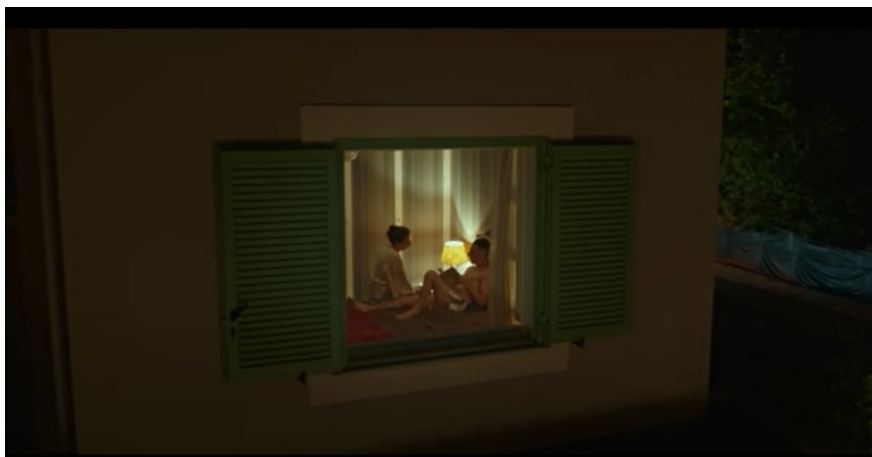


Figura 4 *Favolacce*, fratelli D'Innocenzo, 2020.<sup>304</sup>

A tal proposito, è particolarmente significativa la sequenza in cui i Placido si ritrovano a cenare nel giardino della loro abitazione. Tutto sembra procedere come in una tradizionale famiglia composta da madre, padre e due figli: i bambini (Tommaso Di Cola e Giulietta Rebeggiani) non parlano, i genitori (Elio Germano e Barbara Chichiarelli) sono invece impegnati in una conversazione che appare forzata e sterile. Il tutto è ripreso mediante un campo lungo e la posizione angolata dall'alto della macchina da presa rimane tale quasi per l'intera durata della sequenza. La distanza spaziale dall'azione enfatizza la sensazione che qualcosa di inaspettato stia per interrompere la calma apparente che circonda la famiglia, accentuata dai suoni ambiente tipici di un quartiere residenziale (il rumore dei grilli, il cane dei vicini che abbaia). Tra le fronde degli alberi che appaiono in campo scorgiamo in lontananza Dennis che si soffoca con un pezzo di carne. Questo piccolo espediente narrativo diventa il pretesto per scatenare una vera e propria reazione a catena in cui ciascun componente della famiglia sembra voler esprimere le emozioni fino a quel momento represses e sopite scoppiando in un pianto tanto disperato quanto fulmineo. Osservando questa ed altre scene, appare evidente che lo spazio indagato è nettamente differente da quello della periferia della quale i registi hanno avuto esperienza diretta nel corso della loro infanzia<sup>305</sup> e alla quale hanno dedicato il loro primo film, uno spazio che «non è né borgata né quartiere residenziale». <sup>306</sup> Ciò conferma la volontà dei due fratelli di svincolarsi dall'idea che li «costringeva nella periferia»<sup>307</sup> in seguito al loro esordio,

<sup>303</sup>C. Cerofolini, *Non solo Favolacce. Intervista con i fratelli D'Innocenzo*, cit.

<sup>304</sup>Fotogramma tratto dal film *Favolacce* (fratelli D'Innocenzo, 2020).

<sup>305</sup>G. Tammaro, *I fratelli D'Innocenzo "Veniamo da Tor Bella Monaca, ma la nostra era la Oxford della periferia"*, cit.

<sup>306</sup>D. Cecchi, *Il vero e il piatto*, cit.

<sup>307</sup>G. Tammaro, *I fratelli D'Innocenzo "Veniamo da Tor Bella Monaca, ma la nostra era la Oxford della periferia"*, cit.

dimostrando quindi che l'immobilità e l'alienazione dalla realtà non sono sentimenti propri solo delle classi definibili anacronisticamente proletarie, ma albergano anche altrove. Come dimostra il tragico epilogo

Anche quando gli abitanti di questa marginalità incontrano l'opportunità di progettare qualcosa, come accade ai bambini con le nozioni scientifiche apprese da un insegnante appassionato ma disilluso, la presa di (in) coscienza che ne segue genera il piano aberrante di anticipare la morte.<sup>308</sup>

Anche il secondo film dei D'Innocenzo si conclude con delle morti. Il suicidio di gruppo dei bambini protagonisti pare essere l'unico finale possibile per «emblemizzare il loro disagio familiare e sociale: una sorta di protesta collettiva e generazionale contro un mondo che non li ha davvero adottati»<sup>309</sup>.

### ***America latina***

*America latina* è il terzo ed ultimo film diretto e sceneggiato dai fratelli D'Innocenzo. La pellicola è stata presentata in concorso durante la settantottesima edizione della Mostra Internazionale del Cinema di Venezia del 2021.<sup>310</sup> Se fino ad ora, con le prime due opere realizzate, i registi romani si sono dedicati all'indagine dell'animo e della psicologia dei personaggi, ponendoli fortemente in relazione con il contesto paesaggistico suburbano che li circonda, questa volta lo spettatore assiste ad un'operazione differente. *America latina* è stato definito dagli stessi registi un thriller psicologico raccontato «dal punto di vista di un innocuo dentista di mezza età».<sup>311</sup>

La storia narrata è quella di Massimo Sisti (interpretato da Elio Germano), un affermato dentista che trascorre un'esistenza apparentemente appagata in compagnia della sua famiglia, composta dalla moglie Alessandra (Astrid Casali) e dalle due figlie Ilenia e Laura (Federica Pala e Carlotta Gamba). Come suggerisce il titolo del film, la storia è ambientata a Latina, e ciò viene esplicitato anche all'interno della pellicola dalla voce fuori campo di un presunto giornalista che accompagna le immagini finali dell'arresto del protagonista. In continuità con quanto riscontrato nel primo paragrafo, i due registi si sono lasciati influenzare nella scelta delle location dal loro bagaglio personale pregresso, hanno infatti dichiarato di conoscere bene la città di Latina e le zone circostanti a questa.<sup>312</sup> Latina è situata presso l'Agro Pontino, una località paludosa del Lazio che ha subito nel corso degli

---

<sup>308</sup>D. Cecchi, *Il vero e il piatto*, cit.

<sup>309</sup>V. Zagarrio, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, cit.

<sup>310</sup><https://www.labiennale.org/it/cinema/2021/selezione-ufficiale/venezia-78-concorso/america-latina> (Ultima consultazione 07/06/2022).

<sup>311</sup>E. Brocardo, *Con America Latina, i gemelli D'Innocenzo raddoppiano la confusione*, in «Wired», 10 Settembre 2021, <https://www.wired.it/play/cinema/2021/09/10/america-latina-recensione/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>312</sup>*Ivi*.

anni svariati interventi di bonifica.<sup>313</sup> Tuttavia, la location in cui sono state effettuate la maggior parte delle riprese è una villa situata nel quartiere di Via Isonzo (Latina), così come riportato dal portale nazionale *Italy for Movies*.<sup>314</sup> Con *America Latina* infatti, ciò che viene rappresentato è un vero e proprio «processo di disgregazione di una vita perfetta, che ha come teatro la casa, il luogo sicuro per eccellenza».<sup>315</sup> La vicenda si svolge quasi interamente all'interno della villa che viene mostrata sullo schermo sin dall'inizio della pellicola. Dopo alcune inquadrature in movimento che sembrano simulare la tecnica del found footage e grazie alle quali lo spettatore attraversa gli spazi della provincia laziale in cui la storia si svolge, ha inizio una carrellata in avanti che conduce fino alla villa di Massimo Sisti. Quest'ultima viene per qualche istante fotografata nei suoi esterni: si presenta come un edificio dalle forme atipiche, con una pianta curvilinea e un'ingombrante scalinata esterna di colore azzurro, più simile ad una rampa. L'immobile, come anzidetto, esiste realmente e non è stato appositamente costruito per le riprese del film. Alain Parroni, nelle vesti di location manager, aveva infatti individuato la villa (Fig. 5), scartandola in seguito proprio a causa della sua forma irregolare che ha invece conquistato i due cineasti romani poiché «rappresentava bene, secondo loro, il lato imperfetto e fragile del protagonista».<sup>316</sup>



Figura 5 *America Latina*, fratelli D'Innocenzo, 2021.<sup>317</sup>

<sup>313</sup>R. Almagià, *Agro Pontino*, in «Enciclopedia italiana Treccani-III Appendice», [https://www.treccani.it/enciclopedia/agro-pontino\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/agro-pontino_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (Ultima consultazione 08/06/2022).

<sup>314</sup>Dal portale nazionale delle location e degli incentivi alla produzione cinematografica e audiovisiva «Italy for Movies», <https://www.italyformovies.it/film-serie-tv-games/detail/7077/america-latina> (Ultima consultazione 07/06/2022).

<sup>315</sup>A. Maiello, *L'inconsapevolezza della colpa*, in «Fatamorganaweb», 9 Settembre 2021, <https://www.fatamorganaweb.it/america-latina-di-damiano-e-fabio-dinnocenzo-veneziana-78/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<sup>316</sup>C. Diotaiuti, *Le inquietudini dell'uomo moderno nella latina dei fratelli D'Innocenzo*, in «Italy for Movies», 17 Gennaio 2022, <https://www.italyformovies.it/news/detail/896/le-inquietudini-della-famiglia-perfetta-nella-latina-dei-fratelli-dinnocenzo> (Ultima consultazione 02/06/2022).

<sup>317</sup>Fotogramma tratto dal film *America Latina* (fratelli D'Innocenzo, 2021).

Il personaggio interpretato da Elio Germano è un «family man»<sup>318</sup> mite e sensibile, che si commuove mentre ascolta una delle figlie suonare il pianoforte. A tal proposito è opportuno sottolineare come la scelta di Elio Germano in quanto interprete protagonista (e non), accomuni non solo il secondo e il terzo lungometraggio diretti dai D'Innocenzo, ma anche altre pellicole che orbitano attorno alla nuova ondata del cinema italiano presa in esame. Ne sono un esempio *Suburra* (Stefano Sollima, 2015), *Romanzo Criminale* (Michele Placido, 2005), ma soprattutto il già citato *La nostra vita* di Daniele Luchetti, in cui ancora una volta il giovane vedovo interpretato da Germano, appare intrappolato nel «quadro angusto» di una realtà periferica senza via d'uscita.<sup>319</sup>

Il tema affrontato dalla pellicola è quindi nuovamente quello dei legami di parentela, delle dinamiche che muovono un nucleo familiare e che questa volta però non appaiono più svilupparsi in relazione ad un contesto spaziale suburbano (come nei due casi precedenti), ma piuttosto in relazione ad un solo ambiente in cui «l'interno e l'esterno si fondono»<sup>320</sup>. La funzione di questo spazio chiuso è infatti assimilabile a quella della periferia di Ponte di Nona e del sobborgo di *Favolacce*, in tutti e tre i casi questi ambienti sembrano intrappolare i personaggi che si muovono al loro interno. In particolar modo, la villa di Massimo Sisti e la sua distanza spaziale dal contesto urbano consentono al protagonista di crearvi al suo interno quella che si rivelerà, nell'epilogo della pellicola, una vita alternativa a quella reale. Massimo immagina di trascorrere la sua esistenza a fianco di una famiglia «fondata sull'amore»<sup>321</sup>, le tre donne che la compongono vengono caratterizzate come personaggi dolci e premurosi, nella maggior parte delle scene vestite di bianco e con un aspetto quasi fantasmatico. A tal proposito, come afferma Mancino, in *America Latina* si raggiunge «il più completo grado di isolamento di un'anima dannata che si aggira in una porzione territoriale segnata in chiave simbolica e geofisica dalla presenza amniotica dell'acqua».<sup>322</sup> L'acqua, probabilmente in riferimento alla natura paludosa dell'Agro Pontino<sup>323</sup>, è un elemento ricorrente e infatti protagonista di numerose sequenze, come quella in cui Massimo, rompendo una tubatura, allaga il seminterrato di casa sua. Dopo aver scoperto la presenza di una bambina inspiegabilmente prigioniera nella sua cantina, il protagonista precipita in un «vortice delirante, tutti i pilastri della sua vita cominciano a vacillare. E

---

<sup>318</sup>A. Maiello, *L'inconsapevolezza della colpa*, cit.

<sup>319</sup>T. Masoni, *Senza di noi, per chi resta*, cit.

<sup>320</sup>A. G. Mancino, *America Latina di Damiano e Fabio D'Innocenzo*, in «Cineforum», n. 4NS, Dicembre 2021, pp. 58-64.

<sup>321</sup>V. Sammarco, *Nell'America Latina dei D'Innocenzo*, in «Cinematografo.it», 10 Gennaio 2022, <https://www.cinematografo.it/news/nellamerica-latina-dei-dinnocenzo/> (Ultima consultazione 02/06/2022).

<sup>322</sup>A. G. Mancino, *America Latina di Damiano e Fabio D'Innocenzo*, cit.

<sup>323</sup>*Ivi*.

nello spettatore inizia allora ad insinuarsi il dubbio su cui tutto il film si fonda: ma questa vita perfetta è reale?». <sup>324</sup>

Con l'avanzare della narrazione, la casa inizia a configurarsi sempre più come metafora della mente del protagonista, come denotano gli interni labirintici, resi tali da una fotografia pervasa dal rosso e dal verde <sup>325</sup> che rende la conformazione interna della villa poco chiara e confusa, ma anche da primi piani asfissianti che si alternano a momenti in cui le riprese sono schermate da elementi come le finestre. <sup>326</sup> Ne è un significativo esempio la sequenza in cui l'occhio della macchina da presa inquadra dall'esterno ciò che sta avvenendo nella camera da letto dei due coniugi, interponendo tra lo spettatore e i personaggi il vetro della finestra che funge come un filtro. L'intera sequenza sembra quindi giocare sul confine tra il reale e ciò che Massimo pensa sia reale, il protagonista infatti osserva e si rivolge al riflesso della moglie sul vetro della finestra e non direttamente alla donna stesa sul letto (Fig. 6).



Figura 6 *America Latina*, fratelli D'Innocenzo, 2021. <sup>327</sup>

Espedienti visivi come quello appena descritto hanno lo scopo di restituire «il distacco tra il realismo di una vicenda di cronaca e l'evocazione di ciò che una mente, sempre malata, proietta su quella realtà trasfigurandola». <sup>328</sup> I pochi momenti della narrazione in cui Massimo prende contatto con il mondo esterno alle stanze del primo piano della sua villa, corrispondono ai momenti in cui la realtà irrompe bruscamente: il tragico incontro a casa del padre, con il quale intrattiene probabilmente «l'unica relazione vera» <sup>329</sup>, lo scantinato mostrato sempre in penombra ma che si configura come un luogo

<sup>324</sup>A. Maiello, *L'inconsapevolezza della colpa*, cit.

<sup>325</sup>P. M. Bocchi, *America Latina*, in «Cineforumweb», 13 Gennaio 2022, <https://www.cineforum.it/recensione/America-Latina> (Ultima consultazione 02/06/2022).

<sup>326</sup>A. Maiello, *L'inconsapevolezza della colpa*, cit.

<sup>327</sup>Fotogramma tratto dal film *America Latina* (fratelli D'Innocenzo, 2021).

<sup>328</sup>P. Armocida, *Tutti i fratelli del neo-noir*, cit.

<sup>329</sup>A. Maiello, *L'inconsapevolezza della colpa*, cit.

maggiormente definito, sia in termini spaziali che simbolici rispetto al piano superiore della casa. Nel rapporto con la giovane prigioniera (Sara Ciocca), Massimo sembra dar sfogo a sentimenti e pulsioni repressi, rivolgendosi a lei senza il filtro della pacatezza che utilizza per relazionarsi con le figlie e la moglie. Alla luce di tali considerazioni, è possibile riscontrare, in questa terza pellicola, una declinazione differente del rapporto tra l'individuo e lo spazio circostante. Non è più il contesto socio-ambientale che si fa «stato mentale»<sup>330</sup> intrappolando i personaggi nell'emarginazione sociale, ma è il personaggio stesso a definire lo spazio circostante con lo scopo di rimanervi chiuso al suo interno.

Dalle analisi appena realizzate, emerge l'importanza che il rapporto tra i personaggi e lo spazio assume nel cinema dei fratelli D'Innocenzo, che sia quest'ultimo uno spazio tipicamente suburbano, provinciale o prettamente domestico. Ciò che accomuna le tre pellicole, nonostante l'eterogeneità delle storie e dei personaggi, è la presenza di un paesaggio che «non è maschera e scenografia, ma elemento intrinseco del linguaggio»<sup>331</sup>. I lunghi e meticolosi sopralluoghi eseguiti dai due registi, dagli scenografi e dai location manager, testimoniano il valore che i fratelli D'Innocenzo attribuiscono alla ricerca di ambienti reali che possano combinarsi con il loro intento di rappresentazione dello spazio in quanto «una costruzione sociale di cui si riscrive continuamente il significato»<sup>332</sup>. In tal senso, l'*hinterland* romano e laziale, nella sfaccettata rappresentazione offerta in queste tre pellicole, assume significati profondamente connessi allo sviluppo delle storie e dei personaggi, configurandosi esso stesso come un personaggio. È proprio questa concezione del paesaggio che consente di collocare l'esempio dei fratelli D'Innocenzo in continuità con quella tradizione che lega il cinema italiano allo spazio della periferia romana, che ha assunto oggi una nuova conformazione urbana e che ospita storie e drammi umani differenti da quelli del passato, ma che continua a rivelare il rapporto di dipendenza che instaura con i personaggi che vi si muovono all'interno.

---

<sup>330</sup> G. Frasca, *La terra dell'abbastanza*, cit.

<sup>331</sup> V. Zagarrò, *Paesaggi italiani*, cit.

<sup>332</sup> T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, cit.



## Fonti bibliografiche e sitografia

### La periferia romana

#### Monografie

- G. Patota (a cura di), *Il dizionario medio Garzanti della lingua italiana*, Lavis, De Agostini Scuola, 2007.
- A. Coppola, *Le borgate romane tra '45 e '89: esclusione sociale, movimenti urbani e poteri locali*, in M. Cremaschi (a cura di), *Tracce di quartieri*, [s.l.], Franco Angeli, 2008, pp. 161-186.
- L. Villani, *Le borgate del fascismo*, Milano, Ledizioni, 2012.
- G. Giacomo Fusco, *Ai margini di Roma capitale*, Roma, Nuova Cultura, 2013.
- A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 2*, Bari, Editori Laterza, 2014.
- A. Giardina, G. Sabbatucci, V. Vidotto, *Nuovi profili storici 3*, Bari, Editori Laterza, 2014.
- Istat, *Forme, livelli e dinamiche dell'urbanizzazione in Italia*, Roma, Istituto nazionale di statistica, 2017.
- I. Ranaldi, *Passeggiando nella periferia romana*, [s.l.], Iacobellieditore, 2018.
- M. Crisci, *Fine dello sprawl a Roma? La capitale verso una nuova fase di sviluppo urbano*, in A. Coppola, G. Punziano (a cura di), *Roma in transizione*, edizione digitale, Planum Publisher, 2018.

#### Atti di convegni

- A. Di Somma, *Lo sviluppo del tessuto urbano del Comune di Roma dal dopoguerra a oggi*, atti 15° Conferenza Nazionale ASITA (Reggia di Colorno 15-18 Novembre 2011).

#### Articoli su riviste cartacee

- T. Giagni, *Roma: periferie, narrazioni, appunti*, in «Tracce Urbane», n.2, 2017, <https://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/TU/article/view/14235> (Ultima consultazione 24/03/2022).



### Articoli su riviste digitali

D. Illarietti, *Non chiamatele periferie*, in «Secondo Welfare», 11 Luglio 2018, <https://www.secondowelfare.it/governi-locali/enti-locali/non-chiamatele-periferie.html> (Ultima consultazione 24/03/2022).

### Contributi online

Sito ufficiale del Fondo per l'Ambiente italiano, <https://fondoambiente.it/luoghi/ponte-di-nona> (Ultima consultazione 31/05/2022).

[https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA\\_XX\\_SECOLO\\_ lezione.pdf](https://www.treccani.it/export/sites/default/scuola/lezioni/storia/CITTA_XX_SECOLO_ lezione.pdf) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<https://www.treccani.it/vocabolario/governatorato/>, (Ultima consultazione 26/05/2022).

M. Cerasoli, *Periferie Urbane degradate*, in «Paper-Cittalia», n.2, Marzo 2008, <https://www.cittalia.it/wp-content/uploads/2020/01/citt%C3%A0-P-2008-02-Periferie-urbane-degradate.pdf> (Ultima consultazione 26/05/2022).

R. Pavia, *I sistemi urbani in Italia*, in «Enciclopedia Treccani», 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/i-sistemi-urbani-in-italia\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/i-sistemi-urbani-in-italia_%28XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 27/03/2022).

P. Ciorra, *La fine delle periferie*, in «Enciclopedia Treccani», 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_%28XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 27/03/2022).

[https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/periferia_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 27/03/2022).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/roma/> (Ultima consultazione 29/03/2022).

## **Il cinema italiano**

### Monografie

S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2002.

G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, edizione digitale, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

G.P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Bari, Editori Laterza, 2007.

F. di Cesare, G. Rech, *Le produzioni cinematografiche, il turismo, il territorio*, Roma, Carocci editore, 2007.

M. M. Gazzano, S. Parigi, V. Zagarrìo (a cura di), *Territori del cinema italiano*, Ladispoli, Forum, 2013.

A. Costa, *Il cinema italiano*, edizione digitale, il Mulino, 2013.

G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, Novara, UTET Università, 2018.

F. Di Chio, *Il cinema americano in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 2021.

### Saggi

T. Di Giulio, *Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano contemporaneo*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma, Libreria Efestò, 2019, pp. 362-372.

### Articoli su riviste cartacee

T. Masoni, *Senza di noi, per chi resta*, in «Cineforum», n. 495, Giugno 2010, pp. 31-33.

M. Lefebvre, *Sul paesaggio nel cinema narrativo*, in «Imago», n.9, 2014, pp. 23-42.

V. Zagarrìo, *Paesaggi italiani*, in «Imago», n.9, 2014, pp. 89-104.

R. Lasagna, *Non essere cattivo*, in «Cineforum», n. 548, Ottobre 2015,

G. Mancini, *Lo chiamavano Jeeg Robot di Gabriele Mainetti*, in «Cineforum», n.553, Aprile 2016, p. 18.

G. Mancini, *Sotto la pelle della cronaca*, in «Cineforum», n. 566, Luglio 2017, pp. 32-34.

#### Articoli su riviste digitali

*La dura periferia di Roma e quello voglia di soldi...*, in «la Repubblica», 8 Maggio 2010, [https://roma.repubblica.it/cronaca/2010/05/08/news/la\\_dura\\_periferia\\_di\\_roma\\_e\\_quella\\_voglia\\_di\\_soldi\\_-3915230/](https://roma.repubblica.it/cronaca/2010/05/08/news/la_dura_periferia_di_roma_e_quella_voglia_di_soldi_-3915230/) (Ultima consultazione 31/05/2022).

S. Emiliani, *Cuori puri nella periferia romana. Incontro con Roberto De Paolis e il cast*, in «Sentieri Selvaggi», 12 Maggio 2017, <https://www.sentieriselvaggi.it/cuori-puri-nella-periferia-romana-incontro-con-roberto-de-paolis-e-il-cast/> (Ultima consultazione 02/06/2022).

C. Cerofolini, *Cuori puri: intervista a Roberto de Paolis, il regista del film presentato con grande successo alla Quinzaine des Realisateurs del Festival di Cannes*, in «Taxidivers», 6 Giugno 2017, <https://www.taxidivers.it/92497/interviews/conversation/cuori-puri-intervista-roberto-de-paolis.html> (Ultima consultazione 02/06/2022).

A. Cerivini, *La purezza impura*, in «Fatamorganaweb», 2 Luglio 2017, <https://www.fatamorganaweb.it/la-purezza-impura-de-paolis/> (Ultima consultazione 31/05/2022).

L. Malvasi, *La guerra delle immagini*, in «Fatamorganaweb», 23 Luglio 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/la-guerra-delle-immagini/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

A. Scarlato, *Prendere Roma. E poi abbandonarla*, in «Fatamorganaweb», 30 Luglio 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/prendere-roma-e-poi-abbandonarla/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

S. Parigi, *Viva il cinema italiano*, in «Fatamorganaweb», 8 Ottobre 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/viva-il-cinema-italiano/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

S. Antichi, *Paesaggi in bilico*, in «Fatamorganaweb», 8 Giugno 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/punta-sacra-mazzoleni/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

### Contributi online

G. Gozzini, *I rapporti tra fascismo e cinema*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2003, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=Il%20grosso%20della%20produzione%20si,Max%20Neufeld%20ne%20fu%20I'](https://www.treccani.it/enciclopedia/fascismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/#:~:text=Il%20grosso%20della%20produzione%20si,Max%20Neufeld%20ne%20fu%20I') (Ultima consultazione 07/04/2022).

*Non luogo*, in «Lessico del XXI Secolo Enciclopedia Treccani», 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/non-luogo\\_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/non-luogo_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 01/06/2022).

Sito Istituzionale di Roma Capitale, [https://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/Territorio\\_RomaCapitale.pdf](https://www.comune.roma.it/web-resources/cms/documents/Territorio_RomaCapitale.pdf) (Ultima consultazione 01/06/2022).

### **Il neorealismo**

#### Monografie

M. Melanco, *Paesaggi, passaggi e passioni*, Napoli, Liguori Editore, 2005.

G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano*, Bari, Editori Laterza, 2009.

G. De Santi, *Vittorio De Sica*, edizione digitale, Editrice Il Castoro, 2013.

L. Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra*, Roma, Bulzoni Editore, 2018.

E. Aga-Rossi, *L'Italia tra le grandi potenze*, edizione digitale, Il Mulino, 2019.

#### Articoli su riviste digitali

A. Minuz, *Immobili e sbigottiti*, in «Fatamorganaweb», 17 Aprile 2021, <https://www.fatamorganaweb.it/litalia-di-fellini-immagini-paesaggi-forme-di-vita-marco-bertozzi/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

### Contributi online

- L. Miccichè, *Neorealismo*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 23/03/2022).
- G. Alonge, *Ladri di biciclette*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/ladri-di-biciclette\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ladri-di-biciclette_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 11/04/2022).

### **Pier Paolo Pasolini**

#### Monografie

- Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio Editori, 1977.
- L. Miccichè, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio Editori, 1999.
- P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, edizione digitale, Garzanti Editore, 2011.
- G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica*, Pisa, Carocci Editore, 2012.
- S. Murri, *Pier Paolo Pasolini*, edizione digitale, Il castoro, 2013.

#### Saggi

- M. Malavasi, *La città nel cinema di Pasolini: l'epos del villaggio, il dopostoria della borgata*, appendice a G. Meacci, *Improvviso il novecento. Pasolini professore*, Roma, Minimum Fax, 1999, pp. 383-408.
- G. Scandurra, «*la Corona di spine che cinge la città di Dio*». *Il caso del Pigneto*, Ricerca di dottorato, Università di Milano-Bicocca, Cleup, 2007.

#### Articoli su riviste cartacee

- P.P. Pasolini, *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975.

- R. Grisolia, *Roma: fantasma e materia. Accattone, Mamma Roma, La Ricotta di Pier Paolo Pasolini*, in «Italiens», n. 11, 2007, pp. 679-695.
- O. Castiglione, S. D'Urso, *Lo schermo della periferia: urbano e umano nel cinema di De Sica, Pasolini, e Rosi*, in «EdA. Esempi di architettura», vol. 2, 2017, pp. 1-28.
- C. Spaziani, *Il mondo davanti agli occhi e non soltanto in cuore. Pasolini e gli spazi urbani*, in «Bollettino di italianistica», n. 1-2, Gennaio-Dicembre 2020, pp. 351-356.

#### Articoli su riviste digitali

- S. Brusadelli, *Là dove c'erano le borgate*, in «Il Sole 24 Ore», 30 Novembre 2014, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-11-30/la-dove-c-erano-borgate-081639.shtml?uuid=ABKhVyJC> (Ultima consultazione 24/03/2022).
- A. Cappabianca, *I corpi e il sacro*, in «Fatamorganaweb», 3 Dicembre 2017, <https://www.fatamorganaweb.it/pasolini-bodies-and-places-i-corpi-e-il-sacro/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

#### Contributi online

- S. Murri, *Accattone*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/accattone\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/accattone_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 24/03/2022).
- S. Bernardi, *Pier Paolo Pasolini*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/), (Ultima consultazione 19/04)2022).
- <https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/accattone/accattone-ragazzo-di-vita> (Ultima consultazione 24/03/2022).
- W. Siti, *Pier Paolo Pasolini*, in «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-paolo-pasolini_%28Dizionario-Biografico%29/), (Ultima consultazione 16/04/2022).
- V. Gaetano, *Pigneto, il quartiere di 'Accattone' e di Pier Paolo Pasolini*, in «Romatoday», 30 Aprile 2014, <https://www.romatoday.it/zone/pigneto/pigneto/pigneto-quartiere-accattone-e-pier-paolo->

[pasolini.html#:~:text=E%20il%201961%20e%20Pier,il%20suo%20film%20'Accattone](#) (Ultima consultazione 24/03/2022).

## **Bernardo Bertolucci**

### Monografie

E. M. Campani, *L'anticonformista, Bernardo Bertolucci e il suo cinema*, Fiesole, Cadmo, 1998.

S. Soggi, *Bernardo Bertolucci*, edizione digitale, Editrice Il Castoro, 2013.

B. Bertolucci, *Il mistero del cinema*, edizione digitale, La nave di Teseo, 2021.

### Articoli su riviste cartacee

R. Chiesi, *La commare secca (1962)*, in «Cineforum», n. 580, Dicembre 2018.

## ***Dogman***

### Monografie

V. Zagarrìo, *Dogman*, in C. Uva (a cura di), *Matteo Garrone*, edizione digitale, Marsilio, 2020.

V. Zagarrìo, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, edizione Kindle, Marsilio, 2022.

### Articoli su riviste cartacee

A. Lanfranchi, *Nel deserto suburbano*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 06.

S. Santoli, *L'uomo cane*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 09.

T. Masoni, *Vero, "debole"*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 12.

R. Johannessen, *Space and Reality in the Cinematic City. Matteo Garrone's Early Cinema and Dogman*, in «L'avventura», Fascicolo Speciale, Dicembre 2020, pp. 55-68.

C. Aveta, G. Feola, “*Villaggio Coppola*” sul litorale domizio: un paradiso perduto tra degrado urbanistico e problemi sociali, in F. Capano, M. I. Pascariello, M. Visione (a cura di), *La Città Altra*, edizione digitale, CIRICE, 2018, pp. 1725-1734.

#### Articoli su riviste digitali

- L. Malavasi, *Diventare invisibile*, «Fatamorganaweb», 21 Maggio 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/dogman-garrone/> (Ultima consultazione 23/03/2022).
- D. Brogi, “*Dogman*” e la verità dell’immaginazione, in «Doppiozero», 25 Maggio 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/dogman-e-la-verita-dellimmaginazione> (Ultima consultazione 24/03/2022).
- P. Armelli, *Dogman di Garrone correrà per la nomination agli Oscar 2019*, in «Wired», 25 Settembre 2018, <https://www.wired.it/play/cinema/2018/09/25/dogman-garrone-nomination-oscar-2019/> (Ultima consultazione 24/03/2022).
- V. Barzagli, “*Dogman*”: la straziante favola nera di Matteo Garrone, in «TV sorrisi e canzoni», 11 Gennaio 2020, <https://www.sorrisi.com/cinema/dogman-la-straziante-favola-nera-di-matteo-garrone/> (Ultima consultazione 23/03/2022).
- N. Tucci, *La forma dell’invisibile*, in «Fatamorganaweb», 23 Novembre 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/matteo-garrone-uva-la-forma-dell-invisibile/> (Ultima consultazione 14/05/2022).

#### Contributi online

<https://www.raiplay.it/video/2015/10/Stelle-nere-Pietro-de-Negri-il-canaro-della-Magliana-del-04102015-665f8431-b7ca-4b81-83e8-0d64b51a86d5.html> (Ultima consultazione 12/05/2022).

<https://www.comingsoon.it/film/the-machine/59563/scheda/> (Ultima consultazione 22/05/2022).

#### Interviste al regista

<https://www.youtube.com/watch?v=HU6U7ppg8XY>, 17 Maggio 2018 (Ultima consultazione 24/03/2022).



A. Piccinini, *Matteo Garrone: 'Dogman', il miglior amico del cane*, in «Rolling Stone», 17 Maggio 2018, <https://www.rollingstone.it/cinema/interviste-cinema/garrone-dogman-il-miglior-amico-del-cane/412410/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=nkZ5Luh5t18&t=118s>, 13 Novembre 2020 (Ultima consultazione 12/05/2022).

## **I fratelli D'Innocenzo**

### Articoli su riviste cartacee

P. Armocida, *Tutti i fratelli del neo-noir*, in «8 e mezzo», n. 62, Maggio 2022, pp. 34-37.

### Contributi online

F. Giovannini, *Noir*, in «Enciclopedia del Cinema Treccani», 2004, [https://www.treccani.it/enciclopedia/noir\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/noir_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (Ultima consultazione 04/06/2022).

R. Venturelli, *Il noir contemporaneo*, in «Enciclopedia Treccani», 2009, [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-noir-contemporaneo\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-noir-contemporaneo_%28XXI-Secolo%29/) (Ultima consultazione 05/06/2022).

<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/paolo-carnera/19230/> (Ultima consultazione 05/06/2022).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/damiano-e-fabio-d-innocenzo/> (Ultima consultazione 06/06/2022).

<http://www.lanavediteseo.eu/item/trilogia/> (Ultima consultazione 06/06/2022).

### Interviste ai registi

<https://www.youtube.com/watch?v=9az4vcjNeHA>, 2 Marzo 2020 (Ultima consultazione 24/03/2022).

G. Tamaro, *I fratelli D'Innocenzo "Veniamo da Tor Bella Monaca, ma la nostra era la Oxford della periferia"*, in «La Stampa», 11 Marzo 2020,

<https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2020/03/11/news/i-fratelli-d-innocenzo-veniamo-da-tor-bella-monaca-ma-la-nostra-era-la-oxford-della-periferia-1.38579936/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=xDVhdsdPTqQ>, 30 Maggio 2020 ([Ultima consultazione 24/03/2022](#)).

C. Cerofolini, *Non solo Favolacce. Intervista con i fratelli D'Innocenzo*, in «Taxidivers.it», 1 Agosto 2020, <https://www.taxidivers.it/144222/top-stories/non-solo-favolacce-intervista-con-i-fratelli-dinnocenzo.html> (Ultima consultazione 03/07/2022).

C. Mazzoleni, *Il racconto dei fratelli D'Innocenzo*, in «Rivista Studio», 16 Maggio 2021, <https://www.rivistastudio.com/intervista-fratelli-dinnocenzo/> (Ultima consultazione 03/06/2022).

### ***La ragazza ha volato***

#### Monografie

V. Zagarrio, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, edizione Kindle, Marsilio, 2022.

#### Articoli su riviste digitali

M. Cacioppo, *La ragazza ha volato di Wilma Labate*, in «Cineforumweb», 5 Settembre 2021, <https://www.cineforum.it/focus/Venezia-78/La-ragazza-ha-volato-di-Wilma-Labate> (Ultima consultazione 25/03/2022).

B. Roberti, *Negli occhi della ragazza*, in «Fatamorganaweb», 13 Settembre 2021, <https://www.fatamorganaweb.it/la-ragazza-ha-volato-wilma-labate-venezia-78/> (Ultima consultazione 25/03/2022).

#### Contributi online

<https://www.labiennale.org/it/cinema/2021/selezione-ufficiale/orizzonti/la-ragazza-ha-volato#:~:text=La%20ragazza%20ha%20volato%20racconta,cui%20uscir%C3%A0%20in%20modo%20inatteso> (Ultima consultazione 25/03/2022).

<https://www.rai.it/raicinema/news/2021/03/La-ragazza-ha-volato-il-nuovo-film-di-Wilma-Labate-scritto-con-i-fratelli-DInnocenzo-31a6fe29-4a5f-4bdf-8d57-119ae6299bdf.html> (Ultima consultazione 25/03/2022).

## ***La terra dell'abbastanza***

### Articoli su riviste cartacee

E. Zaccagnini, *La terra dell'abbastanza*, in «Cineforum», n. 576, Luglio-Agosto 2018, p. 61.

### Articoli su riviste digitali

B. Van Hoeij, *'Boys Cry': Film Review | Berlin 2018*, in «The Hollywood Reporter», 19 febbraio 2018, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/boys-cry-la-terra-dellabbastanza-1086210/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

G. Frasca, *La terra dell'abbastanza*, in «Cineforumweb», 6 Giugno 2018, [https://www.cineforum.it/rubrica/dis\\_Sequenze/dis-Sequenze-24-La-terra-dell-abbastanza](https://www.cineforum.it/rubrica/dis_Sequenze/dis-Sequenze-24-La-terra-dell-abbastanza) (Ultima consultazione 24/03/2022).

F. Pontiggia, *La terra dell'abbastanza*, in «Cinematografo.it», 7 Giugno 2018, <https://www.cinematografo.it/cinedatabase/film/la-terra-dell-abbastanza/62907/> (Ultima consultazione 06/06/2022).

G. Niola, *La terra dell'abbastanza, il miglior film criminale italiano dell'anno*, in «Wired», 7 Giugno 2018, <https://www.wired.it/play/cinema/2018/06/07/la-terra-dell-abbastanza-recensione/> (Ultima consultazione 02/06/2022).

D. Cecchi, *Il talento della vita*, in «Fatamorganaweb», 18 Giugno 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/terra-dellabbastanza/> (Ultima consultazione 23/03/2022).

### Contributi online

[https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2018/02\\_programm\\_2018/02\\_programm\\_2018.html](https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2018/02_programm_2018/02_programm_2018.html) (Ultima consultazione 06/06/2022).

<http://www.nuovapontedinona.org/p/il-uartiere.html> (Ultima consultazione 06/06/2022).

### Interviste ai registi

<https://video.repubblica.it/edizione/roma/l-angolo-del-cinema-ponte-di-nona-e-tor-bella-monaca-la-periferia-romana-dei-fratelli-d-innocenzo/335735/336332> (Ultima consultazione 06/06/2022).

### **Favolacce**

### Monografie

V. Zagarrio, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, edizione Kindle, Marsilio, 2022.

### Articoli su riviste cartacee

G. Canova, *Nobili o pezzenti, borghesi mai. L'inconfessabile ripulsa del cinema italiano per la borghesia*, in «8 e mezzo», n.39, Luglio 2018, pp. 6-7.

R. Manassero, *Concorso*, in «Cineforum», n.592, Marzo-Aprile 2020, pp. 85-87.

E. Elia, *Favolacce*, in «Segnocinema», n. 223-224, Maggio-Agosto 2020.

### Articoli su riviste digitali

F. Ruzzier, *Favolacce di Fabio e Damiano D'Innocenzo*, in «Cineforumweb», 27 Febbraio 2020, <http://www.cineforum.it/focus/Berlinale-70/Favolacce-di-Fabio-e-Damiano-D-Innocenzo> (Ultima consultazione 23/03/2022).

M. Consoli, *Favolacce dei fratelli D'Innocenzo, Orso d'Argento a Berlino, da oggi in streaming (causa pandemia)*, in «Wired», 11 Maggio 2020, <https://www.wired.it/play/cinema/2020/05/11/favolacce-orso-argento-berlino-fratelli-dinnocenzo-streaming-pandemia/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

D. Cecchi, *Il vero e il piatto*, in «Fatamorganaweb», 1 Giugno 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/favolacce-damiano-e-fabio-d-innocenzo-il-vero-e-il-piatto/> (Ultima consultazione 23/03/2022).

- I. Calabrò, *Un invito a una narrazione infantile*, in «Fatamorganaweb», 21 Marzo 2021, <https://www.fatamorganaweb.it/colori-del-pensiero-brunamaria-dal-lago-veneri-rosetta-infelise-fronza/> (Ultima consultazione 24/03/2022).

## ***America Latina***

### Articoli su riviste cartacee

- A. G. Mancino, *America Latina di Damiano e Fabio D’Innocenzo*, in «Cineforum», n. 4NS, Dicembre 2021, pp. 58-64.

### Articoli su riviste digitali

- A. Maiello, *L’inconsapevolezza della colpa*, in «Fatamorganaweb», 9 Settembre 2021, <https://www.fatamorganaweb.it/america-latina-di-damiano-e-fabio-dinnocenzo-venezia-78/> (Ultima consultazione 24/03/2022).
- E. Brocardo, *Con America Latina, i gemelli D’Innocenzo raddoppiano la confusione*, in «Wired», 10 Settembre 2021, <https://www.wired.it/play/cinema/2021/09/10/america-latina-recensione/> (Ultima consultazione 24/03/2022).
- V. Sammarco, *Nell’America Latina dei D’Innocenzo*, in «Cinematografo.it», 10 Gennaio 2022, <https://www.cinematografo.it/news/nellamerica-latina-dei-dinnocenzo/> (Ultima consultazione 02/06/2022).
- P. M. Bocchi, *America Latina*, in «Cineforumweb», 13 Gennaio 2022, <https://www.cineforum.it/recensione/America-Latina> (Ultima consultazione 02/06/2022).
- C. Diotaiuti, *Le inquietudini dell’uomo moderno nella latina dei fratelli D’Innocenzo*, in «Italy for Movies», 17 Gennaio 2022, <https://www.italyformovies.it/news/detail/896/le-inquietudini-della-famiglia-perfetta-nella-latina-dei-fratelli-dinnocenzo> (Ultima consultazione 02/06/2022).

### Contributi online

Portale nazionale delle location e degli incentivi alla produzione cinematografica e audiovisiva «Italy for Movies», <https://www.italyformovies.it/film-serie-tv-games/detail/7077/america-latina> (Ultima consultazione 07/06/2022).

R. Almagià, *Agro Pontino*, in «Enciclopedia italiana Treccani-III Appendice», [https://www.treccani.it/enciclopedia/agro-pontino\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/agro-pontino_%28Enciclopedia-Italiana%29/) (Ultima consultazione 08/06/2022).

### Interviste ai registi

<https://www.youtube.com/watch?v=rUfNKJQ3MLU> (Ultima consultazione 24/03/2022).



## **Ringraziamenti**

Ci tengo a dedicare la parte conclusiva di questo elaborato a tutti coloro che hanno contribuito al raggiungimento di questo mio traguardo.

In primo luogo, un ringraziamento speciale va ai miei genitori Antonella e Roberto, che mi hanno sopportato e supportato durante questo lungo percorso, appoggiando ogni mia scelta nel bene e nel male. A loro devo tutto questo, spero di avervi resi orgogliosi di me.

Ringrazio la mia relatrice, la professoressa Giulia Lavarone, che mi ha accompagnata nella scrittura di questa tesi e che con i suoi preziosi consigli è stata per me una guida preziosa.

Ringrazio le mie migliori amiche, che mi hanno motivato e dato la forza per andare sempre avanti nonostante tutto. Siete tutte un grande esempio per me e se sono riuscita ad arrivare fino a qui è soprattutto grazie a voi. Sono fortunata ad avervi al mio fianco e vi voglio bene.

Grazie ad Aurora, che mi è stata sempre vicina in questi 4 anni, con te ho condiviso tutte le mie ansie, le mie paure ma soprattutto le gioie e le soddisfazioni che abbiamo avuto insieme. Grazie perché ci sei sempre stata e perché so che sempre ci sarai.

Ringrazio la mia famiglia e tutti coloro che in un modo o nell'altro hanno fatto parte della mia vita in questi anni e che condivideranno la gioia di questo momento insieme a me.