

Tommaso di Giulio
Who framed Rome?
Periferie urbane ed esistenziali nella Roma
nel cinema italiano contemporaneo

In questo studio viene proposta una ricognizione di cinque casi studio. Si parlerà di cinque film, nello specifico di *La nostra vita* (Daniele Luchetti, 2010), *Senza nessuna pietà* (Michele Alhaique, 2014), *Suburra* (Stefano Sollima, 2015), *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti, 2016) e *Il Più Grande Sogno* di Michele Vannucci (2016) ambientati e realizzati a Roma tra il 2010 e il 2016. Questi lavori rappresentano, in maniera tanto complementare quanto diversa l'uno dall'altro, uno scarto in termini di stile, modi espositivi e riferimenti esibiti rispetto alla maggior parte degli esempi che il cinema nazionale contemporaneo, specie quello prodotto nei primissimi anni del nuovo millennio, ci ha offerto. Questo risulta evidente soprattutto quando si prendono in esame delle opere che sfruttano la messa in scena della città come perno formale e concettuale per sviluppare il linguaggio dei film.

Questa tendenza a rimettere temi come la periferia (o le periferie) al centro del discorso ha contribuito da un lato a rinnovare lo sguardo del (e sul) cinema stesso, allargando lo spettro socio-geografico di ciò che si può raccontare, e dall'altro ha portato il pubblico a contatto con nuovi modi di rappresentazione dei luoghi.

I film di cui si parla attraversano quasi un decennio, si alimentano di periferia romana, ma ne danno cinque interpretazioni tanto diverse tra loro quanto complementari. Si tratta di opere in cui la marginalità urbanistica coincide quasi sempre con quella esistenziale e in cui ritroviamo protagonisti scissi, alienati e profondamente contraddittori, in alcuni casi memori della commedia italiana più affilata, quella degli anni Sessanta. Possiamo notare inoltre come in tutti questi film il corpo della città e il corpo dei personaggi si assomiglino o a volte coincidano in modo esplicito. Il dialogo formale tra edifici, strade, luoghi e non-luoghi e i soggetti messi in scena diventa, o torna, almeno in parte, la nuova linea direttrice,

estetica e narrativa di un nuovo filone del cinema italiano, destinato a raccogliere sempre più consensi e, quindi, a fare proseliti¹.

La città non è più ridotta soltanto a un *establishing shot*, o a un riferimento accennato per dare sostanza al *setting*, ma diventa personaggio alla pari di quelli interpretati dagli attori. Nel mettere in scena, trasformare e riscoprire una Roma che si espande e cambia costantemente di pari passo con le sue contraddizioni, queste opere investigano la complessità del tessuto urbano contemporaneo e la possibilità di quest'ultimo di alimentare, rigenerare o quantomeno arricchire l'immaginario del cinema italiano. La geografia culturale di una città come Roma non si lascia però catturare in schemi preordinati, non ha un andamento uniforme ma si sviluppa tra sbalzi e passaggi repentini. Al contrario di ciò che qualcuno vorrebbe farci credere la metropoli non segue leggi evolutive, non è in possesso di una razionalità. Nella metropoli confluiscono e si compenetrano fattori consci e inconsci, la sua struttura non disegna un'opera d'arte unitaria e sono proprio l'ambiguità e il dualismo ad apparire dominanti.

Gli spazi messi in scena da questi film rivelano echi universali, leggibili e interpretabili anche al di fuori del contesto strettamente legato alla capitale italiana, in cui persino gli slanci più spericolati verso le vette del fantastico poggiano su basamenti pesanti. Sappiamo come la relazione tra la settima arte e la città si sia configurata come uno degli orizzonti più produttivi per incrociare gli studi sul film, l'analisi culturale e l'antropologia dello spazio, nel segno di tutte quelle ricerche che riprendono in esame la lezione degli studiosi della modernità e dei suoi effetti. I lavori di Walter Benjamin, Georg Simmel, Siegfried Kracauer ma anche dell'etnologo Marc Augé e dell'architetto e teorico Anthony Vidler sono infatti tornati a rappresentare un punto di partenza irrinunciabile per affrontare quel profondo rapporto di reciproca implicazione tra cinema e città. È la metropoli stessa, come scrive Simmel nel suo *La metropoli e la vita dello spirito*, ad offrirsi come dispositivo di «intensificazione della vita nervosa»². È il luogo dove tutte le tendenze della modernità si concentrano e si potenziano reciprocamente: è tanto il regno della libertà e della massima espressione dell'individualità, quanto quello delle differenze. La metropoli amplia le possibilità di movimento, ma lega anche ciascuno a un sistema di interdipendenze che lo trascende. Nella costante ambivalenza del

¹ Una delle ultime indagini specifiche sul rapporto tra città, paesaggio e cinema italiano contemporaneo si può ritrovare nel volume S. PARIGI, G. RAVESI (a cura di), «Imago» *Il paesaggio nel cinema contemporaneo*, Bulzoni, Roma 2014.

² G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma 2009, p. 2.

pensiero di Simmel sono incarnate le contraddizioni e il dualismo stesso che contraddistingue la modernità: condizione in cui i soggetti non sono in grado di comprendere e di gestire responsabilmente ciò che essi stessi hanno prodotto e che li sovrasta.

Il concetto di *non-luogo*, coniato dall'antropologo francese Marc Augè per definire l'insorgere di nuovi spazi nati prevalentemente grazie al fenomeno della mondializzazione³, torna a essere efficace ed attuale per leggere un film come *La nostra vita* di Daniele Luchetti, uscito nel 2010 quando l'incursione del cinema nelle periferie della capitale non era ancora tornato a essere un *trend*. I non-luoghi sono quegli 'spazi dell'anonimato' ogni giorno più numerosi e frequentati. *Non-luoghi* sono sia le infrastrutture per il trasporto veloce che gli ipermercati, le grandi catene alberghiere, i centri commerciali, ma anche i campi profughi dove sono stipati a tempo indeterminato i rifugiati. Il *non-luogo* è il contrario di una dimora, di una residenza, di un luogo nel senso comune del termine ed è intrinsecamente uno spazio di transizione. Le grandi città, non a caso, si definiscono innanzi tutto per la loro capacità di importare o esportare gli esseri umani, i prodotti, le immagini. La loro relazione con l'esterno si iscrive nel paesaggio nel momento stesso in cui i centri detti *storici* sono sempre più un oggetto d'attrazione per i turisti del mondo. Certamente dei luoghi di incontro e di scambio si possono costituire in quelli che, per altri, risultano piuttosto dei *non-luoghi*, come il centro commerciale dove Claudio (l'operario trentenne interpretato da Elio Germano) porta a fare spese folli i suoi figli, sperando così di soffocare il dolore dovuto alla morte della loro mamma (Isabella Ragonese) con l'acquisto di una grande quantità di elettrodomestici, giocattoli e altri regali. È proprio intorno al centro commerciale, icona del non-luogo e cattedrale del consumo, che ruotano alcune delle sequenze più significative del film, ambientato prevalentemente tra Porta di Roma e Ponte di Nona. Il centro commerciale ricorda in una certa misura *Il condominio* raccontato da Ballard nel suo omonimo romanzo: un (non) luogo dove il bombardamento percettivo diventa funzionale per dimenticare il resto, per nascondere qualcosa di ben più inquietante e spaventoso. Il centro commerciale diventa il fulcro dell'esistenza di diverse famiglie, andandosi a sostituire idealmente al ruolo di baricentro sociale e politico che una volta, ricorda Augè, era ricoperto da chiese, comuni, sedi di partito. La Storia – intesa come una contestazione del sistema – non può entrare nel centro commerciale. Gli spazi di circolazione, di consumo e di comunicazione si moltiplicano su se

³ Cfr. M. AUGÈ, *Nonluoghi*, Eleuthera, Milano 1993.

stessi cancellando, illusoriamente, ogni frontiera o contestazione. Questa cancellazione delle frontiere viene messa in scena, proprio sotto forma di spettacolo/merce, anche dalle tecnologie dell'immagine e della gestione dello spazio. Il mondo, o meglio, *un* mondo, quindi, rimane fuori. È altrettanto vero che ogni grande città è come un mondo a se stante o, per dirla ancora con Augè, un «riassunto del mondo»⁴, con la sua diversità etnica, culturale, religiosa, sociale ed economica. Per lo studioso i centri commerciali sono una delle incarnazioni della *surmodernità*, frutto della somma di tre figure dell'eccesso: la sovrabbondanza spaziale, la sovrabbondanza di avvenimenti e l'individualizzazione dei riferimenti.

L'operaio interpretato da Germano insegue non a caso una mobilità di classe difficilmente raggiungibile seguendo il manuale, e sfoga il suo dolore e la sua condizione di emarginazione spaziale, sociale e affettiva comprando quantità di oggetti superflui, come un televisore gigantesco o giocattoli che i suoi figli non avranno il tempo nemmeno di usare. Il resto del film si svolge prevalentemente in un'area periferica dai tratti spesso indistinti, dove lo Stato sembra essere completamente assente, in cui le palazzine abusive si stagliano a perdita d'occhio. È proprio durante la costruzione di una palazzina, probabilmente destinata a rimanere disabitata – un altro *non-luogo* – che il protagonista del film muta radicalmente, scegliendo la via criminosa del ricatto per arricchirsi il più in fretta possibile. La messa in scena dei due luoghi cardine del film – il centro commerciale e la palazzina in costruzione – è in costante dialogo con la prossemica e con l'interiorità del personaggio. Durante le scene degli acquisti vorticosi nel centro commerciale Claudio è costantemente bombardato da informazioni (shock percettivi), ha gli occhi sgranati che saettano velocemente in più direzioni, suda freddo come in preda ad una febbre pur ostentando un sorriso forzato per infondere serenità ai suoi figli, per fargli credere: «Potete avere tutto ciò che desiderate». Luchetti riprende le sequenze al centro commerciale rendendo sempre più evidente l'utilizzo della macchina a mano, strutturando un sistema di geometrie claustrofobiche sfruttando le linee delle scale mobili, dei *tapis roulant* e lavorando sulla saturazione dei colori accesi dei prodotti che strillano dagli espositori. Per contro le scene ambientate all'aperto (come la scena con il *pusher* interpretato da Zingaretti), con edifici minacciosi e disabitati sullo sfondo, o sulle impalcature della palazzina in costruzione, sono contraddistinte da un uso della fotografia che sfrutta le tonalità del grigio e che rima con l'immobilità fisica dei corpi e dei volti dei personaggi. In

⁴ Cfr. M. AUGÈ, *Non luoghi*, Eleuthera, Milano 1993.

una palazzina in costruzione Claudio sceglierà inizialmente la via di una guerra tra poveri: una criminalità meschina e disperata, come se il vuoto pneumatico delle architetture che lo circondano fosse l'incarnazione dello smarrimento esistenziale che pian piano si farà strada dentro di lui. *La Nostra Vita* è un film di architetture (e) di corpi, in cui i non-luoghi vengono messi in scena in qualità di orizzonte urbano sempre più pervasivo: l'allegoria di un'Italia che nasconde la propria sconfitta dietro a falsi miti di progresso e in cui l'unico baluardo sembra essere ancora solo la famiglia, per quanto disfunzionale.

L'architettura si associa intimamente alla nozione di perturbante fin dalla fine del Settecento. «Per un verso, la casa è stata teatro di infinite rappresentazioni di spettri e fantasmi aleggianti, di sdoppiamenti, smembramenti e altri terrori letterari e artistici. Da un altro punto di vista, gli spazi labirintici della città moderna sono stati interpretati come fonti dell'angoscia moderna, a partire da rivoluzioni, epidemie fino a fobie e alienazione»⁵. Queste sono parole del teorico Anthony Vidler che, nel sintetizzare la stretta correlazione tra somatizzazione architettonica e psicofisica prodotte dalla metropoli, mi sembrano particolarmente adatte per affrontare due film come *Senza Nessuna Pietà* e *Suburra*. La Roma messa in scena rispettivamente da Alhaique e Sollima, che spesso è resa volutamente anonima o addirittura iriconoscibile, è metonimia di una periferia universale e metaforica, difficilmente riconducibile ad alcun luogo specifico se non da alcuni particolari iconici, è una città in cui prevale la messa in scena di un tessuto urbano a maglie larghe che introduce un altro elemento di turbamento: la difficoltà nel tracciare una frontiera fra il qui e l'altrove⁶. I personaggi che si muovono all'interno dei film cercano costantemente una fuga dalla città che coincide con una fuga dalla loro realtà. Entrambe le opere si inscrivono in un contesto urbano moderno, che pullula di sguardi frammentati, di superfici opache e riflettenti, come i finestrini di una corriera o gli specchietti retrovisori da cui i protagonisti cercano costantemente l'arrivo del pericolo. Il ritmo è quello del passo veloce, della corsa, dell'automobile lanciata verso mete ignote. Durante lo svolgimento dei film i corpi dei personaggi coincideranno sempre di più con i 'corpi architettonici' messi in scena. In entrambi i casi Roma è ripresa prevalentemente di notte ma il tempo cronologico sembra rimanere fuori, vigente soltanto durante le ore diurne. La città risulta quindi appositamente

⁵ A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino 2006, p. 7.

⁶ Cfr. AUGÉ, *Nonluoghi*, cit., p. 11.

de-personalizzata così da enfatizzarne gli aspetti più alienanti e per costruire una dimensione di oscillazione costante tra sogno ed incubo.

Secondo lo studioso Kevin Lynch, che si è occupato molto del rapporto tra città e cinema, una città dovrebbe essere leggibile così da assumere «un vigoroso significato espressivo»⁷, lontano da ogni interpretazione caotica e chiaro nel suo rapporto tra immagine individuale e pubblica. Lynch parla di riferimenti, i cosiddetti *landmarks*, che servono ad orientare il movimento ed aiutare il riconoscimento di un quartiere e/o città. Tutti questi elementi si sovrappongono e penetrano l'uno nell'altro, costruendo assieme l'immagine della città. Quell'immagine che in *Suburra* e *Senza Nessuna Pietà* è messa sistematicamente in crisi. Una città labirintica è difficilmente figurabile, alimenta pertanto un'immagine confusa e oscura di sé e di conseguenza un senso di disagio nello spettatore-cittadino. Ciò che caratterizza i film in questione è proprio questo: la messa in crisi di un'immagine di riferimento, l'esplosione della distopia, l'esibizione di frontiere urbane che preferiremmo escludere e che rendono impossibile una figurazione ordinata e tranquillizzante da parte del pubblico. Uno degli aspetti più interessanti di *Suburra* ai fini del nostro discorso si può quindi ricercare anche in questo caso nella rappresentazione dei *non-luoghi* (il centro commerciale, il casinò, un cantiere): spazi interstiziali, di frammentazione e passaggio, ma che sono al contempo siti attivi dell'azione, oltre che mezzo di vasi comunicanti tra i diversi 'gironi infernali' della città. I percorsi intrapresi dai personaggi sono quindi orientati su traiettorie interrotte o attraversamenti carichi di rischi e pericoli. I margini sono sempre più limiti invalicabili: confini-prigione di movimenti relegati a una sempre più ristretta sfera d'influenza. Lo Stato sembra essere completamente assente, rimpiazzato in maniera sempre più esplicita da un anti-stato onnipervasivo.

Lo spazio urbano in *Senza Nessuna Pietà* e *Suburra* è trasfigurato e organizzato per generare disagio e senso di indeterminatezza sia nei personaggi che negli spettatori, assieme alla sensazione di essere costantemente osservati da una potenziale fonte di pericolo, come in una sorta di rovesciamento del *panoptismo foucaultiano*⁸.

Se *La nostra vita* fungeva da prototipo per un ritorno del cinema nelle periferie e *Suburra* e *Senza Nessuna Pietà* hanno rappresentato Roma come una metropoli *noir*, mettendola in scena nella sua dimensione oscura, controversa e tentacolare, ecco che due film come *Lo chiamavano Jeeg*

⁷ K. LYNCH, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2007, p. 27.

⁸ Per un approfondimento del concetto di *panopticon*, cfr. M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2013.

Robot e *Il più grande sogno* si concentrano su due specifiche borgate: Tor Bella Monaca e La Rustica.

La prima è conosciuta anche come Tbm o semplicemente 'Tor Bella'; i media l'hanno spesso bollata come la 'Scampia romana' o il 'Bronx capitolino'. Il quartiere è incastonato tra via Casilina e il Grande Raccordo Anulare e cresce negli anni Ottanta con i piani di edilizia popolare per rispondere all'emergenza abitativa. Percorrendo le strade della zona non può non colpire la presenza di un alveare di torri che scala il cielo con quindici piani abitati da migliaia di inquilini nel giro di pochi metri quadri. A identificare i comparti abitativi ci sono delle sigle tanto anonime quanto la loro architettura: R8, R11 oppure R5: un 'serpentone' di palazzi che percorre i due chilometri di via dell'Archeologia. Scarseggiano anche i collegamenti con il centro della città, cosa che rende Tor Bella Monaca un microcosmo condannato a vivere costanti tensioni interne: dalla carenza di servizi sociali al degrado degli spazi pubblici, dai reati contro il patrimonio alle liti condominiali che spesso sfociano nel sangue, fino alle occupazioni abusive di appartamenti.

Questo è un breve e impietoso ritratto di uno dei quartieri di Roma dove 'Ndrangheta e Camorra conducono i loro affari più redditizi, ma – fatta eccezione per qualche menzione nelle notizie di cronaca – i media tendono a non parlarne mai o, tutt'al più, a demonizzarlo. Tor Bella Monaca, uno dei capri espiatori di una città troppo grande per occuparsi dei suoi quartieri problematici, diventa invece il *setting* ideale in cui il regista Gabriele Mainetti organizza un esperimento filmico che investe lo spazio urbano, le traiettorie identitarie a esso connesso e l'immaginario popolare: *Lo chiamavano Jeeg Robot*.

Una situazione simile a quella sopracitata, compresa la stigmatizzazione o l'abbandono da parte dei media generalisti, la si può trovare a La Rustica, altro quartiere periferico, forse meno noto, in cui è ambientato *Il Più Grande Sogno* di Michele Vannucci. La Rustica è descritta dallo stesso Mirko Frezza, che interpreta se stesso nel film, come «Una qualsiasi periferia italiana, dalle Vallette di Torino a Scampia a Napoli». La storia del protagonista è vera: uscito di galera alla soglia dei 40 anni, Mirko decide di cambiare vita quando, divenuto padre, viene eletto a furor di popolo presidente del Comitato di Quartiere. Sebbene quest'antefatto possa far sembrare *Il Più Grande Sogno* un film che aggiorna pratiche espressive di stampo (neo)neorealista, è proprio lo stile e la messa in scena, che fanno della frammentazione e dell'alternanza tra onirismo e *mimesis* il suo punto di forza, a cambiare la prospettiva attraverso cui poterlo interpretare.

Come negli altri film citati fino ad ora, anche in questi due casi lo spazio urbano diviene metafora e chiave di lettura delle dinamiche

culturali e politiche che animano Roma, in cui le opposizioni spaziali possono tradursi spesso anche in opposizioni semantiche e simboliche. La figura culturale e allegorica del sottoproletariato (per usare una categoria pasoliniana) che è ancora oggi facilmente ravvisabile nei rapporti sociali e familiari delle periferie italiane, è spesso il tessuto in cui si è innestato il disagio tipico di tutte le periferie del mondo, fatto di criminalità, traffici, o meglio ‘impicci’, come li chiama spesso Mirko durante il film.

Come sottolineato in precedenza, lo spazio dell’immaginario è però la soglia che unisce e separa al tempo stesso dal reale. La città riconfigurata nei film in questione non è mai solamente la rappresentazione della città esistente, quanto una stratificazione di segni che vanno dal fattuale all’idea che i diversi autori vogliono fornire di quel dato spazio. L’allegoria attraverso cui Mainetti riconfigura Tor Bella Monaca e, per opposizione, anche il centro storico di Roma, si traduce in immagini potenti e dense di significato soprattutto in virtù della loro qualità mitopoietica. Si tratta di immagini che reinventano materiali colti dall’ordinario donandogli nuova connotazione, un nuovo status di *cult(o)* e di fatto ampliandone la percezione da parte degli spettatori. Gli spazi più e meno noti della capitale entrano quindi prepotentemente a far parte di un immaginario ‘abitabile’ e al contempo fantastico, carico di senso, diventando allo stesso tempo fonte e teatro dell’*epos* nel racconto. Il ponte di Castel Sant’Angelo, normalmente gremito dai turisti, si trasforma così in un inedito set da *action movie* grazie al dinamismo della scena dell’inseguimento che fa da *incipit* del film di Mainetti. E ancora l’autobus che conduce Enzo Ceccotti (Claudio Santamaria) ai margini della città: è il mezzo con cui il protagonista compie ogni volta un viaggio sia fisico sia simbolico, ‘lasciandosi trasportare’ verso una squallida routine a Tor Bella Monaca, che però cambia completamente di significato quando il protagonista – che acquista una forza sovraumana – riesce a sollevarlo da terra fermandone la corsa e di conseguenza attestando implicitamente la sua capacità di determinare il suo percorso di vita. La relazione tra spazio e personaggio, e in questo caso tra metropoli e supereroe, svolge un ruolo cruciale nella messa in scena e muove quindi ogni aspetto della narrazione e della configurazione visiva del film, in quanto il rapporto contraddittorio e irrisolto tra l’individuo e la società costituisce il tema fondamentale dell’immaginario supereroico.

Significativa è anche la composizione del quartier generale del supercattivo del film, *Lo Zingaro* (Luca Marinelli): un sinistro canile in cui profilmico ed inquadrature sono strutturati in modo da porre simbolicamente anche lo spettatore dentro le gabbie degli animali, mediante strategie formali ancora una volta vicine al *noir*. *Lo Zingaro* è inoltre ossessionato

dalla visibilità e dall'apparire: cura maniacalmente il suo look, vive nel ricordo di una sua unica e non memorabile apparizione nella trasmissione tv Buona Domenica e cerca la fama cercando di diventare il numero uno della criminalità romana. Non gli basta: lo Zingaro vuole diventare virale in rete, su youtube, impazzendo di rabbia quando scopre che un misterioso anti-eroe (Enzo) gli sta rubando la popolarità, ripreso dai cellulari dei passanti mentre compie atti straordinari. Lo Zingaro è inoltre prigioniero anche di una gabbia sociale, in quanto impossibilitato a esplicitare l'ambiguità della sua identità sessuale per mantenere saldo il suo status di boss criminale di fronte ai suoi sgherri.

Il motivo delle sbarre e della gabbia, come scrive Robert Porfirio parlando del *noir*, come la minaccia esplicita di finire in carcere, insegue e tormenta costantemente anche sia Mirko che Enzo, costretti a fuggire sia dai pericoli che li inseguono da ogni angolo della città (le forze dell'ordine o i criminali rivali) sia da quelli che minacciano di corrompere la loro anima: «Il protagonista entra ed esce da una serie di ombre così cupe che talvolta finiscono per oscurarlo completamente, mentre una serie di linee orizzontali e diagonali trafiggono il suo corpo, e gli spazi piccoli e circoscritti [...] opportunamente corredati da un motivo formale a sbarra, ribadiscono visivamente la sua condizione di essere in trappola»⁹. E forse non è un caso che queste tenebre offuschino il buon senso di Enzo proprio in un non-luogo (ancora una volta un centro commerciale) in cui si consuma l'amplesso-stupro con Alessia (Ilenia Pastorelli).

La connessione simbolica tra i corpi e i luoghi di Roma è inoltre resa esplicita dalla scelta del *setting* per le sequenze chiave del film. Si tratta di un'alternanza di luoghi-simbolo della città e di spazi della contemporaneità, di centro storico e di periferia. Abbiamo dunque il Tevere che ri-genera Enzo donandogli i super poteri ma che trasforma anche Lo Zingaro in un criminale peggiore di quello che era prima; gli eco-mostri abusivi in costruzione da cui Enzo cade scoprendo i suoi poteri; il sopraccitato Ponte degli Angeli e il centro commerciale; il Colosseo e lo stadio: teatro della battaglia finale tra l'eroe e il *super villain*. Ogni luogo messo in scena nel film è rappresentato nel suo profondo dualismo, riconfigurato per allontanarsi il più possibile dai clichés, fino a far aderire – non solo simbolicamente – il corpo dei personaggi al corpo-città. Attraverso il racconto del corpo, quindi, il film consente di interrogare il Sé e l'Io dei protagonisti nella loro organizzazione identitaria.

⁹ R. PORFIRIO, *No Way Out: l'angoscia esistenziale in I colori del nero*, a cura di M. Fabbri, E. Resegotti, Ubulibri, Milano 1989, p. 211.

Enzo Ceccotti si ritrova dotato di poteri sovraumani dopo essere stato contaminato da rifiuti tossici russi gettati nel Tevere. Il tuffo involontario di Enzo sembra fare rima con il tuffo di Accattone: nel Tevere si nasce, si muore e si può risorgere.

La Rustica di *Il Più Grande Sogno* è invece costantemente dissolta tra inquadrature da buchi di serrature, crepe nei muri, fessure tra gli steccati, incubi lisergici e sequenze destabilizzanti come quella in cui il protagonista, spinto dal padre, sembra di nuovo cedere alle tentazioni di una vita criminosa e che viene rappresentata come una camminata in un luogo onirico e spaventoso.

In questi ultimi due film la dissoluzione della città intesa in senso classico e come ideale utopico si struttura intorno alla pressione sociale che da un lato propone un modello che tende all'omogeneizzazione degli stili di vita e alla colonizzazione della vita quotidiana da parte della tecnica industriale, dall'altra obbliga ad un individualismo estremo che porta, nella maggior parte dei casi, alla prevaricazione o alla crisi. Dalla rapida analisi di questi film (a cui potremmo aggiungere molti altri, connessi tra loro da più o meno fortunate sinergie d'intenti) notiamo come la rappresentazione della periferia oscilli fra due estremi concettuali e formali: da un lato rappresenta un'avanguardia del mutamento complessivo della società contemporanea, dall'altro, invece, mantiene intatto il fascino metaforico delle rovine: il suo essere figura simbolica di esistenze e zone marginali, degradate e isolate. Rielaborando la dicotomia innovazione-tradizione, il cinema italiano sta rigenerando maschere e figure ritratte in quel corposo immaginario figurativo, concettuale e culturale che la periferia romana ha accolto e sedimentato dal secondo dopoguerra ai giorni nostri, sposandole spesso ai modi e a un'estetica internazionalista, che ne sta facilitando sempre più la lettura anche al di fuori dei confini del nostro Paese. Tra le cose che rendono il cinema un mezzo ancora molto potente c'è soprattutto la capacità di inventare spazi e luoghi che, visione dopo visione, si stratificano fino a comporre una sorta di atlante complementare o alternativo a quello ufficiale, una geografia parallela nel nostro immaginario e nella nostra memoria. Anche quando i film ci conducono in città o paesaggi preesistenti questi sono sempre e comunque frutto di una trasformazione prodotta dalla messa in scena. Ecco perché il trattamento figurale dei luoghi e dello spazio operato dai film non riguarda soltanto la critica e la teoria cinematografica ma può essere analizzato anche nell'orizzonte di uno scambio con la geografia culturale. Lo spazio si offre così nei termini di una costruzione sociale di cui si riscrive continuamente il significato, grazie anche al cinema e al suo immaginario diffuso.