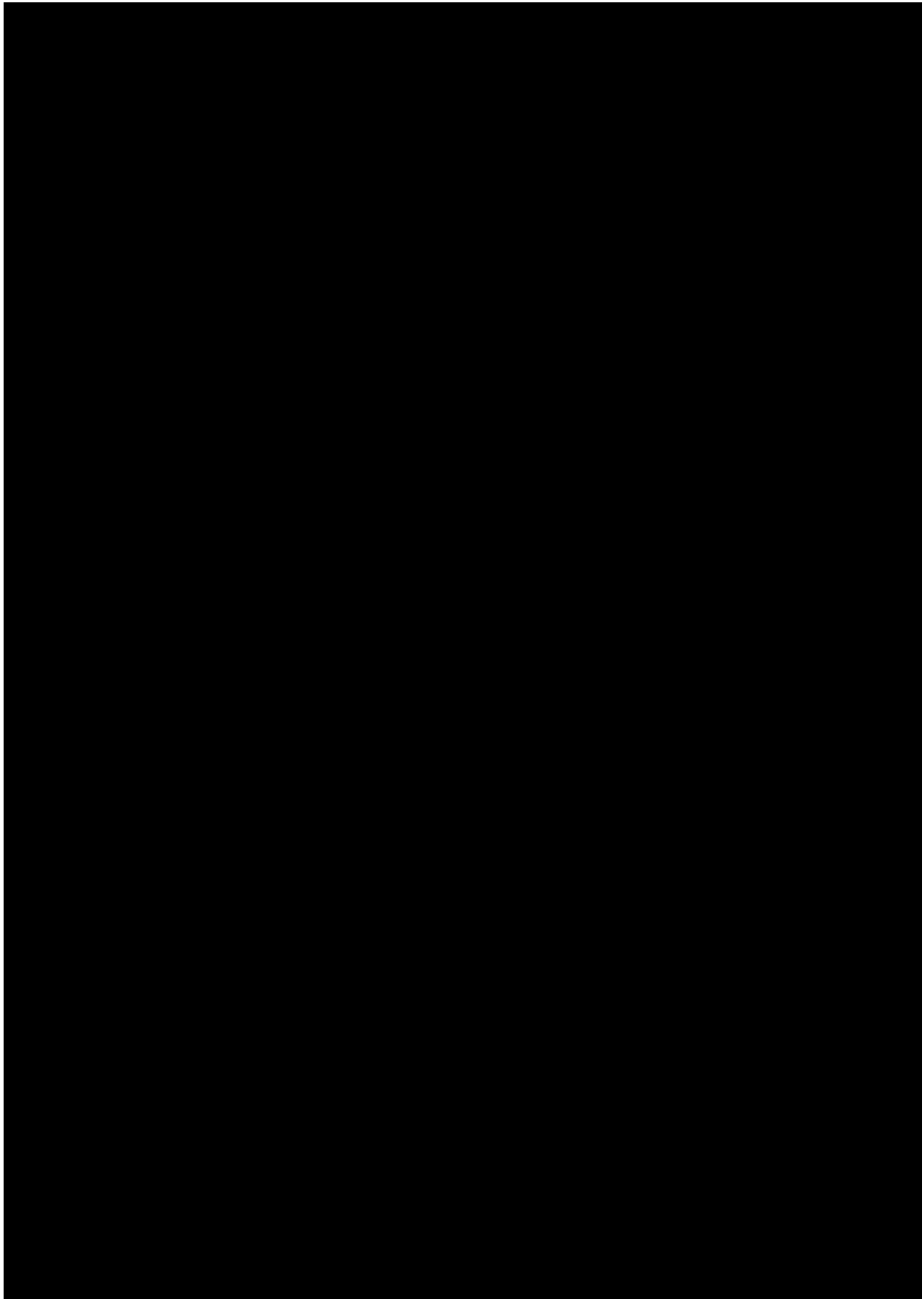


a cura di Emilio Cocco & Federico Montanari

Immagini di città





a cura di

Emilio Cocco & Federico Montanari

Immagini di città

Autore dei disegni introduttivi dei capitoli e della copertina: Ludovico Diodati

Un ringraziamento a Chiara Marcantonio, di Ko Lanta, per l'aiuto nella revisione del testo



Philosophies
of
Communication

Open Access  Peer Reviewed Series

IL Sileno
Edizioni

Immagini di città

a cura di Emilio Cocco & Federico Montanari

is a collective volume of the Open Access and peer-reviewed series
“Philosophies of Communication”
(Il Sileno Edizioni), ISSN 2975-2515

<http://www.ilsileno.it/philosophiesofcommunication>



Cover: Michela Damiano con disegni di Ludovico Diodati

Copyright © 2024 by Il Sileno Edizioni
International Scientific Publisher “Il Sileno”, VAT 03716380781
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - No derivative 4.0 International License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work, provided and communicated on the website
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ISBN 979-12-80064-73-8

Vol. 2, n. 1 (Luglio 2024)



Philosophies
of
Communication



Philosophies of Communication

Open Access and Peer-Reviewed series

Editor-In-Chief:

Marianna Boero, Department of Communication Sciences, University of Teramo (Italy);

Valeria Dattilo, Department of Architecture, D'Annunzio University (Chieti-Pescara, Italy);

Editorial Board:

Ambra Benvenuto, Libera Università di Lingue e Comunicazione, IULM (Milan, Italy);

Francesca Cruciani, Department of Human Sciences, Lumsa University (Rome, Italy);

Orlando Paris, Department of Humanities, University for Foreigners of Siena (Italy);

Ivana Lozo, Department of Tourism and Communication Studies, University of Zadar (Croatia);

Cristina Greco, University of Business and Technology, Jeddah (Saudi Arabia);

International Scientific Board:

Tobe Berkovitz, Faculty of Communications, Boston University (USA);

Paolo Demuru, Post-Graduate Program in Communication, Paulista University, São Paulo (Brazil);

Riccardo Finocchi, Department of Letters and Philosophy, University of Cassino and Southern Lazio (Italy);

Otero Alonso Isaías, Departament de Ciències de la Comunicació, Universitat Jaume I, Castelló de la Plana (Spain);

Zarko Paick, Department of Media Studies University of Zagreb (Croatia);

Maria Angela Polesana, Department of Communication, Arts and Media “Giampaolo Fabris”, IULM University (Milan, Italy);

Emilio Rossi, Department of Architecture, D’Annunzio University (Chieti-Pescara, Italy);

Stefano Traini, Department of Communication Sciences, University of Teramo (Italy);

José Vicente Villalobos Antúnez, Universidad del Alba (Chile); Universidad del Zulia (Venezuela);

Jan Visnovsky, Faculty of Mass Media Communication, University of SS. Cyril and Methodius, Trnava (Slovakia).

Editorial Assistants, Graphic Project and Layout Design: Rosetta Capolupo, Michela Damiano, Luigi Frascino;

Website: <https://www.ilsileno.it/philosophiesofcommunication/>

The international open access book series *Philosophies of Communication*, edited by “Il Sileno Edizioni” publisher, will discuss the new processes of communication from a wide range of fields, including semiotics, anthropology, sociology, psychology economics, education, history, law, linguistics, political science, literature, criminology, medicine, and so on. Each of these disciplines has its roots in a different theoretical and epistemological tradition, which can contribute to the advancement of research in communication. The aim is to analyze the complex relationship between media, technologies, society and culture, promoting a trans-disciplinary approach.

Philosophies of Communication is open to analyses of all forms of communication. Possible topics include: advertising, brand communication, fashion, politics, sport, tourism, sport, public discourses, television, journalism, video-sharing platforms, blogs, social media, spaces of consumption, art, music, museums, events, scientific communication, technology. Particular

attention will be paid to the innovation that occurs in the border areas among the various disciplines interested in the study of communication.

This book series publishes online volumes, both collective volumes and monographs, which are set in the perspective of providing reflections, work materials and experimentation in the fields of research and education about communication. Typically, authors and editors will come from the academic field but some of the books may also be relevant for professionals in the field of communication, such as creatives, marketers, communicators, designers, and so on.

Books may be based on specific research projects or publish contributions of a relevant conference (proceedings).

Published volumes are subject to a review process (double-blind peer review) to ensure their scientific rigor.

The volume proposals can be presented in English, Italian, French or Spanish. The choice of digital Open Access format is coherent with the flexible structure of the series, in order to facilitate the direct accessibility and usability by both authors and readers.

The series is divided into three sections: Monographs, Collective Volumes, Special Volumes. Normally, two collective volumes are published each year, in the months of March/April and November/December. Usually, the collective volumes are linked to Calls for Book Chapters (proposed by scholars identified by the editors and the editorial board), which are disseminated in the scientific community at least one year before the publication of each related volume. The monographic volumes are published without precise timing, but according to the proposals submitted during the year.

Submitted contributions are subjected to a double-blind-peer-review; evaluation and acceptance procedure. It is always possible to propose Call for Volumes on significant topics in the field of communication studies by sending a proposal to the following e-mail address: philosophiesofcommunication@gmail.com

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

...the ...

Indice

| | |
|---|-----------|
| <i>Introduzione. Metropoli sacre. Segni, sensi e ri-generazioni del sociale attraverso le “immagini della città”</i> | 22 |
|---|-----------|

| | |
|---|----|
| Introduction. Sacred Metropolis. Sings, Senses and re-generation of the social through the “images of the city” | 22 |
|---|----|

- *Emilio Cocco*

Riflessioni



| | |
|--|-----------|
| <i>Urbs Sacer. L’immaginario del sacro e della morte negli spazi urbani antichi e moderni</i> | 39 |
|--|-----------|

| | |
|---|----|
| Urbs Sacer. The Imaginary of the Sacred and Death in the Ancient and Modern Urban Spaces | 39 |
|---|----|

- *Emanuela Diodati, Mara Sverdrup*

- Abstract 39
- 1. Introduzione 41
- 2. La morte e il sacro: prospettive teoriche. 43
- 3. La Morte nell’*urbe*: storie di fondazione e il caso
par excellence di Roma antica. 46
- 3.1 I sacrifici di fondazione 46

| | |
|---|----|
| • 3.2 Guerre e feste come momenti sacri | 50 |
| • 4. Il progressivo allontanamento della morte | 52 |
| • 5. Il sacro nel contesto urbano capitalistico | 55 |
| • 6. L'estetizzazione della morte nella città | 60 |
| • 7. Conclusioni | 62 |
| • Riferimenti Bibliografici | 65 |
| • Consultazioni online | 68 |



| | |
|--|-----------|
| <i>Sincretismo, pancronicità e polifonia dei linguaggi urbani. Notre-Dame de Paris nella frenesia dei suoi dintorni</i> | 70 |
|--|-----------|

| | |
|--|----|
| Synchretism, Panchronicity and Poliphony of Urban Languages. Notre-Dame de Paris in the frenzy of its surroundings | 70 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| • <i>Denis Bertrand</i> | |
| • Abstract | 70 |
| • 1. Alcune considerazioni preliminari | 74 |
| • 1.1 <i>Supporti</i> | 75 |
| • 1.2 <i>Le parole della mediazione</i> | 76 |
| • 1.3 <i>Il numero dei punti di passaggio: un po' di numerologia</i> | 77 |
| • 1.4 <i>Pietre miliari: la struttura tipica</i> | 81 |
| • 1.5 <i>Il tour: un'esperienza e una storia</i> | 82 |

| | |
|---|-----|
| • 1.6 <i>L'ampliamento: un'estensione oltre le mura</i> | 84 |
| • 2. Il percorso | 85 |
| • 2.1 <i>Il Libro della Pietra. Home page: il piazzale e la facciata in prospettiva</i> | 85 |
| • 2.2 <i>La cripta archeologica. Le profondità del passato: le età della città</i> | 89 |
| • 2.3 <i>Il Vestibolo della città. Introduzione: cronologia e storie</i> | 90 |
| » 2.3.1. <i>Una tappa fondamentale</i> | 90 |
| » 2.3.2. <i>Il display delle pietre miliari</i> | 91 |
| » 2.3.3. <i>L'affresco dei tempi</i> | 92 |
| » 2.3.4. <i>Storie invisibili</i> | 93 |
| • Riferimenti Bibliografici | 117 |



| | |
|---|------------|
| <i>Public Art e mimetismo urbano</i> | 119 |
|---|------------|

| | |
|------------------------------|-----|
| Public Art and urban mimicry | 119 |
|------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| • <i>Fabrizio Rivola</i> | |
| • Abstract | 119 |
| • 1. Introduzione | 120 |
| • 2. Public Art nei contesti urbani | 121 |
| • 2.1. <i>L'arte degli spazi non deputati</i> | 121 |
| • 2.2. <i>Carattere polemologico</i> | 122 |

| | |
|--|-----|
| • 2.3. <i>Tendenze artistiche in opera nei contesti urbani</i> | 123 |
| • 2.4. <i>Arte pubblica come linguaggio della città</i> | 125 |
| • 2.5. <i>Ricezione nel pubblico</i> | 126 |
| • 3. Tattiche del <i>camouflage</i> | 127 |
| • 3.1. <i>Tattiche e strategie</i> | 128 |
| • 3.2. <i>Concetti di mimetismo animale</i> | 130 |
| • 3.3. <i>Confronto con forme simili di linguaggi urbani</i> | 134 |
| » 3.3.1. <i>Guerrilla marketing e mediattivismo</i> | 135 |
| • 4. Arte urbana mimetica | 136 |
| • 4.1. <i>Segreto e menzogna</i> | 136 |
| • 4.2. <i>Menzogna</i> | 138 |
| • 4.3. <i>Segreto</i> | 140 |
| • 5. Conclusioni | 142 |
| • Riferimenti Bibliografici | 145 |



| | |
|---|------------|
| <i>Reciprocità e Conflitto: l'individuo e la Metropoli distopica</i> | 154 |
|---|------------|

| | |
|--|------------|
| Reciprocity and Conflict: the individual and the dystopic Metropolis | 154 |
|--|------------|

| | |
|------------------------|-----|
| • <i>Mirko Gentile</i> | |
| • Abstract | 154 |
| • 1. Introduzione | 156 |

| | |
|---|-----|
| • 2. Dalle utopie comunitarie alla distopia dell'isolamento | 158 |
| • 3. I Problemi del post-moderno: la Città in frantumi | 161 |
| • 4. La distopia della Verticalità | 163 |
| • Riferimenti Bibliografici | 168 |



| | |
|---|------------|
| <i>Lector in urbis: l'homeless e le istruzioni per l'uso</i> | 173 |
|---|------------|

| | |
|--|-----|
| Lector in urbis: homeless people and the rules of the game | 173 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| • <i>Rocco Mangieri</i> | |
| • Abstract | 173 |
| • 1. Introduzione: Lector in fabula, Lector in urbis | 175 |
| • 2. Grammatiche urbane e complessità del testo-città | 177 |
| • 3. I movimenti cooperativi del lector in urbis | 178 |
| • 4. Il testo-città come campo semantico-pragmatico globale: dell'isotopia e il topic alle enciclopedie | 181 |
| • 5. Frames enciclopedici e ipotesi testuali: percorsi normativi, derive e scorciatoie | 182 |
| • 6. Breve esercizio di lettura: <i>homeless</i> e oggetti urbanistici <i>double-bind</i> | 184 |
| • 7. Alcune precisazioni in riferimento allo schema di Eco: le mosse di cooperazione dell'homeless e la dimensione performativa | 189 |
| • 8. Alcune conclusioni: double-bind cities? | 192 |
| • Riferimenti Bibliografici | 194 |



***Spazi di consumo e culture metropolitane:
per una socio-semiotica della città*** **201**

Spaces of consumption and metropolitan cultures:
towards a socio-semiotics of the city **201**

• *Marianna Boero*

• Abstract **201**

• **1.** Introduzione **203**

• **2.** Città, moda e luoghi di consumo:
contaminazioni discorsive **205**

• **3.** Città, consumo e spazi culturali: dal museo al metro **210**

• **4.** Conclusioni **213**

• Riferimenti Bibliografici **214**



***Enculturation e Urban Commoning.
Riflessioni sui Progetti di Rigenerazione Urbana a Seoul*** **217**

Enculturation e Urban Commoning:
Some Reflections on Urban Regeneration Project in Seoul **217**

• *Monica Bernardi*

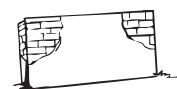
• Abstract **217**

• **1.** Introduzione **219**

• **2.** Metodologia **220**

| | |
|--|-----|
| • 3. Cultura, comunità, commoning per la rigenerazione urbana nelle città | 220 |
| • 4. Il contesto coreano | 223 |
| • 4.1 <i>Da paradigma industriale a enculturation, da sviluppismo a pianificazione comunitaria e partecipata</i> | 223 |
| • 4.2 <i>L'amministrazione Park Won-Soon 2011-2020</i> | 225 |
| • 5. Caso studio: Seoul Urban Regeneration Project | 229 |
| • 6. Conclusioni e prospettive future | 236 |
| • Riferimenti Bibliografici | 238 |

Esplorazioni



| | |
|---|------------|
| <i>Sopra i Muri di Periferia. Rigenerazione Artistica e Turismo della Street Art a Ponticelli (Napoli) e Corvetto (Milano)</i> | 247 |
|---|------------|

| | |
|--|-----|
| Over the Outskirts Walls. Art Driven Urban Regeneration and Street Art Tourism in Ponticelli (Naples) and Corvetto (Milan) | 247 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| • <i>Sara Iandolo, Laura Raccanelli</i> | |
| • Abstract | 247 |
| • 1. Introduzione | 249 |
| • 2. <i>Graffiti Writing e Street Art Contemporanea tra Arte e Non-Arte</i> | 252 |

| | |
|---|-----|
| • 3. Il Nuovo Muralismo tra Rigenerazione Urbana e Abbellimento | 253 |
| • 4. <i>Street Art</i> nel Capitalismo Estetico: tra Gentrificazione e Turismo | 256 |
| • 5. Napoli nella Morsa del Turismo. Visitare lo <i>Street Art District</i> di Ponticelli | 259 |
| • 6. Milano in Scena: Pulire i Muri, Cancellare la Memoria. La Guerra dei Graffiti a Corvetto | 263 |
| • 7. Conclusioni | 268 |
| • Riferimenti Bibliografici | 269 |
| • Sitografia | 274 |



| | |
|---|------------|
| <i>Graffiti come tatuaggi urbani: rivendicare l'autodeterminazione nello spazio urbano thailandese</i> | 278 |
|---|------------|

| | |
|--|-----|
| Graffiti as Urban Tattoos Graffiti as Urban Tattoos: Reclaiming a Self-determination in Thai Urban Space | 278 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| • <i>Jirayudh Sinthuphan</i> | |
| • Abstract | 278 |
| • 1. Introduzione | 280 |
| • 2. Il paesaggio urbano come estensione del corpo umano | 281 |
| • 3. Graffiti e spazio urbano thailandese | 284 |
| • 4. Rivendicare la giustizia urbana | 289 |
| • 5. 112 Dissidenti | 293 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| • 6. Comunità che connettono | 297 |
| • 7. Gli Occhi di Hua Hin | 300 |
| • 8. Tracce della memoria sociale | 302 |
| • 9. Conclusioni. | 304 |
| • Riferimenti Bibliografici | 307 |



| | |
|--|-----|
| <i>La foresta pietrificata. Visioni della periferia nel rap francese</i> | 311 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| Petrified forest. Images of the outskirts from the French rap | 311 |
|---|-----|

• *Caroline Civallero*

| | |
|--|-----|
| • Abstract | 311 |
| • 1. Introduzione | 314 |
| • 2. Rap e periferia: relazioni pericolose | 315 |
| • 3. Le vie del veleno | 321 |
| • 4. Uscita di emergenza | 325 |
| • 5. Conclusione | 328 |
| • Riferimenti Bibliografici | 330 |
| • Discografia | 331 |



| | |
|---|-----|
| <i>Al centro dell'immaginario. Temi, figure e posizionamenti di Roma nel cinema popolare italiano (2010-2019)</i> | 335 |
|---|-----|

At the center of the imaginary. Themes, characters and the role of Rome in italian cinema **335**

• *Alberto Savi*

• Abstract **335**

• **1. Premessa in forma di introduzione** **337**

• 1.1 *Cinema italiano come mappa* **337**

• 1.2 *Nuove geografie e micro-mapping. Una sola città* **338**

• 1.3 *Roma e cinema italiano* **338**

• 1.4 *Campione, metodo e obiettivi* **339**

• **2. Al centro dell'immaginario** **341**

• 2.1 *La città del cinema italiano (contemporaneo)* **341**

• 2.2 *Roma "città unica italiana". Posizionamenti, luoghi e luoghi comuni* **341**

• 2.3 *L'appartamento e la Roma "dall'alto"* **342**

• 2.4 *Il quartiere e la Roma "dal basso"* **344**

• 2.5 *Le tre Roma del potere. Stato, chiesa e cinema* **347**

• **3. Conclusioni** **350**

• Riferimenti Bibliografici **352**



Brevi cronache dal Taglieristan: topografia della damnatio estetica **356**

| | |
|--|------------|
| Short chronicles of Taglieristan: topography of damnatio estetica | 356 |
| • <i>Ivo Stefano Germano</i> | |
| • Abstract | 356 |
| • 1. Introduzione: un mare di taglieri e poi? | 358 |
| • 2. Un luogo per più luoghi comuni | 361 |
| • 3. La promessa di un destino già scritto | 363 |
| • 4. A cielo aperto, sotto gli occhi di tutti | 365 |
| • 5. La “quinta T” | 368 |
| • Riferimenti Bibliografici | 372 |



| | |
|--|------------|
| <i>Archeologia pubblica a supporto del benessere delle comunità. Il caso pilota di Arena, Calabria: una mappatura preventiva come risorsa per co-costruire il benessere di comunità</i> | 376 |
|--|------------|

| | |
|--|------------|
| Public Archaeology for the wellness of the communities. The pilot case of Arena, Calabria: preventive mapping as a resource for the co-construction of community well-being | 376 |
| • <i>Sara Uboldi, Giulia Candeloro, Valeria Pica, Maria Tartari</i> | |
| • <i>Luciana Mastrolonardo, Carlo Citter, Federico Montanari,</i> | |
| • <i>Pierluigi Sacco</i> | |
| • Abstract | 377 |
| • 1. Introduzione | 378 |

| | |
|--|-----|
| • 2. Metodologia | 383 |
| • 3. Risultati | 385 |
| • 4. Nuove fasi della ricerca e prospettive future | 398 |
| • Riferimenti Bibliografici | 401 |



| | |
|---|------------|
| <i>Odi et amo: sociosemiotica del piccione</i> | 408 |
|---|------------|

| | |
|--|------------|
| Odi et amo: sociosemiotic of the pidgeon | 408 |
|--|------------|

| | |
|--|-----|
| • <i>Beatrice Vanacore</i> | |
| • Abstract | 408 |
| • 1. Introduzione | 410 |
| • 2. Presentazione del corpus: i paladini dei piccioni | 412 |
| • 2.1. <i>La retorica della cura (e dell'incuria)</i> | 414 |
| • 2.2. <i>Orizzonti ontologici</i> | 418 |
| • 2.3. <i>Essere outsider</i> | 421 |
| • 3. Conclusioni | 423 |
| • Riferimenti Bibliografici | 425 |
| • Sitografia | 427 |



| | |
|--|------------|
| <i>Lo spazio urbano tra videogiochi e realtà. Riflessioni preliminari nello studio tra giocatori e costruzione della città (ludica)</i> | 429 |
|--|------------|

The Urban Space between Videogames and Reality.
Preliminary reflections on the relationship between
players and the construction of the playful city **429**

• *Giulia Conti*

• Abstract **429**

• **1. Introduzione** **431**

• **2. Tra gioco e spazio urbano** **432**

• **3. La community di giocatori di Pokémon Go** **435**

• **4. L'indagine condotta** **437**

• **5. Conclusioni** **442**

• Riferimenti Bibliografici **444**

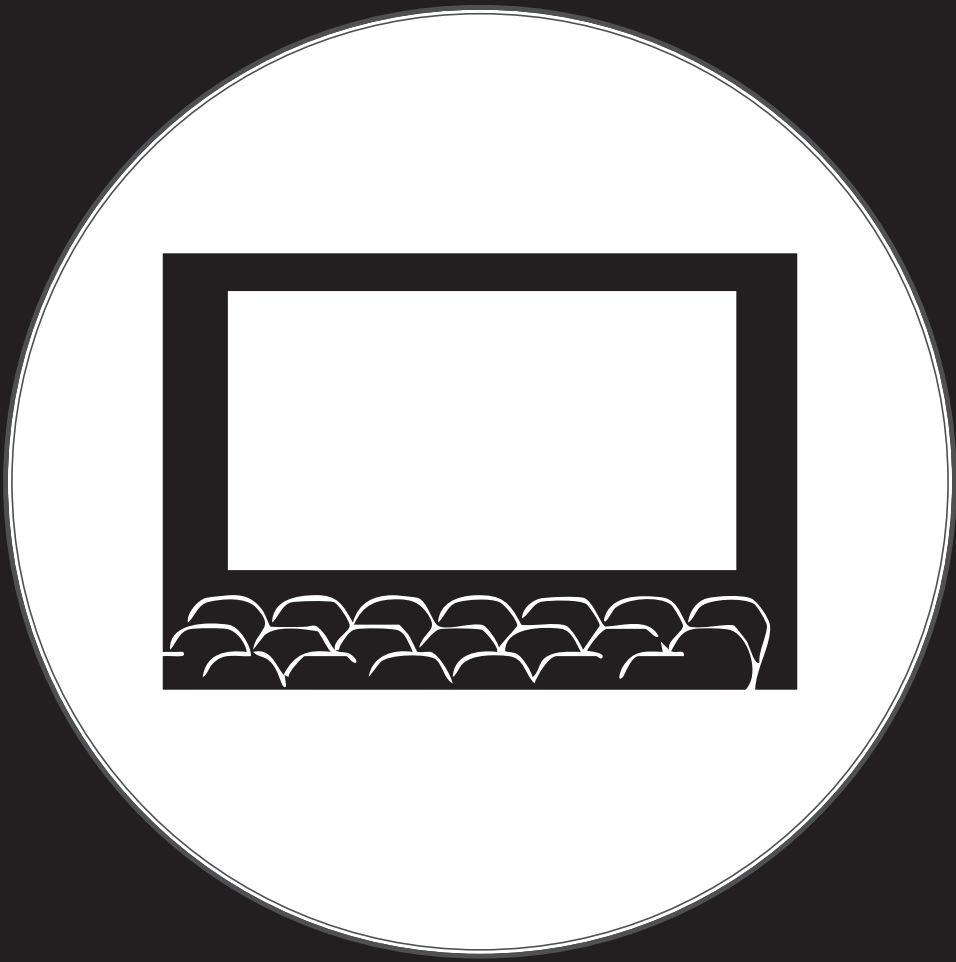
Riflessioni conclusive

La città guarda la città: il ruolo delle immagini oggi **451**

Conclusive reflections. The city looks at the city:
the role of images today **451**

• *Federico Montanari*

• Bio e Affiliazioni degli autori: **459**



Al centro dell'immaginario. Temi, figure e posizionamenti di Roma nel cinema popolare italiano (2010-2019)

(At the center of the imaginary. Themes, characters and the role of Rome in italian cinema)

◇ *Alberto Savi, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia*

Abstract

IT: La nostra proposta parte da un preciso interesse nei confronti del cinema italiano inteso come cinema nazionale, sul piano geografico e culturale. Coscienti della sua storia determinata negli anni da una distribuzione cartografica precisa, da cui emergono elementi identitari e geografie precise, fatte di centri e periferie. In questo saggio l'obiettivo è quello di soffermarsi sui centri piuttosto che sulle periferie, nello specifico quello della città di Roma, in quanto nucleo produttivo totale e totalizzante sul piano industriale per indagare *quanto e in che modi questa centralizzazione produttiva determini una centralizzazione di immaginario?* La ricerca parte da un lavoro svolto su un campione composto dai 100 maggiori successi cinematografici italiani registrati in Italia tra il 2010 e il 2019 (dati Cinetel). Proponiamo un'analisi del corpus seguendo una logica quantitativa, interrogando solo le rappresentazioni della capitale, soffermandosi su un'unica «macrozona» e cercando le ricorrenze estetiche, narrative e tematiche. Nello specifico si affronteranno due idee: una enunciativa, ovvero di posizionamento rispetto alla città, e una enunciazionale, ovvero tematica e di immaginario.

Keywords: *Roma, cinema italiano, città, distant reading*

EN: Our proposal stems from a specific interest in Italian cinema understood as a national cinema, both geographically and culturally. We are aware of its history, shaped over the years by a precise cartographic distribution from which emerge identity elements and defined geographies, consisting of centers and peripheries. In this essay, the focus will be on the centers rather than the peripheries, specifically the city of Rome, as a total and totalizing productive hub on an industrial level. The aim is to investigate how and to what extent this productive centralization influences a centralization of imagination. The research is based on a study of a sample comprising the 100 most successful Italian films recorded in Italy between 2010 and 2019 (Cinetel data). We propose an analysis of this corpus using a quantitative approach, focusing solely on representations of the capital city, concentrating on a single «macrozone,» and examining aesthetic, narrative, and thematic recurrences. Specifically, two ideas will be addressed: one enunciative, relating to the positioning concerning the city, and one enunciational, focusing on themes and imagination.

Keywords: *Rome, Italian cinema, city, distant reading*

1. Premessa in forma di introduzione

1.1 *Cinema italiano come mappa*

La convinzione da cui parte questo saggio è che i media intrattengano uno stretto rapporto con il contesto geografico di appartenenza. Il cinema, nello specifico, non solo nella sua triplice relazione di agente, documento e narratore (Terrone, 2010, p. 14), ma soprattutto nella sua composizione e organizzazione sul piano nazionale, si costituisce attorno a una dimensione geograficamente determinata, che richiede costantemente di essere riconcettualizzata e osservata tramite vari aspetti differenti (Higson, 1989). Così, attualmente, il cinema viene studiato sul piano nazionale soffermandosi sui mercati, sui pubblici e sui discorsi critici. Eppure, quello che più ci interessa in questo contesto è ritornare e rimanere sul piano testuale: territorio chiaramente esplorato, ma forse non sulla base di questi presupposti, facendo geografia e ricerca visuale, tornando così alla consapevolezza che le immagini abbiano a che fare da sempre con rappresentazioni geografiche in stretto legame con il contesto culturale che saccheggiano e di cui contribuiscono contemporaneamente a formare la realtà (Bignante, 2011, p. XV).

Nella sua esistenza il cinema italiano è stato sempre «elemento costitutivo e identitario» (Brunetta, 2020, p.15), sia sul piano nazionale che sul piano subnazionale, e in quanto tale storicamente determinato da continui avvicinamenti e allontanamenti dai centri produttivi (Morreale, 2015). Da ciò è emersa una geografia precisa, fatta di centri e periferie, in grado di esprimere «una serie di conflitti irrisolti, potenzialità inesprese, violenti strappi e tentativi di coprire le lacune» (Zucconi in De Gaetano, 2014, p. 499). Tutta la storia del cinema italiano è una storia di allontanamenti e avvicinamenti dai centri, di esplorazioni e di abbandoni di realtà marginali, periferiche, provinciali e regionali. Il presupposto di questo studio è quindi quello di pretendere che il cinema italiano disponga, da statuto, di una stretta correlazione geografica e culturale; quindi che, in quanto cinema nazionale, sia caratterizzato da una referenzialità forte, definita sia sul piano testuale che sul piano extra-testuale. Eppure la direzione che intratteniamo in questo saggio, segue un movimento diverso che non guarda alla dimensione nazionale, ma a quella locale e nello specifico a quella cittadina di Roma. Le motivazioni sono principalmente due: una extra-testuale/contestuale e una testuale/storica. Le esponiamo di seguito.

1.2 Nuove geografie e micro-mapping. Una sola città

La prima motivazione, per cui ritagliamo una precisa area di interesse, emerge dallo stato della ricerca del nostro campo di riferimento. Il cinema italiano è stato dimostrato essere prontamente determinato geograficamente, ma anche e soprattutto suddiviso secondo le stesse logiche. Giorgio Avezzi, studiando il consumo audiovisivo in Italia, ha saputo dimostrare, dati alla mano, come emergano delle cinematografie regionalmente determinate e – in linea con chi chiama in causa un *regional turn* negli studi sul cinema (Marlow-Mann, 2017) – una sistematica regionalizzazione dei pubblici, sia televisivi che cinematografici, tanto da porre la provocatoria questione: «in Italia un cinema nazionale non esiste» (Avezzi, 2022, p. 185). Eppure, una regionalizzazione dei consumi è solo l'ultima delle localizzazioni emerse e osservate, a dimostrazione di quanto il cinema funzioni a «rendere leggibile la forma dell'Italia» (Avezzi, 2022, p.191). Proprio sotto quest'ultima dimensione, chiamati a prendere atto di questa nuova cartografia critica, diventa utile interrogare i singoli immaginari, facendo *micro-mapping* (Marlow-Mann, 2017) termine proveniente dalla cartografia, usato anche in altre discipline, per intendere la mappatura di elementi su piccola scala in cui studiare contesti produttivi, strategie distributive e manifestazioni specifiche di modalità, generi e stili cinematografici. Oppure, come nel nostro caso, modalità rappresentative e immaginari specifici. Il cinema italiano quindi può e deve, alla luce di questa sua condizione, essere interrogato per singole frazioni, per singole località, per specifici caratteri geografici (storicamente determinati da longitudini e latitudini, tramite le quali si sono prodotte identità socioculturali subnazionali anche molto diverse). A questo punto servirebbe capire che cosa mappare, quale preciso territorio, e perché proprio Roma?

1.3 Roma e cinema italiano

Malgrado l'appena citato *regional turn* chieda di sottoporre gradi di regionalità e in particolare di intendere quest'ultima come approccio per studiare cinematografie decentralizzate rispetto alle «capitali cinematografiche» (Marlow-Mann 2017, p. 325), nel nostro articolo l'approccio sarà più centralizzante. Il motivo per cui, alla luce della scelta di mappare un preciso territorio, decidiamo di stare sul centro, piuttosto che sui margini, è precisamente storico, in quanto coscienti della sua natura di luogo di

produzione nazionale quasi esclusivo per il fatto di essere stata, dagli anni trenta, la «capitale indiscussa della produzione cinematografica» (Morreale, 2015, p. 4). Tanto centralizzante che gli allontanamenti dell'epoca, ricorda sempre Emiliano Morreale, erano esclusivamente «legati alle iniziative di registi e produzioni romane in trasferta» (Morreale, 2015, p. 1). Roma è stata ed è tuttora il centro produttivo nazionale e la stessa identità geografica si è determinata nel suo dialogo con il centro, come forza centrifuga e centripeta (Zucconi in De Gaetano, 2012, pp. 482-483). Seppur gli allontanamenti da Roma esistano da sempre – dal neorealismo in particolare – l'esplorazione su larga scala del paese, diventa più consistente (anche e soprattutto a livello produttivo) negli ultimi decenni di desideri di «geografie osservate in maniera diversa» (Zagarrio, 2022, p. 134). Tutto ciò non toglie che Roma – la cui storia di protagonismo è chiaramente più articolata di così (Bertozzi in Bruscolini, 2000) – rimanga ancora oggi, sia per produzioni sia a livello di immaginario, la capitale del cinema oltre al suo essere “la città di Cinecittà”, punto di riferimento per il cinema straniero così come per il cinema italiano. Ma la persistenza di Roma è soprattutto un dato quantitativo, un dato emergente (come vedremo). Allora, stare sui centri ci permette di riconoscere Roma come nucleo produttivo totale e totalizzante, provando così a chiederci oggi *quanto e in che modi questa centralizzazione produttiva metropolitana determini una centralizzazione di immaginario?*

1.4 Campione, metodo e obiettivi

Se, parlando del *micro-mapping*, abbiamo detto quanto il nostro interesse sia quello di studiare elementi su piccola scala, per amore di esaustività, la logica di campionatura di questo saggio è contrariamente votata a studiare un corpus filmico su larga scala. Seguendo le logiche del *distant reading* di Franco Moretti (Moretti 2020) l'obiettivo è quello di partire da una selezione di film sistematica che non fosse influenzata da questioni di gusto, di stile, ma neanche da questioni iconografiche. Non ci interessano obbligatoriamente i film che rendono meglio l'immagine di Roma, ma quelli più partecipati, più visti, testimoni di un maggior impatto culturale e, partendo da quei testi, capire in che modo la città venga immaginata, anche in quanto «immagine ambientale» (Lynch, 1960, p. 4). Ci interessa, quindi, prendere un corpus di film indicativo di quello che abbiamo chiamato cinema popolare – ma che forse andrebbe meglio definito come “di successo” (perché la campionatura non è sottoposta ai generi, ma solo ai dati di mercato) – in quanto cinema visto e di cui abbiamo

testimonianza numerica dell'ipotetico impatto culturale. Ci soffermeremo esclusivamente sui film italiani – escludendo così film internazionali (che comunque hanno visto forti presenze di Roma) – con lo scopo, alla luce del fatto che verranno selezionati in relazione al successo di pubblico altrettanto nazionale, di poter intendere questi immaginari come comunitari e quindi ipoteticamente rappresentativi di una «comunità immaginata» (Anderson, 2018). Staremo sul cinema contemporaneo, rifacendoci a una specifica finestra temporale, quella di un decennio tra il 2010 e il 2019, non solo rappresentante di un decennio concluso, ma anche in quanto decennio più recente e in quanto periodo precedente allo spartiacque del 2020. Il nostro campione di partenza è quindi composto dai 100 maggiori incassi cinematografici italiani registrati in Italia tra il 2010 e il 2019 (dati Cinetel) e ad esso applichiamo una *lettura a distanza* – come già fatto negli ultimi anni, anche se con approcci diversi, al cinema italiano (Canova e Farinotti, 2011; Cucco e Manzoli, 2017) – prima individuando quanti e quali tra questi titoli (che esprimono un gusto nazionale, per quanto frammentario) è presente Roma, poi osservando un contesto di settore in cui si colloca il campione e, infine, cercando nei testi ricorrenze ambientali, narrative e tematiche nel raccontare la città. Il punto di partenza è la triplice distinzione di livelli di sguardo, evidenziata da Sandro Bernardi a proposito del rapporto tra cinema e paesaggio, tra: sguardo dei personaggi dentro il film, sguardo del film e sguardo dello spettatore sul film (Bernardi, 2002, p. 16). Tre esperienze visive che sono atti di cultura che vanno però interrogati, come tenteremo di fare in questa sede, come correlati: nella relazione referenziale testo-contesto nel quale si colloca il corpus, nell'occuparci del cinema di successo e quindi come cultura dello spettatore (*italiano anche in quanto spettatore?*), e nel loro riconoscimento netto, ma contemporaneamente correlato rispetto al nostro contesto di riferimento. Nello specifico si affronteranno due idee: una enunciativa, ovvero di posizionamento – *dove sono ambientati, rispetto al resto della città, questi film? Come osservano e come si relazionano con la città?* – e una enunciazionale, ovvero di immaginario e di isotopie tematiche culturali (Greimas e Courtés, 2007 (1979)) – *quali sono i principali temi affrontati in questi film? Esiste una correlazione con l'ambiente, ovvero una referenzialità geo-culturale?*

2. Al centro dell'immaginario

2.1 *La città del cinema italiano (contemporaneo)*

Interrogando percentualmente il nostro campione, il primo dato immediato arriva a conferma dell'introduzione storica appena esposta. Suddividendo i titoli per ambientazione principale e per ambientazione secondaria (ovvero ambientazioni presenti in un consistente o ridotto minutaggio nel film) – tutte dedotte da effettivi paesaggi, *landmark territoriali* o da precise linee di dialogo – possiamo notare come 52 titoli su 100 siano anche solo brevemente ambientati nel Lazio e di questi 48 a Roma. Questo già ci dimostra quanto effettivamente Roma significhi ancora il centro dell'immaginario, sia nazionale che regionale, l'unico perno dell'immaginario cinematografico italiano. Anche sul piano strettamente metropolitano – se confrontiamo i 48 titoli con i 15 di Milano, gli 8 di Napoli, i 5 di Palermo e i 4 di Torino – si riconferma la medesima logica di perno dell'immaginario italiano metropolitano tutto. Roma sembra allora essere la “città unica italiana” e questo aspetto viaggia di pari passo proprio con la massiccia presenza di registi autoctoni, oltre che di un accentramento produttivo storicamente determinato.

2.2 *Roma “città unica italiana”. Posizionamenti, luoghi e luoghi comuni*

Come previsto, Roma è la città più numerosa del campione e ancora, dopo tanti anni, la location protagonista del cinema italiano: la “città unica italiana”, non solo sul piano delle presenze, quanto anche sul piano delle specificità. Come tale, infatti, rischia in alcuni casi di non essere determinatamente specifica, rischia che, a differenza di altri titoli, i “suoi” film non siano film su Roma. Se quelli ambientati nel Nord-Est, per esempio, anche solo in quanto nati da un allontanamento dal centro produttivo (che sia uno “stare” o un “arrivare”) che necessita di essere giustificato, sono in un certo senso dei film sul Nord, sulla montagna, sulla natura magica, romantica o drammatica; Roma tende al contrario a porsi come la grande città, come l'ambiente che non chiede di essere giustificato o presentato in qualche modo, come il vero e proprio “qui” del cinema italiano. Ambientazione “di casa” che, con buona probabilità, non necessita nemmeno di essere esplorata, preferendone

una dimensione astratta da *unità di misura metropolitana d'Italia*.

A proposito delle grandi città nel cinema italiano del decennio precedente, si sostiene che la sensazione fosse quella di «abbandono delle città» sul piano visivo, narrativo e tematico, abbandono che è figlio di un «inconscio desiderio di sprovvincializzazione e internazionalizzazione» (Franceschini in Canova e Farinotti, 2011, p. 21) che le rendeva tutte simili, generiche, difficili da distinguere. Nel nostro corpus emerge una tendenza simile, ma che chiede di essere interrogata in modo diverso, ovvero riconoscendo in questo cinema l'esigenza forte di intendere il lavorare con i luoghi, un lavorare con i luoghi comuni (e quindi con gli stereotipi). *Ma nei confronti di quali luoghi (e luoghi comuni) si posiziona questo cinema?* La prima isotopia spaziale forte corrisponde a quelli che potremmo definire i due *tópoi* paesaggistici principali dei film ambientati a Roma: l'appartamento e il quartiere.

2.3 *L'appartamento e la Roma "dall'alto"*

La mancata urgenza di esplorare di cui parlavamo, si reitera in quella che viene definita, a proposito del giovane cinema romano degli anni ottanta/novanta, come «metratura ridotta degli ambienti» (Martini in Martini e Morelli, 1997, p. 55), il che non è solo una questione di comodità, ma anche un problema di ispirazione, di mancanza di orizzonte. Anche nel cinema di successo degli anni dieci la questione non è dissimile e a ritornare è proprio la dimensione casalinga, materializzatasi nel topos dell'appartamento. Forse non con la forza venuta a galla nel decennio precedente, come il «luogo privilegiato (del cinema italiano) dove ambientare le sue storie» (Foresti in Canova e Farinotti, 2011, p. 108), ma comunque ambiente ancora rilevante, soprattutto per il contesto romano, spazio urbano particolarmente esplorato (nel cinema così come nell'immaginario turistico) dove quattro mura possono essere luoghi perfetti per parlare fuori da riferimenti specifici territoriali e, in certi casi, ambire più direttamente a un pubblico nazionale. In genere gli appartamenti, pur rimanendo spazi puliti, immobili, «perlopiù utilizzati come puro sfondo» (Foresti in Canova e Farinotti, 2011, p. 129), in alcuni casi riescono ad avere una rilevanza testuale, offrendosi al film come protesi estetiche della messa in scena di status sociali. Ci sono titoli ambientati esclusivamente in appartamenti – come il caso di *Perfetti sconosciuti* (Genovese, 2016), esperimento di cinema *kammerspiel* ambientato interamente durante una complicata cena tra amici – e altri quasi del tutto – come *Sotto una buona stella* (Verdone, 2014) la cui trama consiste nella difficile convivenza di due vicini di appartamento. Ma gli

appartamenti sono soprattutto messi in scena come estensioni di sé. Gli interni possono essere un modo perfetto per evidenziare un gap generazionale: come nelle diverse case di provenienza dei due protagonisti, uno adulto e l'altra giovane, di *Scusa ma ti voglio sposare* (Moccia, 2010) o *Tutta colpa di Freud* (Genovese, 2014) quando, durante un appuntamento romantico all'IKEA il cinquantenne architetto Alessandro e la diciottenne Emma decidono di fare un gioco: arredare una stanza secondo il proprio gusto, con risultati prevedibilmente opposti. L'estensione può essere anche usata per confrontare personalità differenti, come i tre appartamenti da cui parte la storia dei tre protagonisti agli antipodi di *Posti in piedi in paradiso* (Verdone, 2012) o quelli degli ex-adolescenti che si trovano a fare i conti con il tempo che li ha cambiati di *Immaturi* (Genovese, 2011). Il divario può essere anche tra status sociali, emerso in microcosmi discordanti che si scontrano visivamente anche attraverso l'arredamento e le chiuse location casalinghe: come quelli attraversati in *Nessuno mi può giudicare* (Bruno, 2011) dalla protagonista di una parabola discendente che la porta dalle villette fuori dal centro ai quartieri di periferia o quelli dei due protagonisti di *Come un gatto in tangenziale* (Milani, 2017), rappresentazioni del piccolo borghese idealista e della proletaria disillusa.

A differenza degli anni duemila, l'appartamento, così come la casa, nel territorio romano non sono il luogo per eccellenza della famiglia (Foresti in Canova e Farinotti, 2011, p. 129). Anzi, è spesso il contesto perfetto del soggetto precario, instabile, le cui vicende nascono dal caos cittadino, emerse in film sull'oppressione degli appartamenti, sulla difficoltà della vita urbana quotidiana (tra amori, insicurezze, attacchi d'ansia e tradimenti), mentre una piccola parvenza di riappacificazione (con sé o con l'altro) sembra arrivare sempre quando ci si allontana da questo caos, quando si esce, anche solo di casa, come nell'emblematico finale di *Perfetti sconosciuti* (Genovese, 2016), dove l'uscita dall'appartamento, sempre più opprimente, diventa anche una svolta magica della storia che rende tutta la vicenda mai accaduta. Si potrebbe quindi dire che il caos romano, di quella «gabbia de matti» (come direbbe Verdone), si reitera anche negli appartamenti che, pur essendo luoghi perfettamente senza coordinate cartografiche, fanno rimbombare un atteggiamento romano che si impone non solo per gli attori e nel parlato, ma anche in un atteggiamento e ritmo comico che dona alla romanità una degna sopravvivenza.

Restrungendo invece la metratura, notiamo come sia proprio la classe borghese il fulcro della rappresentazione di uno spazio specifico, ovvero quello della terrazza: un "non-interno", cioè un contraddittorio dell'interno e un complementare dell'esterno. Un'isotopia spaziale nella quale mettere in scena le feste della classe dirigente politica in *Nessuno mi può*

giudicare (Bruno, 2011), opportunista e intellettuale ne *La grande bellezza* (Sorrentino, 2013), scollata dalla realtà come quella nelle feste degli anni novanta mentre a Sarajevo scoppia la guerra di *Venuto al mondo* (Castellitto, 2012) o luogo di socialità romana piccolo borghese come ne *La dea fortuna* (Ozpetek, 2019) o *Scusa ma ti voglio sposare* (Moccia, 2010). È soprattutto in questi casi, quando i cosiddetti luoghi dell’abitare si aprono all’esterno, che i film si aprono alla città tramite skyline, veri strumenti protagonisti della localizzazione cinematografica romana in generale. Messi in scena tramite uno sguardo dall’alto, sui più rinomati *landmark territoriali* (Aime e Papotti, 2012, p. 23), a ribadire un certo sguardo borghese dall’interno, ma comunque interessato alle zone più celebri e “richieste” della capitale (fig. 1).



Figura 1. Roma “dall’alto”. La finestra e la terrazza come apertura borghese alla città, nelle sue location più celebri e turistiche, dal Colosseo di *Nessuno mi può giudicare* (in alto a sinistra) e *La grande bellezza* (in alto a destra), al palazzo della Civiltà Italiana di *Sotto una buona stella* (in basso a sinistra), passando per Piazza del Popolo di *Suburra* (in basso a destra).

2.4 Il quartiere e la Roma “dal basso”

Uscendo dalle quattro mura ci si ritrova ad affrontare l’altro topos, ovvero il quartiere. Così come per l’appartamento anche il quartiere ha due dimensioni. La prima si contraddistingue per la completa rinuncia alla localizzazione a favore della già affrontata ambizione nazionale che, come si sostiene per gli anni duemila, trasforma ancora la città in un «grande studio in esterni» (Franceschini in Canova e Farinotti, 2011, p. 31). Il che è in parte vero e lo stesso meccanismo avviene, come abbiamo già detto, nei modi di rappresentazione della città italiana così da rendere Roma quella che abbiamo chiamato in questa sede “città unica italiana”: la quasi unica città per rilevanza numerica, ma anche l’unica come riferimento urbano nazionale. Attorno a questo punto non si può non tornare a titoli come *Immaturo* (Genovese, 2011),

Tutta colpa di Freud (Genovese, 2014) e *The Place* (Genovese, 2017) dove quello del quartiere è un microcosmo asettico, ma pieno di ricordi e punti ricorrenti (fontane, bar, negozi), appartenente a una cultura urbanistica di sola proprietà dei protagonisti *insider*, un teatro delle vicende che potremmo definire, rimandando alla nostra definizione precedente, un “quartiere unico italiano”. Anche in altri film il quartiere è ancora un luogo di incontri casuali ripetuti nel tempo, come chiusi in un piccolo microcosmo deterritorializzato che in alcuni casi, assume una dimensione generica ma “casereccia”. Quartieri meno metropolitani che danno alla metropoli romana un tono in un certo senso provinciale, come “casa generica”, ma “vissuta”. In questi esempi si ripete quel meccanismo affrontato in precedenza per gli appartamenti dove atteggiamenti dei personaggi, scelte narrative e ritmi comici (oltre, naturalmente, alle scelte di attori e registri linguistici) restituiscono una romanità che sopravvive (si fa riferimento a film di Verdone, Muccino, Vanzina e Parenti).

Una rinnovata attenzione al territorio e alla romanità, soprattutto a quella che non proviene da semplici localizzazioni tramite skyline o celebri monumenti/piazze/chiese, arriva però da giovani registi che guardano al rapporto con Roma come a un’occasione per riscoprire il mondo delle periferie, rimettendole in campo narrativamente, riflettendo sui divari sociali, intenzionati a dar voce a realtà poco presenti nelle immagini di una città che nella storia del cinema ha fissato tutt’altro immaginario. Se negli anni del boom il cinema si era spostato verso quartieri nuovi, abbandonando progressivamente i quartieri popolari (Morreale, 2015, p. 23), negli ultimi anni il movimento del cinema popolare italiano è stato diverso, quasi contrario. In questo decennio Roma ha trovato una dimensione popolare “dal basso”, di borgata e i quartieri popolari hanno acquistato potere narrativo volto a rendere sempre più protagonisti volti meno celebri e “attraenti” della città, e, proprio per questo, sempre più ad essa appartenenti. Si pensi al quartiere Bastoggi di *Come un gatto in tangenziale* (Milani, 2017) dove vive il personaggio interpretato da Paola Cortellesi, il controcampo con cui l’idealista *think-tanker* di Antonio Albanese deve confrontarsi, sia sulla cartina (è il responsabile di un progetto di riqualificazione della zona), ma soprattutto tramite un approccio diretto, il che gli impone di fare i conti con il cosiddetto “paese reale”, attraversandolo e convivendoci, nel suo caos e nella sua incompatibilità (a ribadire che, nel cinema italiano, solo a Roma si può essere *outsider* nella propria città, mentre il resto prevede sempre uno spostamento interregionale) e sempre, comicamente, nei suoi luoghi comuni. Una Roma lontana dal centro – che chiede di essere affrontata, analizzata, problematizzata – così come quella del complesso residenziale del Corviale di *Scusate se esisto!* (Milani, 2014), commedia tratta

da un progetto di ristrutturazione e di recupero degli spazi ad esso dedicato, tuttora irrealizzato. Sono film che danno voce e immagine a spazi urbani che voce e immagine cinematografica non hanno, mantenendo comunque quel presupposto per cui lavorare con i luoghi si intende lavorare con i luoghi comuni e dunque con gli stereotipi. Con Tor Bella Monaca lo fa anche *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Mainetti, 2015), film che da un lato sfrutta il quartiere come occasione per italianizzare (o romanizzare) un'operazione che guarda al cinema americano dei *cinematic*, dall'altro come volontà di rendere la Capitale protagonista dell'intero film, che si apre e si chiude con lo skyline di Roma insieme a un tuffo a peso morto sulla città, e che fa dell'attraversare Roma un perno decisivo, dal centro (Colosseo, Castel Sant'Angelo, il Lungotevere, lo stadio Olimpico) alla periferia (Paganini e Zidaric, 2020, p. 56). Vale lo stesso anche per il quartiere caotico e disordinato, ma multiculturale e vivace, di *Nessuno mi può giudicare* (Bruno, 2011) che ripropone, anche se in contesti meno geolocalizzati, quello sguardo dal basso a un microcosmo di romanità verace di borgata, multiculturale e disordinata, così come il capitolo romano di *Colpi di fulmine* (Parenti, 2012), dove un ambasciatore deve imparare il romano "sboccato" per far colpo su una donna di cui si è innamorato. Contemporaneamente *Non ci resta che il crimine* (Bruno, 2019) racconta la Trastevere della banda della Magliana, prima visitata nel "noioso e turistico" presente, poi attraversata nel "glorioso e pericoloso" passato (fig. 2). La Roma dal basso, quindi, è anche criminale e di strada; e si ripropone soprattutto negli sgradevoli angoli di *Suburra* (Sollima, 2015) (che si alternano a una Roma più alta, di palazzi e di potere, ma non meno sporca). Si riafferma anche nella Roma caotica de *La grande bellezza* (Sorrentino, 2013), più borghese, ma ugualmente eccessiva e dove il contrasto tipico sorrentiniano tra soggetto e spazio urbano (Paganini e Zidaric, 2020, p. 78) diventa comunione autentica con la città, nella sua «bruttezza» e ne «l'immagine blasfema della mondanità» (Paganini e Zidaric, 2020, p. 86) che ne trapela. Così come la Roma che intrappola i propri personaggi in un «falso movimento, sincopato e nevrotico», quella delle strade che «costituiscono una sorta di sistema circolatorio che assolve la funzione di trasporto di particelle umane» (Franceschini in Canova e Farinotti, 2011, p. 31), restituita perfettamente in *10 giorni senza mamma* (Genovesi, 2019), dove le vicende vissute dal personaggio interpretato da Fabio De Luigi si muovono tutte in un caotico sistema urbano di spostamenti in automobile (casa-scuola, scuola-lavoro, lavoro-calcio, calcio-casa...), ed è solo il momento di agnizione finale che si collega con la scoperta della "strada", dei quartieri più popolari, di una Roma più "reale", distante dai piani alti e dai mercati internazionali, a ribadire quella retorica territoriale, provinciale e – possiamo dire per come

reiterata in tutto il campione – nazionalpopolare. Mostrandosi dal basso, sulle periferie più marginali, un'altra parte di cinema italiano ribadisce uno sguardo popolare su Roma, focalizzato sulla strada e poco sul resto.



Figura 2. Roma “dal basso”. Quartieri popolari e spazi non turistici: il complesso del Corviale di *Scusate se esisto!* (in alto a sinistra), il quartiere Bastoggi di *Come un gatto in tangenziale* (in alto a destra) e Tor Bella Monaca di *Lo chiamavano Jeeg Robot* (in basso a sinistra). Insieme al più turistico, ma sempre “dal basso”, Trastevere di *Non ci resta che il crimine* in cui i protagonisti si fotografano davanti alla targa (in basso a destra).

2.5 Le tre Roma del potere. Stato, chiesa e cinema

Giunti alla questione tematica è necessario evidenziare come Roma al cinema comporti anche delle precise questioni tematiche, delle isotopie culturali, delle correlazioni che vedono i film relazionarsi non solo con la struttura urbana, ma anche con «sovrastrutture di significato» storicamente determinate (Franceschini in Canova e Farinotti, 2011, p. 37), ovvero le tre Roma del potere, tre forme che hanno contribuito a forgiare l'aspetto e l'identità della capitale. Se, nell'immaginario cinematografico, Milano ha saputo imporsi come capitale del potere economico, Roma è stata da sempre il centro del potere religioso, politico e culturale. In breve, nemmeno nel cinema di successo degli anni dieci scompare quest'altro specifico che contraddistingue tre diversi volti della stessa città: la Roma Politica, la Roma Vaticana e la Roma Cinematografica.

La prima, la Roma del potere politico, nei suoi luoghi ufficiali (da Montecitorio al Quirinale) e non, è il fulcro parziale di tutto il discorso politico nel cinema italiano. Parziale perché altrettanto rilevanti sono molti film del Sud (si veda in particolare la trilogia di Cetto La Qualunque), ma allo stesso tempo alla capitale questo discorso non ne è mai estraneo, soprattutto quando, per l'appunto, l'oggetto di interesse sono le architetture del potere. Allora i film politici romani sono film sui politici, sul sistema politico, nella sua accezione più bassa, come spazio dell'intrigo e del complotto, corrotto e opportunisto,

perpetuato ai danni dello Stato: come la Roma marcia delle dimissioni di Berlusconi del 2011 di *Suburra* (Sollima, 2015). Soprattutto da affrontare attraverso una messa in crisi ridicolizzante che dia voce alla disillusione post-berlusconiana come in *Viva l'Italia* (Bruno, 2012), fino alle instabili spinte dal basso dell'arrivo del M5S di metà decennio emerse in film come *Benvenuto Presidente!* (Milani, 2013) e *Tutto tutto niente niente* (Manfredonia, 2012) (fig. 3).



Figura 3. Roma Politica. La Camera dei deputati rimessa in scena con precisione storica in *Suburra* (in alto a destra), come occasione comica in *Benvenuto Presidente!* (in alto a sinistra) o ricostruita con gusto kitsch e iconoclasta in *Tutto tutto niente niente* (in basso a sinistra). Così come altri luoghi della politica, la sala di un comizio in *Viva l'Italia* (in basso a destra).

Pure la Roma Vaticana rimane preponderante. Un po' estero, un po' Italia, non-luogo autosufficiente con cui il cinema si confronta affrontando l'ingombrante peso dell'istituzione religiosa. Si pensi al lavoro che Verdone fa sullo statuto del prete nel personaggio protagonista di *Io, loro e Lara* (Verdone, 2010) o nel costume da indossare in *L'abbiamo fatta grossa* (Verdone, 2016); oppure dell'estrema presenza di chiese, uomini e donne religiose, in parte ancora collusi con il potere politico corrotto (Franceschini in Canova e Farinotti, 2011, p. 38), in parte influenti soggetti delle micro comunità romane. In questo decennio però la Roma Vaticana sembra acquisire tutta un'altra valenza. È spesso luogo in cui mettere in scena un'altra messa in crisi che in questo caso è più una desacralizzazione dell'istituzione, dove i cardinali sono corpi su cui ironizzare, figure da ridicolizzare, simboli con cui giocare (fig. 4). Nanni Moretti in *Habemus Papam* (Moretti, 2011) con i cardinali organizza un torneo di pallavolo, in *Colpi di fulmine* (Parenti, 2012) questi fanno ginnastica per la schiena a suon di gestacci, in *Benedetta follia* (Verdone, 2018) il protagonista si ritrova a ballare con loro durante un trip psichedelico, uno dei tre personaggi interpretati da Albanese in *Tutto tutto niente niente* (Manfredonia, 2012) li imita diventando una specie di santone kitsch e Zalone, nel finale di *Che bella giornata* (Nunziante, 2011), diventato guardia del corpo del Papa Benedetto XVI lo schiaffeggia bonariamente sfruttandolo per i suoi interessi

personali. Quasi come se il timore reverenziale (che spesso, come nel caso di Verdone, è rispetto reverenziale) si possa esorcizzare con la messa in ridicolo.



Figura 4. Roma Vaticana desacralizzata. Il corpo reverenziale del cardinale ridicolizzato nei “gestacci” di *Colpi di fulmine* (in alto a sinistra), nella partita di pallavolo di *Habemus Papam* (in alto a destra), nei costumi kitsch di *Tutto tutto niente niente* (in basso a sinistra) e nei balli psichedelici di *Benedetta follia!* (in basso a sinistra).

La Roma Cinematografica invece si impone in un’ottica diversa da quella che veniva riconosciuta come «sovrastuttura di significato». Praticamente nessun film, di quelli del campione, è ambientato in specifici luoghi professionali cinematografici e nemmeno parla esplicitamente del fare cinema a Roma, ma il peso di essere nella “città di Cinecittà” continua a sentirsi, anche se indirettamente. Non ci sono film come *Il caimano* (Moretti, 2006), anche se qualche set o riferimento a un microcosmo cinematografico torna, come i set pornografici di *Com’è bello far l’amore* (Brizzi, 2012) o quelli cinematografici che visita il critico interpretato da Favino in *Posti in piedi in paradiso* (Verdone, 2012), o ancora comparsate di “personalità sacre” del cinema come Lina Wertmüller, Pupi Avati, Gianni Rondolino e Steve Della Casa che compaiono in *Benvenuto Presidente!* (Milani, 2013) presentati come i “poteri forti” che controllano veramente ciò che accade in Italia. In via indiretta, la Roma dei set riemerge anche dal lato opposto nella ricorrenza di sfondi, utilizzati ovviamente per contesti diversi, come quello della casa dei Tucci in *Poveri ma ricchi* (Brizzi, 2016) che è lo stesso della casa del personaggio interpretato da Marco Giallini in *Non ci resta che il crimine* (Bruno, 2019) in una ideale ecologia del set (fig. 5). Eppure, il ritorno forse più rilevante è quello che conferma l’idea di cinema patchwork e di «ambiente usato» (Martini in Martini e Morelli, 1997, p. 49) – concetto che

dialoga con l'idea contemporanea di cinema come «laboratorio autoriflessivo» (Masciullo, 2017) – ovvero di un cinema che anche geograficamente si rifà a sé stesso, al suo passato, saccheggiandolo, omaggiandolo e ponendosi nei suoi confronti come spazio museale, ritornando in luoghi storici del cinema romano. Succede con Piazza della Consolazione del litigio di *C'eravamo tanto amati* (Scola, 1974), ripresa in un medesimo contrasto in *Baciami ancora* (Muccino, 2010) (fig. 6); o riproponendo dinamiche simili, in una matrioska di parodie, come quella nei confronti di *Ecce Bombo* (Moretti, 1978) in *Nessuno mi può giudicare* (Bruno, 2011) (fig. 6) o di omaggi, come *La grande bellezza* (Sorrentino, 2013) nei confronti di Fellini e *Non ci resta che il crimine* (Bruno, 2019) nei confronti del “poliziottesco” romano, sospeso tra centro e periferia, che si ibridava alla commedia (Morreale, 2015, pp. 27-28).



Figura 5. Ecologia del set. Medesimi sfondi cinematografici nei contesti opposti di *Non ci resta che il crimine* (sinistra) e *Poveri ma ricchi* (destra).



Figura 6. Roma su Roma. Il ritorno del cinema romano del passato. Nei luoghi specifici: Piazza della Consolazione, teatro del picco di litigio tra i protagonisti di *C'eravamo tanto amati* (in alto a sinistra) diventa lo stesso per gli amici di *Baciami ancora* (in alto a destra). Nelle parodie: la gag di Nanni Moretti in *Ecce bombo* (in basso a sinistra) diventa parodia matrioska in *Nessuno mi può giudicare* (in basso a destra).

3. Conclusioni

L'immagine di Roma, l'immagine ambientale, quella mentale e proiettata alla maggioranza degli spettatori cinematografici italiani – tanto cittadini del cinema (Brunetta, 1997, p. 257) quanto dell'Italia – si costruisce attorno a ciò

che abbiamo osservato e mappato a distanza. Questo corpus intende il lavorare con i luoghi una pratica che significhi lavorare soprattutto stereotipicamente con i luoghi comuni. Successivamente abbiamo notato come emergano sul piano enunciativo due punti di vista sulla città: dall'alto, ribadendo lo sguardo dalle finestre o dalle terrazze altolocate verso monumenti antichi o precisi *landmark turistici*; e dal basso, ribadendo lo sguardo di borgata dalla strada o dalle specifiche periferie. Infine, contemporaneamente a questo, sul piano enunciazionale, questo corpus conferma come l'ambientare un film a Roma significhi anche metterlo in relazione con temi cittadini e, nello specifico, con tre sovrastrutture di significato relative a tre poteri – politico, religioso e culturale – riferite simbolicamente a tre nuclei spaziali della città che assumono rilevanza nazionale: Stato, Vaticano e Cinecittà. Quella appena emersa è l'immagine nel cinema popolare, ovvero l'immagine che maggiormente è stata proiettata e proposta, quella maggiormente esposta tramite le regole di uno specifico dispositivo. E questa mappatura ci mostra quanto corrisponda a quella più referenziale e stereotipata.

Riferimenti Bibliografici

- Aime, M.; Papotti, D., 2021, L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo, Einaudi, Torino.
- Anderson, B., 2018, Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi, Laterza & Figli SpA, Bari-Roma.
- Avezzù, G., 2022, L'Italia che guarda. Geografie del consumo audiovisivo, Carocci Editore, Roma.
- Bernardi, S., 2002, Il paesaggio nel cinema italiano, Marsilio, Venezia.
- Bertozzi, M., 2000, Lo sguardo e la rovina. Appunti per un itinerario su Roma nel cinema in Bruscolini, E. (a cura di), Roma nel cinema tra realtà e finzione, Scuola Nazionale di Cinema, Roma, pp. 16-29
- Bignante, E., 2011, Geografia e ricerca visuale. Strumenti e metodi, Editori Laterza, Bari.
- Brunetta, G. P., 2020, L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale, Carocci Editore, Roma.
- Brunetta, G. P., 1997, Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière, Marsilio, Venezia.
- Canova, G., Farinotti, L. (a cura di), 2011, Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo, Garzanti, Milano.
- Cucco, M., Manzoli, G. (a cura di), 2017, Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo,

Il Mulino, Bologna.

- Greimas, A. J., Courtés, J., 2007 (1979), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Mondadori, Milano
- Higson, A., 1989, “The Concept of National Cinema” in *Screen*, vol. 30, no. 4, pp. 36-47.
- Lynch, K., 1960, *The Image of The City*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England.
- Marlow-Mann A., 2017, *Regional Cinema: Micro-Mapping and Glocalisation* in Stone, R. et al, *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, New York, pp. 323-336.
- Martini, G.; Morelli, G. (a cura di), 1997, *Patchwork Due: geografia del nuovo cinema italiano*, Il Castoro, Milano.
- Masciullo, P, 2017, *Road to Nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio autoriflessivo*, Bulzoni Editore, Roma.
- Moretti, F., 2020, *A una certa distanza. Leggere i testi letterari nel nuovo millennio*, Carocci editore, Roma.
- Morreale, E., 2015, *Le Italie del cinema. Centralità di Roma, immaginari locali e decentramenti produttivi in L’Italia e le sue regioni. III. Società*, Treccani, Roma, pp. 505–521.
- Paganini, G., Zidaric, W. (a cura di), 2020, *Città italiane al cinema*, Mimesis Edizioni, Milano.
- Terrone, E., 2010, “Cinema e geografia: un territorio da esplorare” in

Ambiente Società Territorio, vol. 6, pp. 14-17.

- Zaggarro, V., 2022, *Nouvelle vague italiana: Il cinema del nuovo millennio*, Marsilio Editori, Venezia.
- Zucconi, F., 2014, *Geografia* in De Gaetano, R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume 1*, Sesto San Giovanni, Mimesis, pp. 433-503.