

Tra lusso e macerie

Trasformazioni della via Appia Antica nel cinema italiano (1956-1965)

Mattia Cinquegrani*

ABSTRACT

Nel pieno del processo di modernizzazione che attraversa il contesto nazionale a partire dai primi anni Cinquanta, il cinema italiano diventa strumento in grado di catturare la profonda rivoluzione culturale, sociale ed economica che sarà destinata a riconfigurare con forza il volto e l'identità dell'intero Paese. Intrecciando l'analisi dei testi filmici, al dibattito pubblico e agli immaginari dell'epoca, il saggio indaga il progressivo imporsi di queste trasformazioni interrogando le immagini cinematografiche dell'Appia Antica realizzate tra il 1956 e il 1965.

Parole-chiave. Modernizzazione italiana; Paesaggio; Territorio romano; Appia Antica; Cinema italiano

During the modernization process that swept across the national context starting in the early 1950s, Italian cinema became a tool capable of capturing the profound cultural, social, and economic revolution that would decisively reshape the face and identity of the entire country. By intertwining the analysis of film texts with public debate and the imaginaries of the time, this essay examines the gradual emergence of these transformations by exploring the cinematic images of the Appia Antica produced between 1956 and 1965.

Keywords. Italian modernization; Landscape; Roman landscape; Appia Antica; Italian Cinema

*Mattia Cinquegrani, Università Roma Tre, mattia.cinquegrani@uniroma3.it.

Il presente contributo è frutto dell'attività di ricerca condotta dall'autore presso l'Università di Roma Tre, a partire da marzo 2023, nel quadro del progetto CHANGES – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society (PE 00000020 CHANGES – CUP F83C22001650006, PNRR Missione 4 Componente 2 Investimento 1.3, finanziato dall'Unione europea – NextGenerationEU).

L'immagine di una campagna ancora intatta, ma riccamente disseminata di antiche vestigia, comincia, un poco alla volta, a contaminarsi con i segni evidenti della nuova modernità, prima che il suo profilo sia irrimediabilmente attraversato dalle forme sfrontate del lusso contemporaneo. Nel corso del decennio che trova il suo avvio nella metà degli anni Cinquanta, la via Appia Antica – la prima e la più maestosa tra le consolari romane – è radicalmente alterata nel paesaggio come nella sua funzione topografica, sotto il peso di interessi che attestano il rapido dilagare delle nuove strategie del consumo.

Senza rappresentare un'eccezione all'interno del contesto italiano, la feroce riscrittura imposta alla *Regina viarum* può invece essere interpretata quale emblema particolarmente efficace del più vasto processo di modernizzazione che riscrive dalle fondamenta tanto il carattere quanto le sembianze della realtà nazionale. Il valore di una simile esemplarità sembra essere restituito dall'intenso dibattito che rapidamente si alimenta nel contesto dell'epoca, propagandosi senza posa fra programmazione politica, dimensione legislativa, riflessione e produzione culturale. In un intreccio fittissimo e in una compenetrazione di ambiti, discorsi, oggetti e immagini, anche il cinema documenta, in maniera tutt'altro che marginale, le stagioni di una simile trasformazione, affermandone al contempo l'effettiva crucialità nell'orizzonte collettivo. D'altro canto, non è possibile ignorare quell'attitudine assai diffusa nella produzione filmica del periodo a testimoniare e interpretare la società dell'epoca e, al contempo, di rappresentare esplicitamente le progressive evoluzioni dello spazio urbano, in una prospettiva tanto tematica quanto iconografica¹.

Le molte immagini dell'Appia Antica che il cinema di questo decennio elabora sembrano, così, articolarsi attorno a tre diverse modalità destinate a restituire una relazione sempre più intensa fra l'orizzonte rurale e incontaminato dell'Agro romano e l'irrimediabile imporsi di quella modernità che definisce la società dei consumi. Modalità, queste, che – anche in virtù del tempo breve entro il quale si

¹ Cfr. G.P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano 1950-2003*, Einaudi, Torino 2003, pp. 153-154; S. BERNARDI, *Gli anni del centrosinistra e del cinema popolare*, in *Storia del cinema italiano 1954/1959*, a cura di Id., vol. IX, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 28, 30; G. DE VINCENTI, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in *Storia del cinema italiano 1960/1964*, a cura di Id., vol. X, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2001, pp. 3-4; B. DI MARINO, *Esterno/Interno giorno. Spazio urbano, design d'interni e immagine pubblicitaria*, in Ivi, pp. 267-280.

sviluppa in massima parte l'intero dibattito – delineano una traiettoria di tipo logico e tematico, più che strettamente cronologico: in quanto esito e istante originario di una riflessione che costantemente si rinnova e si auto-alimenta, le differenti raffigurazioni non possono che coesistere e sovrapporsi, anche influenzandosi vicendevolmente (seppur delineando un'evoluzione che appare temporalmente definita)². Le immagini filmiche si fanno frammenti di un dialogo che, senza ignorare la specificità narrativa, estetica e produttiva della singola opera, si costruisce nella sovrapposizione di oggetti e discorsi spesso difformi ma in grado di testimoniare, con l'affermarsi di precise modalità rappresentative, le trasformazioni sociali e culturali che investono tutto il Paese intorno alla metà del ventesimo secolo.

Oltre la città, fuori dal tempo

Tra la confusione carnevalesca dell'aeroporto di Ciampino e il lusso fatuo di una conferenza stampa all'Hotel Excelsior di via Veneto si dispiega, lungo il terzo miglio dell'Appia Antica, una processione lenta e caotica. A guidarla è una Ford Fairlane 500, a bordo della quale la diva stupita e sorridente osserva le galline a pigolare fra le macerie, mentre un codazzo di giornalisti e fotografi – accalcati a fatica sopra Vespe e decappottabili – s'insinua con malagrazia tra le vestigia delle tombe romane, schivando pastori e greggi di pecore.

L'affastellarsi anacronistico di temporalità in evidente disaccordo fra loro, col quale Fellini sostanzia *La dolce vita* (1960) – sin dall'avvio col viaggio in elicottero del Cristo lavoratore³ – trova quindi nell'Appia Antica una forma esemplare.

² Una simile concezione di forme, raffigurazioni e modalità rappresentative temporalmente definite ma, comunque, da ricondurre a un orizzonte articolato non solo cronologicamente appartiene, in primo luogo, alla ricerca iconografica warburghiana. Inoltre, sebbene elaborata secondo modalità non pienamente sovrapponibili, questa stessa strategia già è declinata da Sandro Bernardi in relazione alla raffigurazione del paesaggio nel cinema, con l'individuazione di cinque diverse tipologie da intendersi, non a caso, come «logico-cronologiche nel senso blochiano della storia». Cfr. A. WARBURG, *Astrologica. Saggi e Appunti 1908-1929*, Einaudi, Torino 2019; A. WARBURG, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021; G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

³ Cfr. P. BONDANELLA, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 73; M.R. WALLER, *Whose Dolce Vita Is This, Anyway? The Language of Fellini's Cinema*, in *Federico*

Più in generale, pur senza attribuire alla sequenza un valore oggettivamente documentale⁴, il rapido episodio che tratteggia l'arrivo di Sylvia a Roma sembra già restituire il corso dell'intera parabola iconografica e, al contempo, semantica che il cinema italiano restituisce della prima fra le grandi vie consolari romane, nel periodo compreso tra il 1956 e la metà del decennio seguente. Distesa fra la periferia dei nuovi quartieri urbani e il centro mondano della città, solcata da un traffico in continua crescita ma circondata da una campagna ancora lussureggiante, testimone di un disagio sociale diffuso eppure proiettata verso le forme più evidenti del lusso, l'Appia Antica si fa, nel corso di questi anni, emblema per nulla trascurabile di una realtà che viene trasformata dall'imporsi della modernizzazione.

Amplificando oltremisura tendenze generalmente diffuse nel Paese, difatti, sin dal principio degli anni Cinquanta, anche Roma è attraversata da una significativa stagione di espansione edilizia, il cui culmine è raggiunto all'avvio della decade successiva. Condotta in maniera intensiva attraverso il doppio binario dell'iniziativa privata e pubblica (si pensi, in primo luogo al piano INA-Casa), questo processo di accrescimento della città si alimenta di un massiccio incremento demografico determinato, in massima parte, da nuovi flussi migratori che conducono nella Capitale assieme ai ceti popolari e rurali – come già era avvenuto negli anni della guerra e immediatamente dopo – anche la nuova classe dirigente, le rappresentanze diplomatiche e quelle finanziarie. È in un simile contesto che a un sensibile spopolamento dei vecchi rioni centrali viene a corrispondere un aumento degli insediamenti abitativi, spesso spontanei e abusivi, nelle aree più esplicitamente suburbane e campestri⁵.

Farebbe eccezione, in qualche misura, il «cuneo verde» – secondo una definizione largamente diffusa sin da allora – rappresentato dai terreni che cir-

Fellini: Contemporary Perspectives, a cura di F. Burke, M.R. Waller, Toronto University Press, Toronto 2002, pp. 114-116; A. MINUZ, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, p. 26; A. CARRERA, *Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*, Bloomsbury, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney 2018, pp. 39-40, 115.

⁴ Cfr. F. PECORI, *Federico Fellini*, La Nuova Italia, Firenze 1974, pp. 80-81, 86.

⁵ *Roma dall'alto. Forme della città nella storia*, a cura di R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 2013, pp. 273, 286; I. INSOLERA, P. BERDINI, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2024, p. 115; V. VIDOTTO, *Roma contemporanea*, Laterza, Bari 2006, p. 278, 280-281.

condano l'Appia Antica. La concentrazione di monumenti che vi fanno spicco la rende una zona talmente degna di interesse da determinarne la tutela già con il Piano Regolatore del 1931 così da preservarne, almeno legislativamente, la selvatica e silenziosa immunità di fronte all'avanzare della più recente cementificazione⁶. Sin dai primi albori della modernizzazione nazionale, la *Regina viarum* diviene emblema evidente di una storia anteriore che riconosce la tradizionalità delle forme non soltanto nelle persistenze archeologiche romane ma anche nell'immagine di una "periferia" che, persino nei suoi aspetti più deteriori, è da intendere quale derivazione di una ruralità assai prossima eppure condannata a dissolversi.

Proprio le tracce di una simile estraneità ai caratteri contemporanei, non a caso, connotano con esplicita insistenza il paesaggio dell'Appia Antica tratteggiato da Alessandro Blasetti ne *La fortuna di essere donna* (1956), il cui tono da commedia, a ben vedere, s'intreccia alla volontà esplicita di ritrarre fedelmente la società dell'epoca⁷. Nel corso del lungo incipit (che certo anticipa con buona precisione quello che sarà l'arrivo di Sylvia a Roma ne *La dolce vita*⁸), Blasetti istituisce la natura del luogo, ricorrendo a un sistema di contrapposizioni spaziali e semantiche che riecheggiano per l'intero corpo del film. Posta, come avverrà con Fellini, entro un territorio che si estende fra le ultime propaggini aeroportuali della Capitale e il suo centro vitale e mondano, la via Appia Antica acquisisce qui una valenza anche idealmente mediana, che la sottrae all'orizzonte socialmente e culturalmente normativo della modernità cittadina. È lungo un tratto del quinto miglio

⁶ Cfr. A. CARACCILO, *La regione storica e reale*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi – Il Lazio*, a cura di Id., Einaudi, Torino 1991, p. 22; A. ZOCCHI, *Via Appia. Cinque secoli di immagini. Un racconto da Porta San Sebastiano al IX miglio*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2009, pp. 3-4.

⁷ Cfr. *La fortuna di essere donna. Discorso serio in tono scherzoso*, in «Cinema Nuovo», 25 gennaio 1956, p. 65. Persino la critica dell'epoca riscontra – seppure sotterraneamente – una relazione immediata fra lo sviluppo del racconto e la sua articolazione topografica. Cfr. *La fortuna di essere donna*, in «Cinema Nuovo», 25 febbraio 1956, p. 121.

⁸ L'arrivo in aeroporto delle star hollywoodiane trova una corrispondenza in relazione al racconto, come ai luoghi in cui esso si realizza, ma anche rispetto a precisi frammenti narrativi. Si pensi, innanzitutto, al regista che dalla scaletta del velivolo dichiara ai giornalisti di voler mangiare molti spaghetti, al pari dell'enorme pizza margherita fatta addentare a Sylvia. Non può essere trascurata, inoltre, la presenza di Marcello Mastroianni tra la schiera dei giornalisti appostati sulla pista di atterraggio per documentare l'evento.

costeggiato da cipressi e sepolcri, difatti, che Antonietta scende sdegnata dalla lussuosa decappottabile di un anziano agente cinematografico, poiché nell'offrirle un passaggio verso il centro – dopo aver entrambi assistito all'arrivo di alcuni divi a Ciampino – l'uomo ha tentato di sedurla. Il richiamo a una dimensione volgarmente erotica, d'altro canto, è destinato a rafforzarsi solo alcuni istanti più tardi quando, a pochi metri dalla vettura ora ferma sul ciglio della strada, un giovane fotoreporter si sporge da un'automobile lanciata all'inseguimento delle star hollywoodiane per immortalare la ragazza, intenta a sistemarsi le calze smagliate. «Scattata a mezzogiorno a via Appia Antica»: il portato involontariamente lascivo del ritratto viene esasperato dalla didascalia che campeggia in calce alla fotografia, pubblicata solo alcuni giorni dopo sulla copertina di un rotocalco settimanale.

La relazione che, ricollegandosi al contemporaneo⁹, Blasetti instaura fra la via Appia Antica e l'orizzonte di una sessualità interpretata come moralmente discutibile sostanzia questo luogo nella sua dimensione eminentemente periferica. Il suo paesaggio – la cui natura lussureggiante si contrappone al cemento dei panorami urbani – non si limita a collocarsi al di fuori della città vera e propria ma, come aderendo anche idealmente a quella dimensione primigenia, si fa teatro di una vita ancora ferina ed estranea all'ordine morale¹⁰. Non è, quindi, una generica dimensione suburbana quella che Blasetti vuole mettere in campo ma il modo in cui essa si declina nel contesto della via Appia Antica, in virtù della sua specificità ambientale, in primo luogo, ma anche culturale e topografica. Così, persino le cinque inquadrature che – poste come sfondo ai titoli di testa – accompagnano il viaggio della decappottabile, rinunciano alla prospettiva terrestre appena abbandonano il piazzale dell'aeroporto e le sue immediate prossimità per esibire, nella visione maggiormente estesa di alcuni campi piuttosto ampi e angolati dal-

⁹ Risale a pochi anni più tardi un articolo di costume cinematografico nel quale l'area delle terme di Caracalla (in una zona immediatamente prossima all'avvio dell'Appia Antica) è messa esplicitamente in relazione con il fenomeno della prostituzione. Cfr. N. MINUZZO, *I bulli con l'erre moscio*, in «L'Europeo», 9 agosto 1959, p. 54.

¹⁰ I concetti di tradizione e immoralità in relazione al contesto rurale possono apparire, fra loro, in un qualche contrasto. Eppure, non è possibile ignorare come l'idea di un mondo arcaico quale emblema tanto di una cultura ancora pura perché incontaminata, quanto di una realtà feroce e immonda perché priva di ogni razionalità contemporanea, si riveli sostanziale nella riflessione italiana non solo dell'epoca.

l'alto, la specificità paesaggistica e monumentale della passeggiata archeologica.

Una simile volontà di articolare il racconto anche in funzione di una esattezza dei luoghi, che certo è da ricondurre a una chiara attitudine topografica dei film blasettiani nel loro complesso¹¹, è anche testimoniata dal costante ricorrere della via Appia Antica già nei materiali preparatori al film, come nella sceneggiatura¹²: «Nella maliosa giornata settembrina, – si legge in avvio al breve soggetto fatto stampare dalla Documento Film – sfreccia sulla via Appia Antica una maestosa macchina americana»¹³.

Eppure, per quanto tale attenzione nei confronti della geografia cittadina sappia amplificare il processo di significazione del quale viene investito il luogo, non è possibile ignorare come una simile strategia si determini, primariamente, attorno al carattere estetico e iconografico di quello specifico contesto. La condizione di “alterità” che, nel cinema italiano del periodo, definisce la via Appia Antica, difatti, sembra derivarle in massima parte dalla natura archeologica e dal modo in cui essa si combina con l'orizzonte agreste del paesaggio circostante. Non a caso, seppure declinata in altra maniera, la valenza culturalmente “eterodossa” di quest'area urbana emerge con chiarezza anche laddove la topografia non è resa esplicita.

¹¹ Cfr. E. GIACOVELLI, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema italiano*, Lindau, Torino 1999, p. 66; J.A. GILI, *Le commedie di Blasetti anni Cinquanta*, in *A. Blasetti*, a cura di S. Masi, Comitato Alessandro Blasetti, s.l. 2001, p. 145. Non è quindi un caso che questa preminenza narrativa della via Appia Antica all'interno del racconto emerga anche dalla ricezione critica dell'epoca, persino laddove le recensioni riportano imprecisioni nella ricapitolazione della trama. Cfr. *La fortuna di essere donna*, in «L'Unità», 4 febbraio 1956; VICE, *La fortuna di essere donna*, in «L'Arena», 3 febbraio 1956; D.O., *La fortuna di essere donna*, in «Gazzetta del popolo», 4 febbraio 1956; *La fortuna di essere donna*, in «L'uomo qualunque», 8 febbraio 1956.

¹² Cfr. *La fortuna di essere donna (1955-1958)*, Archivio Centrale dello Stato (ACS), b. 137, cf. 2253 (*Revisione cinematografica preventiva [La fortuna di essere donna]*, Roma 3 agosto 1955; *Piano di Lavorazione. “La fortuna di essere donna”*, s.l. s.d.); *La fortuna di essere donna. Descrizione del soggetto*, 5 marzo 1956, in nulla osta 20649, Presidenza del Consiglio dei ministri (Servizi dello spettacolo), Roma 21 dicembre 1955, ora in <<https://cinecensura.com/wp-content/uploads/1955/08/La-fortuna-di-essere-donna-Fascicolo.pdf>>; S. CECCHI D'AMICO, E. FLAIANO, A. CONTINENZA, *La fortuna di essere donna*, sceneggiatura, s.l. s.d., in Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, 65880, pp. 4-5, 9-10.

¹³ S. CECCHI D'AMICO, E. FLAIANO, A. CONTINENZA, *La fortuna di essere donna*, Corvo, Roma 1955, in *La fortuna di essere donna (1955-1958)*, ACS, b. 137, cf. 2253.

In un film come *La banda degli onesti* (1956), nel quale l'interesse di Camillo Mastrocinque per la spazialità si esprime in una prospettiva soprattutto sociale (attraverso il contrapporsi tra nuove e vecchie periferie, fra aree industriali e campestri¹⁴), le immagini del Mausoleo circolare al quinto miglio tendono a confondersi con quelle realizzate, a molta distanza, presso l'aula ottagonale di Villa Gordiani. Accomunati dalla pianta tondeggiante di entrambe le strutture, come dalla tipologia di eventi che vi si svolgono (il falò conclusivo delle banconote false, in un caso, e il seppellimento del cliché per produrle, nell'altro) questi luoghi sono idealmente ricondotti a una medesima iconografia, tanto da appartenere indistintamente, persino in sceneggiatura e nel piano di lavorazione, a una non meglio precisata «zona ruderi»¹⁵. Le forme scheletriche delle due rovine che emergono fra le sterpaglie dell'Agro, nell'immediatezza della loro generica decidfrabilità, si fanno emblema universale di una dimensione sottratta alle forme del presente e, quindi, al suo controllo.

A ben vedere, è con questa stessa accezione che il territorio dell'Appia Antica è associato a quell'idea di una maggiore sregolatezza dei costumi sessuali già individuata nel film di Blasetti ma riscontrabile anche in *Accattone* (1961). Nei pressi del mausoleo a piramide e del sepolcro della statua, nella stessa area immortalata da Mastrocinque, difatti, Pier Paolo Pasolini ambienta il mancato rapporto sessuale di Stella – che Accattone ora costringe a prostituirsi – con il suo primo cliente. Di nuovo, qui, l'imporsi monumentale della grande struttura in calcestrizzo e il susseguirsi delle sculture acefale, poste proprio sul ciglio della strada, restituiscono l'immagine di un paesaggio immediatamente riconoscibile, la cui identità ancora una volta viene esplicitamente dichiarata da una delle prostitute: «Da l'Appia Antica insino a qua, capirai, che fà? Er quo Vadis?»¹⁶. D'altro canto,

¹⁴ Cfr. A. CATTINI, *Figure e spazi dell'immaginario neorealista (A proposito de «La banda degli onesti»)*, in *La banda degli onesti*, Age, F. Scarpelli, Casa del Mantegna-Circolo del Cinema-Provincia di Mantova, Mantova 1992, p. 8.

¹⁵ AGE, SCARPELLI, *La banda degli onesti*, cit., p. 176; I. BRAGGI, *Piano di lavorazione [La banda degli onesti]*, s.l. s.d., in *La banda degli onesti (1955-1970)*, ACS, b. 148, cf. 2346. Persino in una recensione d'epoca del film *La fortuna di essere donna*, l'autore del testo confonde la via Appia Antica con l'area archeologica di Ostia Antica, cfr. M. DE MONTE, *Evitato a Cortina un incontro Sophia-Gina*, in «Il Messaggero», 31 gennaio 1956.

¹⁶ P.P. PASOLINI, *Accattone*, ora in *Per il cinema*, Id., a cura di W. Siti, F. Zabagli, Mondadori, Milano

precisamente questa immensa distanza spaziale fra la via Portuense, dove la giovane viene fatta salire in macchina, e l'area archeologica dove è abbandonata (in seguito all'interruzione dell'incontro sessuale), dimostra la piena consapevolezza della scelta topografica operata da Pasolini, che pure si esplicita ripetutamente nella sceneggiatura. «La Topolino – scrive nell'avvio della prima scena ambientata sulla consolare – arriva lemme lemme in fondo all'Appia antica, e si ferma, tra le tombe e i pezzi di statue. [...] Intorno c'è il deserto: mozziconi di statue, tombe, lo scintillare lontano e disperato dei lumi della città»¹⁷.

La dimensione di una sessualità bestiale si mescola, allora, a uno spirito funereo e sacro che attraversa sempre le tante periferie pasoliniane¹⁸ ma che si esibisce, seppure in forma ben più grottesca, anche nella parabola desichiana e zavattiniana de *Il boom* (1963). È davanti alla facciata prebarocca della Basilica di San Sebastiano fuori le mura che Giovanni Alberti, convinto da moglie e suocero, compie una processione notturna per omaggiare la Madonna a fronte della grazia economica apparentemente ricevuta. Se l'episodio si costruisce tutto nel sacrificio al quale il protagonista si è segretamente impegnato – accettando di vendere il proprio occhio sinistro a un ricco costruttore – il procedere dei piedi scalzi sui sampietrini, cui farà immediatamente seguito l'immagine di uno sfrenato hully gully nel grande attico all'EUR dello stesso Alberti, pone in risalto il valore di un contrasto tanto spaziale quanto ideale. L'Appia Antica diviene emblema di un'ipocrita aspirazione alla rinuncia apertamente declinata nel radicale contrapporsi di sacro e profano, antico e moderno, miseria e lusso, rurale e mondano, periferia e centro.

Fra ruralità e modernizzazione

Il “normalizzarsi” del carattere liminare dell'Appia Antica nel film di De Sica e Zavattini è, forse, da imputare anche al suo essere di qualche anno successivo

2001, p. 112.

¹⁷ Ivi, pp. 109, 110.

¹⁸ Cfr. S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, La Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 33-35; P.A. SITNEY, *Accattone and Mamma Roma*, in *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, a cura di P. Rumble, B. Testa, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 1994, pp. 175-177; S. PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Lindau, Torino 2008, pp. 169-187; A. TRICOMI, *L'intelligenza storica, la provincia: Pasolini e i processi di modernizzazione nell'Italia del secondo Novecento*, in *Pier Paolo Pasolini. Figure, luoghi, dialoghi* a cura di E. Donzelli, Marsilio, Venezia 2024.

rispetto alle opere di Blasetti, Mastrocinque e Pasolini. Com'è inevitabile, difatti, la rappresentazione cinematografica di quest'area urbana sembra evolversi con il procedere del tempo. Non a caso, una simile immagine del luogo trova una qualche vicinanza con una successiva modalità di raffigurazione che, inscritta quasi interamente in una manciata di produzioni del 1960, esibisce la sua forma più compiuta in *Adua e le compagne*. Sin dalla sua prima indicazione, in quest'opera di Antonio Pietrangeli, la vasta zona ancora contadinesca definita dalla presenza della strada consolare rappresenta, per le quattro protagoniste lo spazio non solo fisico nel quale rifondare la propria esistenza, ora che l'abolizione delle case di tolleranza le ha lasciate senza un lavoro. È in un casolare sull'Appia Antica, là dove la possibilità di un controllo da parte dello Stato si dimostra meno probabile, che le donne dapprima programmano di continuare a esercitare la propria professione e poi tentano di dedicarsi interamente alla gestione della trattoria avviata, in origine, come attività di copertura. Da spazio sottratto a una vera e propria regolamentazione, col procedere degli eventi, l'area archeologica si sostanzia di un'alterità che si colloca in un punto mediano fra la miseria della periferia e il benessere del centro più mondano.

Entro una simile traiettoria, e anche esasperando la condizione agreste dell'Appia Antica, Pietrangeli procede a una significazione del luogo elaborata in funzione della sua lontananza dall'orizzonte cittadino. Ancor prima di comparire sullo schermo, la via consolare è nominata dalla stessa Adua, che la segnala come destinazione da raggiungere all'autista di un taxi posteggiato in piazza del Popolo¹⁹. Si comincia così a esplicitare il valore della distanza che separa, nel corso del "viaggio" intrapreso dalle quattro donne, la meta dal punto d'origine. L'idea di una rigida separazione fra i luoghi e di un loro costante raffronto, inoltre,

¹⁹ L'eliminazione di una battuta affidata, in sceneggiatura, al personaggio di Marilina, che avrebbe dovuto domandare se il casale sull'Appia Antica si trovasse più vicino a Roma o a Napoli, sembra esplicitare la volontà di risolvere la topografia narrativa interamente entro i confini urbani. Cfr. A. PIETRANGELI, T. PINELLI, R. MACCARI, E. SCOLA, *Adua e le compagne*, sceneggiatura, s.l. s.d., in Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, 103341, p. 22. Tale idea pare essere avallata anche dalla fulminea descrizione che del luogo è proposta all'interno di un breve trattamento del film: «Il piccolo ristorante delle quattro donne, installato in un casolare arroccato su una collina dell'immediata periferia cittadina». *Revisione cinematografica preventiva [Adua e le compagne]*, Roma 11 luglio 1959, in *Adua e le compagne (1959-1961)*, ACS, b. 236, cf. 3104.

sembra rispecchiarsi anche nell'inconciliabilità fra l'immagine della natura pittoricamente allestita dal progetto di Valadier, alle spalle di piazza del Popolo, e quella immediatamente successiva di un paesaggio ben più arido, disteso tutto attorno al casale che Adua intende acquistare. Né sembra trascurabile la scelta compiuta da Pietrangeli di non realizzare l'inquadratura che, prevista in sceneggiatura, avrebbe messo in campo un ultimo tratto di quel tragitto compiuto dalla vettura per accompagnare le donne sino alla loro futura proprietà. «Un vecchio casale abbandonato come visto da un'automobile che vi si dirige, appare a mezza costa d'una strada, tra campi e costruzioni isolate. La città si stende ampia sul fondo»²⁰. Nel film non vi è alcuna transizione fra il centro di Roma e la via Appia Antica: essi si mostrano come spazi distinti e non raccordabili.

Al contempo, però, la stessa dimensione dichiaratamente agreste dell'area sembra essere descritta da Pietrangeli al pari di una proiezione rivolta al passato. La fabbrica costruita nella zona che, a detta di una contadina, «fuma giorno e notte», nell'aver guastato irrimediabilmente «l'aria fina» del luogo²¹, testimonia una contaminazione di già insanabile con l'orizzonte urbano della modernità. Una contaminazione, questa, il cui agire è forse all'origine stessa del processo di attenuazione semantica e iconografica di quell'alterità che sostanzialmente in precedenza il paesaggio dell'Appia Antica, il cui profilo comincia ora a partecipare più chiaramente al presente. Non a caso, l'incontro nostalgico e fiabesco che – durante la prima notte presso il casale – una delle protagoniste intrattiene con quel paesaggio ancora così profondamente rurale si gioca tutto attorno all'impossibilità di recuperare per davvero e fino in fondo il passato.

157 Fuori al buio, c'è Milly, seduta sull'erba. Ha il mento appoggiato alle ginocchia e le braccia intorno alle gambe. Guarda verso la valle, che s'apre davanti a lei, piena d'ombre e di grilli, le lontane luci della città. Strappa una foglia d'erba, la odora, poi comincia meccanicamente a masticarla. Ha una espressione pacata e serena, come chi ritrova cose e luoghi della infanzia. Improvvisamente il suo sguardo si fa attento. Comincia a seguire qualcosa che vola per l'aria. Sono le lucciole, che brillano a tratti nell'oscurità. / 158 Milly si mette in ginocchio e avanza carponi, cautamente. Con rapida mossa afferra una delle

²⁰ PIETRANGELI, PINELLI, MACCARI, SCOLA, *Adua e le compagne*, sceneggiatura, cit., p. 23.

²¹ Cfr. *ivi*, p. 43.

luciole, e si rimette seduta. / 159 Si guarda il pugno, con aria divertita, osservando la luce che filtra intermittente attraverso le dita chiuse²².

Una simile riflessione, anche spaziale, del racconto appare, nel lavoro cinematografico di Antonio Pietrangeli, per nulla trascurabile, se si tiene a mente come nella sua prospettiva critica, prima ancora che registica, i film abbiano la capacità di restituire il senso di una visione collettiva, di un immaginario comune sulla contemporaneità: «un film – scrive nel marzo del 1945 – non è tanto l'espressione di opinioni individuali, quanto l'espressione di opinioni morali o politiche di un sistema, di una classe, di un popolo»²³. Inoltre, di là dai vincoli imposti a livello normativo e dalla concorrenza delle produzioni coeve, di cui si tratta nella stampa del tempo²⁴, l'attenzione per le ambientazioni rappresenta in Pietrangeli un elemento cruciale, il cui valore si determina tanto in relazione a una specifica propensione al realismo²⁵, quanto nella volontà di non trascurare il carattere emblematico o evocativo dei luoghi raffigurati. Seppure in forma quasi giocosa, gli echi di una simile prospettiva risuonano anche nel costruirsi di una narrazione che, sulle pagine di quotidiani e rotocalchi, rimbalza tra finzione e realtà attorno al grande casolare dei marchesi Gerini nel quale, a breve distanza dal mausoleo di Cecilia Metella, trova forma la trattoria del racconto.

²² Ivi, p. 59.

²³ A. PIETRANGELI, *Critici*, in «Star», 31 marzo 1945, p. 2. Cfr. A. MARALDI, *Antonio Pietrangeli*, La nuova Italia, Firenze 1992, pp. 15-16; M. MASSARA, *Adua e le compagne*, in *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di G. Morelli, G. Martini, G. Zappoli, Centro Studi Cinematografici-Il castoro, Roma-Milano 1998, pp. 89-90.

²⁴ «Girare un film in esterni a Roma – rileva nella primavera del 1960 Valmarana – diventa sempre più difficile. Ormai non c'è piazza, strada, fontana, dancing, all'aperto o al chiuso, che Fellini non abbia illuminato a giorno e utilizzato nella "Dolce vita" e che risulti quindi anche parzialmente inedita. Non solo, ma a questo s'è aggiunto anche un ordine del questore che ha stabilito, inflessibilmente, che ogni ripresa cinematografica in città debba essere ultimata entro le undici di sera». P. VALMARANA, *Solo ieri ha imparato a ballare*, in «La fiera del cinema», maggio 1960, p. 41.

²⁵ Cfr. T. MASONI, P. VECCHI, *Il realismo difficile di Antonio Pietrangeli*, in *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di P. Detassis, T. Masoni, P. Vecchi, Marsilio, Venezia 1987, pp. 9-38; MARALDI, *Antonio Pietrangeli*, cit., pp. 10-20.

A chi si reca a colazione in questi giorni – scrive, ad esempio Costanzo Costantini – sull’Appia Antica, anche per sfuggire all’ondata di caldo che è piombata repentina ed afosa sulla città, capita di notare, in un vecchio casale emergente tra il verde e i frammenti di mura romane, una nuova locanda contrassegnata da una vistosa insegna bianca: «Da Adua». È una locanda tutt’altro che pretenziosa, libera di quegli addobbi pacchiani che contraddistinguono i locali alla moda e le ville dei nuovi ricchi lungo la celebre strada; è semplice, disadorna, senza fotografie di divi e dive sulle pareti, senza quei grotteschi apparati arcaicizzanti che dovrebbero evocare una raffinata atmosfera da basso impero. Su grossi banconi bivaccano alla rinfusa polli, uccelli, prosciutti, carciofi romaneschi, quarti di bue; sulle mensole occhieggia in enormi bottiglie il vino dei Castelli²⁶.

Nel proporre, assieme a una riflessione sul film, anche una lettura sull’ambiente romano dell’epoca, l’articolo di Costantini restituisce con efficacia il senso di quell’ibridazione fra tradizionale e contemporaneo, fra rurale e urbano, che attraversa l’Appia Antica nel primo avvio degli anni Sessanta, in un “addomesticamento” della sua alterità. Proprio di questa graduale trasformazione, la dimensione alimentare sembra rappresentare una metafora più che efficace, con i prodotti tipicamente locali («i carciofi romaneschi», in primo luogo, e «il vino dei Castelli») ormai elevati al rango di merci, seppure in un contesto ancora spartano.

D’altronde, è proprio nello spazio di una trattoria che, nel corso di quegli stessi mesi, il cinema italiano articola ulteriormente questa precisa immagine dell’Appia Antica. Sempre nell’estate del 1960, tanto Dino Risi nel descrivere la passione disperata fra Marcello e Anna in *Un amore a Roma*, quanto Mauro Bolognini nel ripercorrere la condizione borgatarata di Davide ne *La giornata balorda*²⁷, decidono di ambientare una breve sequenza sotto la stessa tettoia

²⁶ C. COSTANTINI, *La bella Simone Signoret tenta i camionisti dell’Appia Antica*, in «Il Secolo XIX», 1 giugno 1960. Cfr. anche *Simone Signoret taverniera di lusso*, in «Il Tirreno», 4 giugno 1960; G. BOCCONETTI, *Una storia senza speranze nell’atmosfera delle case chiuse*, in «Corriere Lombardo», 28 luglio. Può essere interessante osservare come una simile strategia sia ulteriormente esasperata dalla decisione, operata a livello promozionale, di organizzare al termine delle riprese una conferenza stampa presso il grande casolare, nella forma di un picnic campagnolo. Cfr. *Agreste «picnic» con Adua e compagne*, in «Corriere d’informazione», 6 giugno 1960; *Fa merenda sull’Appia ma pensa a Montand*, in «Il Tirreno», 7 giugno 1960; «Da Adua», in «Vita», 16 giugno 1960.

²⁷ Se le riprese di *Adua e le compagne* si svolgono fra l’aprile e il giugno del 1960, quelle de *La giornata*

polverosa di un ristorante affacciato sulla campagna arida²⁸. Né si può trascurare come, in due opere che riconoscono una valenza per nulla trascurabile alla geografia spaziale e sociale del racconto²⁹, tale ambientazione appaia come l'esito di un esplicito spostamento topografico, e quindi inevitabilmente semantico, rispetto a quanto previsto originariamente in sceneggiatura. Uno spostamento, questo, che se appare piuttosto lineare nell'opera di Risi (attraverso un semplice trasferimento dell'azione da Cinecittà alle prossimità di Porta San Sebastiano)³⁰, si dimostra ben più articolato nel caso de *La giornata balorda*.

La sequenza che, nel film, vede Davide pranzare con lo zio – dopo aver ottenuto un impiego temporaneo – difatti rivoluziona con forza l'impianto originario dell'episodio, la cui struttura generale appare coesa nelle diverse stesure della sceneggiatura, nonostante le molte trasformazioni determinatesi di volta in volta. «L'osteria – si legge nell'ultima versione – è grande, buia come una cantina: il sole filtra a raggi lanciaanti, a caso, come in un quadro barocco, dalle finestre scassate, dalla grande porta rotonda. / I tavoli sgangherati e neri sono occupati da molti clienti: tutti operai, traffichini, gente qualsiasi»³¹. L'ambientazione inizialmente immaginata, in maniera tutt'altro che generica, presso un'osteria di via dei Querceti (nei dintorni del Colosseo) sembra suggerire un'impostazione quasi caravaggesca della scena e certamente pittorica, ove i diversi soggetti – raccolti come in piccoli capannelli – restituiscono l'affresco collettivo di un'umanità de-

balorda e *Un amore a Roma* hanno luogo, rispettivamente, fra maggio e luglio e fra luglio e settembre dello stesso anno.

²⁸ La Sala San Sebastiano, posta in prossimità dell'omonima porta, era ai tempi particolarmente frequentata dalla gente del cinema poiché situata in un'area di Roma che, prima della fondazione di Cinecittà, aveva accolto diversi studi cinematografici. Cfr. F. NATALINI, *Un amore a Roma. Dal romanzo al film*, Artemide, Roma 2010, p. 169.

²⁹ Cfr. *Dino Risi*, a cura di Il Pungolo, Centro Studi Cinematografici di Torino, Torino 1974, p. 23; P. D'AGOSTINI, *Dino Risi*, Il Castoro, Milano 1995, p. 44; MINUZZO, *I bulli con l'erre moscio*, cit., pp. 54-58; P.M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 48-49.

³⁰ Di là dal variare dell'ambientazione, la sequenza è realizzata in maniera sostanzialmente fedele alla sceneggiatura. Cfr. E. FLAIANO, *Un amore a Roma*, sceneggiatura, Roma 30 giugno 1960, in *Un amore a Roma*, ACS, b. 137, cf. 3372, pp. 68-74; ID., *Un amore a Roma*, sceneggiatura. s.l. s.d., in Biblioteca Luigi Chiarini del Centro sperimentale di cinematografia, 44069, pp. 57-61.

³¹ A. MORAVIA, P.P. PASOLINI, M. VISCONTI, *La giornata balorda*, sceneggiatura, s.l. 4 luglio 1960, in *La giornata balorda*, ACS, b. 127, cf. 3341, p. 153.

relitta e affamata, alla quale partecipa lo stesso protagonista³². Sebbene nella versione poi realizzata Davide emerga in tutta la propria individualità, circondato da un gruppo di personaggi appena tratteggiati, l'elemento di principale interesse dell'episodio risiede nel suo apparire quale assemblaggio fra gli eventi che si svolgono nell'osteria di via dei Querceti e l'ambientazione immaginata per la cosiddetta «osteria campestre». La trattoria sull'Appia Antica sembra incorporare in sé i caratteri dei due locali presenti in sceneggiatura, determinando in questo modo una chiara semplificazione narrativa rispetto all'impianto pasoliniano ma anche segnando la volontà di trovare nella medietà di tale topografia un punto di sutura fra le spazialità del centro e della borgata che, con la loro rigida contrapposizione, strutturano il film nella sua interezza³³. D'altro canto, nel cinema di Bolognini, un'identica funzione era già stata assolta dalla via Appia Antica nella conclusione del precedente *La notte brava* (1959). È in prossimità del mausoleo circolare (nell'area del quarto miglio) che, di ritorno dalla cena in un raffinatissimo ristorante, il borgataro Ruggeretto fa fermare il taxi sul quale sta viaggiando assieme a Rossana, per coglierle dei fiori prima di riaccomagnare la giovane nella periferia di Torpignattara. Disposta fra la mondanità più sfrenata e i casermoni dei quartieri popolari, anche qui, la *Regina viarum* ricongiunge due realtà in apparenza non conciliabili, ribadendo in questo modo la sua identità oramai indiscutibilmente contaminata³⁴.

Nel cuore del lusso e via da esso

Sul finire degli anni Cinquanta, l'identità dell'Appia Antica è sempre più drasticamente stravolta, in primo luogo, nella sua dimensione estetica e topografica. Quel paesaggio percepito fino a poco tempo prima come rurale, e quindi “estra-

³² Cfr. *ivi*, pp. 150-164; ID., *La giornata balorda*, sceneggiatura, s.l. 20 maggio 1960, in *La giornata balorda*, ACS, b. 127, cf. 3341, pp. 158-172; ID., *La giornata balorda*, sceneggiatura, s.l. 1960, in *Per il cinema*, Pasolini, cit., pp. 2351-2357.

³³ Tale assemblaggio fra le due ambientazioni deve essere avvenuto in una fase estremamente avanzata della preparazione del film, se è vero che ancora nel piano di lavorazione vengono indicate entrambe le location. Cfr. P. GRAETZ, *Piano di lavorazione [La giornata balorda]*, s.l. s.d., in *La giornata balorda (1960-1962)*, ACS, b. 270, cf. 3341.

³⁴ Riguardo alla centralità dello spazio urbano nel film, cfr. MINUZZO, *I bulli con l'erre moscio*, cit., pp. 56-58.

neo”, comincia infine a manifestare con assoluta evidenza i segni delle trasformazioni irreversibili che lo attraversano già da qualche anno ma che adesso si sono imposte persino nella percezione collettiva. Si tratta di trasformazioni da ricondurre, innanzitutto, a un processo di graduale espansione edilizia che comincia a interessare, in maniera più o meno dichiarata, una vasta area della passeggiata archeologica. Se i limiti costruttivi imposti già con il piano regolatore del 1931 si sono rivelati, anche a fronte delle pressioni esercitate dell’imprenditoria romana, tutt’altro che inderogabili, l’approvazione di un nuovo piano urbanistico dovrà attendere sino al 1965 (nonostante l’emanazione delle nuove linee ispiratrici nel 1954 e la scadenza improrogabile del precedente istituto di pianificazione, di quattro anni successiva)³⁵. La definitiva approvazione del nuovo piano estenderà sensibilmente le aree dell’Appia Antica destinate a diventare parco pubblico, impedendovi ogni possibilità d’intervento edilizio. L’intero territorio, però, apparirà per allora irrimediabilmente trasformato³⁶.

Non è un caso, quindi, che precisamente fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima del decennio successivo il mondo della cultura e l’opinione pubblica comincino a sollevare un dibattito serratissimo, che si sviluppa rapido fra le pagine dei giornali e i palazzi politici, anche relativamente alla tutela della zona: l’urbanistica diventa una questione cruciale del discorso collettivo³⁷. Fra i suoi più celebri animatori vi è Antonio Cederna. Per primo – proseguendo lungo una strada già percorsa³⁸ – sul finire del 1953 egli avvia una complessa inchiesta, circa i processi edilizi nell’area della via consolare, che troverà eco specialmente

³⁵ M. MANIERI ELIA, *Roma capitale: strategie urbane e uso della memoria*, in *Storia d’Italia. Le regioni dall’Unità a oggi – Il Lazio*, a cura di Caracciolo, cit., p. 543-545; VIDOTTO, *Roma contemporanea*, cit., pp. 296-298; ZOCCHI, *Via Appia*, cit. pp. 3-4; INSOLERA, BERDINI, *Roma moderna*, cit., pp. 135, 146, 154.

³⁶ A. CEDERNA, *Una vittoria*, in «Il Mondo», 21 dicembre 1965, p. 13.

³⁷ Nel corso di questo decennio s’impone una triste sequenza di scandali edilizi riferiti al contesto romano, fra i quali il più rilevante appare, forse, quello relativo alle speculazioni operate dalla Società Generale Immobiliare e denunciate da «L’Espresso». Cfr. M. CANCOGNI, *Capitale corrotta = nazione infetta*, in «L’Espresso», 11 dicembre 1955, p. 3; ZOCCHI, *Via Appia*, cit. p. 4; VIDOTTO, *Roma contemporanea*, cit., pp. 283-285; INSOLERA, BERDINI, *Roma moderna*, cit., p. 127-130.

³⁸ Risale al 1951 la prima delle sue inchieste, tesa a denunciare un progetto di radicale trasformazione dell’intera area capitolina compresa fra via del Corso e il Pincio.

fra le pagine de «Il Giornale d'Italia» e nelle iniziative poi intraprese dall'associazione Italia Nostra.

Sulla via Appia Antica, fuori Porta S. Sebastiano, – scrive Cederna – c'è una «stazione di servizio» per automobili, mal situata, brutta, ridicola. [...] Ridicola, perché nel suo muro, a edificazione del turista, sono incastrati frammenti antichi di marmo, di iscrizioni greche e latine, sarcofagi, cornici architettoniche: altri frammenti antichi di marmo e terracotta sono esposti in una vetrina tra i bidoni dell'olio più o meno pesante, e ancora, marmi, terrecotte, pezzi di stemmi medioevali, unti e macchiati, sono collocati sopra ai distributori di benzina. Tutte queste «antichità», in parte false, in parte comprate in via del Babuino, in parte rubate sulla Via stessa [...] hanno un grande valore simbolico: oggi l'antico è tollerato solo se, fatto a pezzi insignificanti, può essere ridotto a ornamento, a fronzolo, a servo sciocco delle «esigenze della vita moderna», del «traffico», del «dinamismo del nostro tempo», insomma di quello che dicono «progresso». È quello che sta succedendo a tutta la Via Appia, destinata entro pochissimi anni a scomparire, frantumata, maciullata, travolta, per diventare un rigagnolo in mezzo alla nuova città che sta sorgendo sopra e intorno ad essa, grazie a una banda di speculatori, alla previdenza dei tecnici del Comune di Roma, all'inerzia degli organi ministeriali, teoricamente preposti alla tutela del nostro patrimonio archeologico, paesistico, monumentale³⁹.

In una simile tensione fra l'antico e il progresso si determina l'intera risemantizzazione dell'Appia Antica, sempre più esplicitamente incorporata nell'orizzonte di un fasto così assoluto da riuscire a dominare – non solo idealmente – il carattere archeologico dell'area. Ad avviare questo processo interviene, in modo prioritario, la costruzione di un primo nucleo di ville e architetture di grande lusso già occupate, tra funzionari ministeriali e istituti religiosi, anche dalle più note celebrità del cinema contemporaneo⁴⁰. Per quanto il fenomeno di un insediamento divistico riguardi diverse aree della Capitale⁴¹, è specialmente attorno alla

³⁹ A. CEDERNA, *I gangsters dell'Appia*, in «Il Mondo», 8 settembre 1953, p. 5.

⁴⁰ Cfr. ID., *La città eternit*, in «Il Mondo», 8 dicembre 1953, p. 5.

⁴¹ Si pensi, in primo luogo, al Villaggio Lauro (al dodicesimo chilometro della via Nomentana), alla collina di Monte Mario e alla zona dei laghi che punteggiano i Castelli Romani. Cfr. N. MINUZZO, *Sofia nell'acquario*, in «L'Europeo», 8 maggio 1960, p. 20; *Il quadrato dei divi*, in «Annabella»,

passeggiata archeologica che si concentra l'attenzione di un dibattito pubblico nel quale la denuncia degli abusi perpetrati si mescola a una ricca aneddotica sarcasticamente sospesa fra la gravità del reale e l'iperbole del possibile. Il produttore che per aggirare i vincoli imposti fa costruire la sua casa in una sola notte, le attrici che esibiscono l'elevatezza della loro nuova condizione sociale dimostrandosi esperte appassionate d'antiquariato, i parchi con piscina, i pavimenti di specchio e le stanze in stile pompeiano, diventano *topoi* di una narrazione diffusa che descrive, tra il serio e il faceto, il carattere di un intero mondo⁴². Silvana Mangano e Dino De Laurentiis, Gina Lollobrigida con il marito Milko Skofic, Sophia Loren e Carlo Ponti ma anche Alberto Sordi (che pure abita subito oltre l'Appia Antica) e Marcello Mastroianni (la cui casa non viene completata, proprio per i vincoli costruttivi) diventano protagonisti di un universo fortemente simbolico, nel quale la dimensione del lusso si combina all'edenica amenità del paesaggio naturale.

Un tappeto d'erba ben pettinata di un bel verde smeraldo – racconta Noemi Lucarelli di villa De Laurentiis – smorza il rumore dei nostri passi. Tutt'intorno una corona di alberi altissimi: querce, faggi e pini secolari isolano dal resto del mondo questa piccola vallata. Ci sono spalliere di rose e di azalee, airole fiorite e siepi di oleandri. In fondo, dietro un salice piangente, c'è la piscina tutta azzurra sulla quale galleggia una flotta fantastica: cigni, papere, aquiloni di gomma a colori sgargianti⁴³.

A ben vedere, persino una simile stratificazione testuale delle ville delle star che vivono sull'Appia Antica si definisce come strategia narrativa nella quale la casa si fa specchio caleidoscopico capace di restituire, nella sua specificità di forme e di stili, la natura più intima di chi la possiede⁴⁴. Il tentativo di sanare, per mezzo dell'abitazione, la scissione fra natura pubblica e privata delle celebrità s'infrange

9 luglio 1961, pp. 38-39; G. SERRALUNGA, *Dove abitano questi personaggi popolari*, in «Annabella», 10 febbraio 1963, pp. 20-21; *Sofia Loren*, in «L'Europeo», 04 ottobre 1964, p. 95.

⁴² Cfr. C. CEDERNA, *Le stelle coi bigodini*, in «L'Europeo», 3 luglio 1955, pp. 9-10.

⁴³ N. LUCARELLI, *È stata solo una cattiveria*, in «Annabella», 12 giugno 1960, pp. 30. Cfr. F. ANTONIONI, *Silvana Mangano vuole partorire con dolore*, in «L'Europeo», 8 gennaio 1950, p. 15.

⁴⁴ Cfr. C. CEDERNA, *Disgustata dal cinema*, in «L'Europeo», 27 luglio 1955, p. 39; O. FALLACI, *Ha detto «Lo voglio» come se ordinasse un dolce*, in «L'Europeo», 13 gennaio 1957, p. 30; M. SERINI, *La silenziosa*, in «L'Espresso», 12 giugno 1960, p. 14.

contro un accuratissimo processo di costruzione iconografica, che relega la documentazione della vera vita privata a pochi scatti ottenuti senza permesso, ricorrendo alle capacità intrusive di un teleobiettivo⁴⁵. D'altro canto, nel raccontare l'insediarsi del divismo fra le straordinarie vestigia dell'Appia Antica, la stampa dell'epoca si limita ad attestare un'idea che riconosce, nel possesso di queste dimore e nella loro fastosa ostentazione, il raggiungimento di una piena affermazione⁴⁶, come per traslazione di un parametro che definisce da già decenni lo star system hollywoodiano⁴⁷.

Dinanzi alla sua casa – scrive Oriana Fallaci di Lollobrigida – sulla via Appia Antica [...] v'è sempre un gruppo di persone in attesa. Arrivano in pullman dalle città più lontane, come gli italiani che vanno a Cascais per porgere omaggi ad Umberto, e non si allontanano finché lei non si affaccia al portone. Le guide hanno incluso la sua villa fra i monumenti da mostrare ai turisti. «Questa», dicono, «è la tomba di Cecilia Metella. E questa è la casa di Gina Lollobrigida»⁴⁸.

⁴⁵ Nonostante la casa di Gina Lollobrigida sia immortalata da un'infinità di riviste e rotocalchi, agendo persino da set alla conferenza stampa tenuta dall'attrice per annunciare la propria gravidanza nel pomeriggio del 3 gennaio 1957, il primo servizio che ne ritrae gli ambienti interni risale al 1961, quando la carriera dell'attrice sembra ormai aver intrapreso una parabola discendente. Cfr. E. BASILE, *Fotografata per la prima volta la casa di Gina*, in «Annabella», 24 dicembre 1961, pp. 32-37. Cfr. anche C. CEDERNA, *Gina e suo marito mi parlano di Sofia*, in «L'Europeo», 18 dicembre 1955, p. 46; *Casalingo l'immediato futuro di Gina*, in «Annabella», 1 gennaio 1956, p. 38; SERINI, *La silenziosa*, cit., p. 15; *La nonna in visita*, in «Annabella», 3 giugno 1962, p. 86; *Tintarella in giardino*, in «Annabella», 21 luglio 1963, p. 30; D.J. HAMBLIN, A. EISENSTAEDT, *Carlo and Sophia*, in «Life», 18 settembre 1964, pp. 80-89.

⁴⁶ CEDERNA, *Le stelle coi bigodini*, cit., pp. 9-10; SERINI, *La silenziosa*, cit., pp. 14-15; *Il cinematografaro è conformista*, in «Rivista del cinematografo», 1 novembre 1963, p. 413; *La Signora ABC... presenta case d'eccezione*, in «ABC», 5 gennaio 1964, pp. 41-42; *Una tinozza per la Lollo*, «ABC», 14 marzo 1965, p. 50.

⁴⁷ C. LAURENZI, *Una casa degna di Tiberio per la diva Hedy Lamarr*, in «La stampa», 7 novembre 1953, p. 5; CEDERNA, *Le stelle coi bigodini*, cit., p. 10; *Yvonne Sanson avrà presto una villa degna di una diva di Hollywood*, in «Oggi», 21 giugno 1951, p. 40; N. MINUZZO, *Tramonto sull'Appia Antica*, in «L'Europeo», 20 marzo 1960, pp. 25-26; *Casalingo l'immediato futuro di Gina*, cit., p. 38; O. FALLACI, *Dietro le luci di Cinecittà*, in «L'Europeo», 12 ottobre 1958, pp. 30-31; A. GUIDI, *L'agio e il disagio*, in «Rivista del cinematografo», novembre 1962, p. 366.

⁴⁸ O. FALLACI, *La folla reclamava le scarpe rosse di Gina*, in «L'Europeo», 9 settembre 1956, p. 34.

In un simile contesto sul finire degli anni Cinquanta – come attestando la diffusione di tale immaginario – anche nel racconto cinematografico l'Appia Antica diviene il luogo del lusso immobiliare. Se già *La fortuna di essere donna*, attraverso una rapida battuta pronunciata dal fotografo Corrado, accennava al presunto successo ottenuto da una starlet dichiarandone il possesso di una villa sulla consolare, è solo nel felliniano *Le notti di Cabiria* (1957), in *Totò nella luna* e *A noi piace freddo...!* (entrambi diretti da Steno nel 1958 e nel 1960), come nella commedia di Mario Mattoli *Sua eccellenza si fermò a mangiare* (1961) che questa dimensione è sancita in maniera indiscutibile. Di là dalle loro molteplici difformità, procedendo con una strategia rappresentativa sostanzialmente omogenea, in questo gruppo ristretto di opere (con la sola eccezione del primo dei due film di Steno) una visione della via Appia Antica è immediatamente accostata allo spazio di una dimora della quale si esibiscono l'eleganza e il prestigio. Anche laddove il racconto non fornisce indicazioni circa i luoghi, la rapida messa in campo del Mausoleo di Cecilia Metella, dei tumuli degli Orazi e Curiazi⁴⁹ o del casale di Santa Maria Nova, nell'immediata riconoscibilità delle immagini, è sufficiente a dichiarare la collocazione topografica di abitazioni che sono disposte, nella realtà, in zone del tutto diverse o che sono state interamente costruite in studio⁵⁰. D'altronde, a rafforzare una simile strategia interpretativa contribuisce la tendenza comune a rappresentare questi luoghi – specialmente nella brevità delle loro apparizioni – secondo modalità iconografiche sedimentatesi nella produzione litografica e fotografica precedente⁵¹.

È proprio in funzione di un simile affermarsi degli immaginari che, fra il 1964 e l'anno successivo, la dimensione prestigiosa della via Appia Antica si con-

⁴⁹ Del crocevia della via Appia Antica inquadrato in *A noi piace freddo...!* si trova già indicazione nel relativo piano di lavorazione. Cfr. *Piano di lavorazione [A qualcuno piace freddo...!]*, s.l. s.d., in *A noi piace freddo...! (1960-1961)*, ACS, b. 267, cf. 3319.

⁵⁰ La villa del divo Alberto Lazzari ne *Le notti di Cabiria* è sita nel quartiere di Monte Mario, quella del barone Raimondo di Villafranca, nella quale si ambienta buona parte di *A noi piace freddo...!*, sulla via Cassia mentre gli interni dell'antico casale della nobile famiglia Bernabei in *Sua eccellenza si fermò a mangiare* sono stati costruiti negli studi cinematografici Incir De Paolis.

⁵¹ Si prendano a titolo meramente esemplificativo, per quanto riguardo il mausoleo di Cecilia Metella, le stampe di F. Morelli e G. Bassi della prima metà dell'Ottocento e di C. Labruzzi del 1789, come le fotografie di G. Caneva del 1852, di P. Molins del 1870.

nota di atmosfere ben più cupe e ferali. Il casale di Santa Maria Nova, che ha già offerto il suo profilo spigoloso alle vicende narrate nel film di Mattoli, diventa così il luogo di omicidi più o meno efferati o grotteschi. Assieme a *6 donne per l'assassino* (Mario Bava, 1964)⁵², sono *Che fine ha fatto Totò Baby?* (Ottavio Alessi, Paolo Heusch, 1964) e l'episodio intitolato *Plenilunio* di *Io uccido, tu uccidi* (Gianni Puccini, 1965) a sancire il definitivo consolidarsi di un immaginario, assieme alla sua inevitabile trasformazione. Nonostante la loro natura evidentemente posticcia, gli interni che in *Sua eccellenza si fermò a mangiare* sono stati riferiti all'edificio medievale vengono riproposti, in forma identica, anche in questi tre film, come a testimoniare l'efficacia simbolica di un'iconografia affermatasi di là dal suo carattere inautentico. Iconografia, questa, il cui sapore ormai macabro sembra elaborare in forma metaforica l'esaurirsi di quella dimensione esclusiva che – nel corso dell'ultima decade – ha saputo caratterizzare l'orizzonte immobiliare dell'Appia Antica. L'imminente approvazione del nuovo piano regolatore, il dissenso alimentatosi nell'opinione pubblica e le sempre crescenti restrizioni imposte dalle autorità esauriscono, intorno alla metà degli anni Sessanta, ogni possibilità di edificare in quest'area di Roma.

Allarme sull'Appia Antica. Le dive – si leggerà nel 1966 tra le pagine de «L'Espresso» – stanno sloggiando dalle loro ville da 150 milioni l'una. A differenza del dopoguerra, epoca in cui le maggiorate fisiche spendevano i primi grossi guadagni acquistando casali e terreni sull'antica strada romana delle tombe, oggi è molto ricercato il pezzo di terra con villa sulla collina. [...]. L'Appia Antica non è più di moda, a parte che non c'è più un pezzo di terreno in vendita dopo la battaglia condotta da "Italia Nostra" e Antonio Cederna contro gli speculatori del verde romano⁵³.

⁵² Nonostante l'Appia Antica risulti essere una location ricorrente nel cinema di Bava, non vi è alcun riferimento a tale ambientazione neppure nei materiali di lavorazione più dettagliatamente organizzati, sebbene già si sottolinei il carattere nobiliare del luogo. Cfr. *L'atelier della morte. Trama*, Emmepi Cinematografica, Roma s.d., pp. 8-9; M. FONDATO, G. BARILLÀ, *L'atelier della morte. Soggetto cinematografico*, SAET, Roma 1963, p. 7; H. HUGHES, *Mario Bava. Destination Terror*, Amazon's Kindle, s.l. 2013, pp. 11-12, 45.

⁵³ *Sandra Milo in casa del cardinale*, in «L'Espresso», 1 maggio 1966, p. 29.

Di lì a breve, si concluderà la lunga parabola metamorfica della via Appia Antica, interamente ridisegnata nei suoi contorni, in poco più di un decennio, dalle forme di una periferia ancora agreste e quasi incontaminata a quelle della più prestigiosa affermazione del lusso.