

L'inferno dantesco al margine della Città Eterna

Pasolini e la tradizione di messa in scena della periferia romana

Jonas Köhler*

Recibido: 05.03.2024 — Aceptado: 03.05.2024

Título / Titre / Title

El inferno de Dante al borde de la Ciudad Eterna. Pasolini y la tradición de escenificar la periferia romana

L'enfer de Dante à la périphérie de la ville éternelle. Pasolini et la tradition de mise en scène de la périphérie romaine

Dante's inferno on the margins of the Eternal City. Pasolini and the staging tradition of the Roman periphery

Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

Nel presente articolo sarà trattato il dialogo tra Pasolini e una nuova generazione di registi italiani, in particolare una tradizione specifica di messa in scena della città, non mancando di approfondire l'uso e la parziale decostruzione dei miti associati a Roma, e la stilistica associata di una particolare narrazione, che ha avuto inizio grazie all'opera cinematografica di Pasolini. In questo contesto verrà analizzato il dialogo tra i film pasoliniani *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) e tre film dell'ultimo decennio: *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) di Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) di Claudio Caligari e *Come un gatto in tangenziale* (2017) di Riccardo Milani.

Este artículo abordará el diálogo entre Pasolini y una nueva generación de cineastas italianos, en particular una tradición específica de escenificación de la ciudad, sin dejar de explorar el uso y la decostrucción parcial de los mitos asociados a Roma, y la estilística asociada de una narrativa particular, que comenzó gracias a la obra cinematográfica de Pasolini. En este contexto, se analizará el diálogo entre las películas de Pasolini *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) y tres películas de la última década: *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) de Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) de Claudio Caligari y *Come un gatto in tangenziale* (2017) de Riccardo Milani.

Cet article abordera le dialogue entre Pasolini et une nouvelle génération de cinéastes italiens, en particulier une tradition spécifique de mise en scène de

la ville, sans manquer d'explorer l'utilisation et la déconstruction partielle des mythes associés à Rome, ainsi que la stylistique associée à une narration particulière, qui a vu le jour grâce à l'œuvre cinématographique de Pasolini. Dans ce contexte, le dialogue entre les films de Pasolini *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962) et trois films de la dernière décennie sera analysé : *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) de Gabriele Mainetti, *Non essere cattivo* (2015) de Claudio Caligari et *Come un gatto in tangenziale* (2017) de Riccardo Milani.

This paper will discuss the dialogue between Pasolini and a new generation of Italian filmmakers, in particular a specific tradition of staging the city, not failing to explore the use and partial deconstruction of myths associated with Rome, and the associated stylistics of a particular narrative, which began thanks to the cinematic work of Pasolini. In this context, the dialogue between Pasolini's films *Accattone* (1961) and *Mamma Roma* (1962) and three films of the last decade will be analyzed: Gabriele Mainetti's *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015), Claudio Caligari's *Non essere cattivo* (2015), and Riccardo Milani's *Come un gatto in tangenziale* (2017).

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, periferia romana, cinema italiano.

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, periferia romana, cine italiano.

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, périphérie romaine, Cinéma italien.

Pasolini, Accattone, Mamma Roma, Lo chiamavano Jeeg Robot, Non essere cattivo, Come un gatto in tangenziale, Roman periphery, Italian cinema.

* Universität Leipzig

I

Pasolini è stato indubbiamente influente nel plasmare lo stile del cinema italiano. I suoi film continuano a influenzare i registi di tutto il mondo. Questo si può notare anche nella rappresentazione della città, in particolare nella rappresentazione di Roma, che Pasolini ha reso protagonista nei suoi primi film. Nel presente articolo sarà trattato il dialogo tra Pasolini e una nuova generazione di registi italiani, in particolare una tradizione specifica di messa in scena della città, non mancando di approfondire l'uso e la parziale decostruzione dei miti associati a Roma, e la stilistica associata di una particolare narrazione, che ha avuto inizio grazie all'opera cinematografica dell'autore, regista, poeta e intellettuale italiano.

Pasolini ha evitato, nei suoi capolavori, quasi completamente di ritrarre il centro e la borghesia che lo abita. Al contrario, ha messo in primo piano le borgate di Roma e i suoi abitanti, il sottoproletariato. Nei suoi primi film, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962), Pasolini ritrae la periferia romana paragonandola ad un inferno dantesco da cui non c'è via di scampo. D'altra parte, invece, tratteggia le figure dei suoi protagonisti come icone di santi, le cui storie di sofferenza sembrano essere impostate come fossero una *via crucis*. Il centro della città è riprodotto come luogo del desiderio, un luogo non accessibile ai protagonisti del primo cinema di Pasolini e che, come spazio d'azione, viene spinto sempre più sullo sfondo.

Il film *Accattone*, incentrato sull'omonimo truffatore, è incorniciato dalla metafora del ponte. Mentre Accattone salta dal Ponte Sant'Angelo all'inizio del film, alla fine muore sul Ponte Testaccio. Infine gli viene negato l'accesso al centro. La prima scena del film mostra un quartiere degradato della periferia di Roma; Accattone è seduto con alcuni amici davanti a un bar di strada nel quartiere Pigneto. Una disputa sulla morte di un ex compagno porta a una scommessa: Accattone deve saltare da Ponte Sant'Angelo nel Tevere con lo stomaco pieno. Prima del salto, il personaggio si rimpinza di cibo; allo spettatore si presenta una scena la cui creaturalità ricorda l'ultima cena del sovralimentato Stracci nel cortometraggio di Pasolini



Figura 1: Pasolini, Pier Paolo: *Accattone*, 1961. (Screenshot)

intitolato *La ricotta* (1963). Nella successiva scena del salto, nulla della precedente creaturalità di Accattone è riconoscibile. Incorniciato dai pilastri del Ponte Sant'Angelo del Bernini, è pronto a saltare (Figura 1). Prima di saltare, si fa il segno della croce e dice a sé stesso, un po' alla maniera degli imperatori di un tempo: "Damo soddisfazione ar popolo!". Componenti pagane e cristiane vengono così mescolate e utilizzate a favore di una trasformazione di Accattone. L'inquadratura dei pilastri del ponte segue il principio compositivo della pittura del primo Rinascimento del Trecento e contribuisce alla stilizzazione dell'immagine del santo (cfr. Groß, 2008: 176). Il salto ha successo, Accattone è di nuovo al tavolo nella scena successiva e sputa in faccia al suo compagno di scommesse come parte della scommessa. La trasformazione da santo iconico a ladruncolo è completa (cfr. ibid: 180).

Descrivendo la squallida realtà della vita nelle borgate e mostrando le baracche fatiscenti, Pasolini trascina il pubblico in un mondo sconosciuto che non potrebbe essere più crudo: in una scena, ad esempio, Accattone si reca dalla sua famiglia per chiedere del denaro. Si allontana visibilmente dal centro della città, avvicinandosi alla periferia romana. Gli edifici si fanno man mano più poveri e un paesaggio fatto di baracche si apre davanti agli occhi dello spettatore. Viene presentata la borgata Gordiani, una delle *borgate rapidissime* più povere e degradate, costruita nel 1930 come nuova abitazione per gli ex



Figura 2: Pasolini, Pier Paolo: *Accattone*, 1961. (Screenshot)

abitanti di Piazza Venezia costretti a trasferirsi a causa della pianificazione urbanistica fascista (cfr. Rhodes, 2007: 49).¹ Al momento delle riprese di *Accattone*, la borgata era sorta solamente da trent'anni ma, viste le condizioni di degrado, sembrava decisamente meno recente (cfr. ibid). Anche il graffito sul muro di una delle baracche è molto suggestivo (Figura 2). Qui c'è scritto "Vogliamo una casa civile". Pasolini riesce così a cogliere una critica autentica e senza fronzoli dell'improponibile situazione abitativa del sottoproletariato e la incorpora nel suo film.

Al termine del film avviene la morte di Accattone, profetizzata già all'inizio tramite l'inserimento di un verso di Dante e il tema musicale del film, la *Passione secondo Matteo* di Bach (cfr. Witte: 1998: 39). Accattone muore fuggendo dalla polizia in un incidente stradale sul Ponte Testaccio. Il film utilizza la netta demarcazione tra centro e periferia nella capitale come ricorrente dispositivo stilistico. Il Tevere e i suoi ponti simboleggiano il confine tra la povertà e il sottoproletariato da una parte e la prosperità e la borghesia dall'altra. Questo confine deve essere superato e Accattone muore nel tentativo di farlo. Il ponte simboleggia quindi anche la *via crucis* del prota-

¹ Il termine "borgata rapidissima" si riferisce allo sviluppo della periferia durante l'epoca della dittatura fascista di Mussolini, in cui migliaia di famiglie furono trasferite forzatamente dal centro di Roma alla periferia (i cosiddetti *sventramenti*). Le *borgate rapidissime* avevano lo scopo di creare spazio abitativo nel più breve tempo possibile. Erano costruite male e venivano utilizzati materiali scadenti. Spesso non c'erano né elettricità né acqua corrente ed erano disponibili solo servizi igienici in comune. (Cfr. Insolera, 2001: 136)

gonista (cfr. Andraschik, 2017: 212). Alla fine, resta da chiedersi se Accattone, come descritto nel verso dantesco della *Divina Commedia* all'inizio del film, sperimenterà la misericordia divina grazie a una lacrima di pentimento. In un certo senso, la questione rimane aperta, anche se Tomaso Subini (2007: 47) fa riferimento al fatto che Accattone sia stato il primo personaggio del cinema di Pasolini, „per cui “è necessario morire““. La sua sofferenza vuole rappresentare quella di un'intera classe sociale, per dare un'immagine e una voce al sottoproletariato silenzioso ed emarginato. È proprio così che funziona la stilizzazione pasoliniana di Accattone come salvatore.

Pasolini utilizza la città di Roma per costruire il suo nuovo mito del Gesù sottoproletario nella forma di Accattone, che viene elevato a figura cristiano-mitologica attraverso tre strategie intermediali centrali: l'esagerazione acustica, attraverso la *Passione di Matteo* di Bach, il rimodellamento letterario, attraverso i riferimenti alla *Divina Commedia* di Dante, e l'inquadramento pittorico, basato sulle tecniche di messa in scena dell'iconografia cristiana del Trecento (cfr. Felten, 2011: 50).

Come Accattone, anche Mamma Roma, la protagonista del secondo film di Pasolini, è rappresentativa di un'intera classe socialmente emarginata. A differenza di Accattone, però, Mamma Roma cerca attivamente di migliorare la sua situazione di vita, ma è comunque destinata a fallire. La vittima in questo caso è suo figlio Ettore, che alla fine del film muore legato ad una panca nel carcere romano Regina Coeli (Figura 3). Si vede la morte della re-



Figura 3: Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962. (Screenshot)



Figura 4: Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962. (Screenshot)



Figura 5: Pasolini, Pier Paolo: *Mamma Roma*, 1962. (Screenshot)

denzione nell'iconografia del *Cristo Morto* del Mantegna (cfr. Groß, 2008: 208). Se la critica di Pasolini alle condizioni sociali di *Accattone* è meno evidente, qui è invece onnipresente nella seconda "Passione proletaria" di Pasolini (cfr. Witte, 1998: 93).

Questo film è ambientato quasi esclusivamente in una borgata di Roma, per la precisione, nel quartiere Tuscolano II, uno dei progetti INA Casa del periodo post-fascista. Il film si concentra sul contrasto tra città e campagna. Si apre con un matrimonio in campagna e si chiude con lo sguardo disperato di Mamma Roma alla borgata Cecafumo. In molte scene sembra che la borgata e i suoi grattacieli siano in competizione con l'ambiente non ancora urbanizzato e le sue rovine, tra cui Ettore e i suoi amici giocano. L'intervento dello sviluppo urbano nella periferia rurale alle porte di Roma crea uno sfondo che presenta caratteristiche costrittive e minacciose.

L'immagine panoramica della borgata Cecafumo ha un ruolo centrale nel film (Figura 4). Questa immagine panoramica si vede in tutto otto volte nel film e necessita di un'analisi più dettagliata. Sembra che quest'immagine panoramica determini sempre l'inizio e la fine di una scena in cui Mamma Roma o Ettore tentino di migliorare la loro posizione sociale attraverso qualche azione (cfr. Rhodes, 2007: 119). Fa da cornice alla scena in cui Ettore compra una collana per Bruna, la donna di cui si è invaghito. L'immagine panoramica apre e chiude la scena in cui Mamma Roma ricatta il proprietario di un ristorante per far lavorare Ettore come cameriere. La suddetta inquadra-

tura precede anche la scena in cui Mamma Roma regala una moto a Ettore. La ripetizione dell'immagine panoramica crea, quindi, l'impressione di un girone infernale dantesco, perché per quanto i due sembrano sempre essere vicini all'avanzamento sociale, alla fine non cambierà mai nulla nella loro situazione di vita.

Se in *Accattone* erano le terre desolate a evocare tale immagine, qui è anche la ristrettezza architettonica della periferia a creare un esplicito riferimento alla *Commedia* (cfr. Andraschik, 2017: 219). Il luogo periferico d'azione è esplicitamente identificato nella sceneggiatura di Pasolini (2007: 372) come una città infernale dantesca: "Casal Bertone si alza giallastro contro il cielo, come la Città di Dite". Così anche il destino di Mamma Roma, che, come *Accattone*, è intrappolata nel quadro di riferimento dantesco, sembra predeterminato.

Quando Mamma Roma apprende la notizia della morte del figlio, le crolla il mondo addosso, che aveva così faticosamente costruito. Seguita da alcuni venditori del mercato, corre verso il suo appartamento nel progetto Tuscolano II. L'arco moderno verso cui si dirige può essere interpretato come un crocifisso, come scrive Rhodes (2007: 125), inserendosi così nel sistema di riferimento mitologico cristiano (Figura 5): "The movement toward this architectural crucifix suggests that Ettore and Mamma Roma have been hung on the cross of class segregation and false dreams of class mobility – dreams fostered by the INA Casa Tuscolano project's masquerade of progress and social equality." Una volta nel suo appartamento,

Mamma Roma sembra volersi gettare dalla finestra, ma le viene impedito di farlo. Lei guarda disperata fuori dalla finestra, l'immagine panoramica di Cecafumo sfuma per la penultima volta, la macchina da presa torna su Mamma Roma e si chiude con la panoramica della borgata, che sfuma di nuovo. Mamma Roma si vede privata del figlio e quindi delle sue possibilità di avanzamento sociale. La borgata, a quanto pare, l'ha tradita (cfr. Ibid:110).

In *Accattone* l'attenzione si concentra sulle *borgate rapidissime*, più o meno assemblate con rottami metallici in epoca fascista, mentre in *Mamma Roma* l'attenzione si concentra sugli edifici sociali del progetto Tuscolano II, costruiti nel dopoguerra secondo standard minimi. Tuttavia, anche questi sono messi in scena come un inferno dantesco che lega a sé i suoi abitanti e punisce con la morte ogni tentativo di fuga. La cupola della Basilica di San Giovanni Bosco, che si vede nell'immagine panoramica della borgata, soprattutto in confronto con l'analoga cupola della Basilica di San Pietro, intende evocare l'immagine di una Roma diversa, una Roma delle borgate, che compete chiaramente con il centro della città. Pasolini, nei suoi film, crea così l'immagine di una Roma decentralizzata, periferica e infernale, i cui abitanti, d'altra parte, sono rappresentati come icone di santi.

II

Al fine di fornire uno sguardo più preciso sul tema della tradizione pasoliniana di messa in scena di Roma, verranno in questa sede analizzati tre film degli ultimi dieci anni, nei quali si possono ravvisare dei riferimenti a Pasolini, sia nella struttura narrativa sia nella loro rappresentazione di Roma.

Il film di Gabriele Mainetti, dal titolo *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015) si colloca, dal punto di vista narrativo, a metà strada tra Fellini e Pasolini. Enzo, il protagonista, è un piccolo truffatore della borgata di Tor Bella Monaca che, gettandosi nel Tevere e atterrando accidentalmente in un barile di scorie nucleari, acquisisce poteri sovrumani, che usa prima egoisticamente per il proprio tornaconto, poi altruisticamente per combattere contro il



Figura 6: Mainetti, Gabriele: *Lo chiamavano Jeeg Robot*, 2015. (Screenshot)

male. Se *Accattone* può ancora essere letto come un Gesù sottoproletario, l'ulteriore sviluppo in un supereroe e piccolo criminale è logico, soprattutto in un mondo sempre più secolarizzato e in una cultura *pop*, in cui il genere supereroistico diventa sempre più dominante. Anche l'antagonista, Fabio, detto "Lo Zingaro", potrebbe provenire dall'universo pasoliniano, in quanto caratterizzato dalla volontà incondizionata di sfuggire all'inesorabile vita nelle borgate. Di conseguenza, sempre in linea con Pasolini, il malvagio fallisce e paga con la vita il suo tentativo di fuga, non a caso su un ponte. Così, nella tradizione di *Accattone*, anche questo film è incorniciato dalla metafora del ponte.

L'azione di entrambi i film inizia sul Ponte Sant'Angelo e ciascuno di essi porta a un salto che sopraeleva i protagonisti e li solleva dalla loro profanità (Figura 6). *Accattone* attraverso l'esagerazione stilistica dal quadro di riferimento della pittura trecentesca e della musica sacra che si instaura, Enzo, invece, in modo più diretto, attraverso l'acquisizione di poteri sovrumani. Tommaso di Giulio (2019: 369) approfondisce il significato che il Tevere qui assume rispetto ad *Accattone* di Pasolini: „Enzo Ceccotti si ritrova dotato di poteri sovraumani dopo essere stato contaminato da rifiuti tossici russi gettati nel Tevere. Il tuffo involontario di Enzo sembra richiamare il tuffo di *Accattone*: nel Tevere si nasce, si muore e si può risorgere.” La connotazione sacra del Tevere e la dicotomia del fiume come dispensatore di vita e luogo di morte (come in *Accattone* o nel romanzo pasoliniano *Ragazzi di vita*),

enfaticata in maniera particolare da Pasolini, viene così ripresa nell'opera di Mainetti. Anche il tema della rinascita è un mito immanente a Roma, che viene ripreso due volte nel film: la prima, al momento della rinascita di Enzo come supereroe sottoproletario; la seconda volta, nel momento di rinascita dello Zingaro come supercriminale sottoproletario. Lo Zingaro si butta nella stessa botte di Enzo all'inizio del film, fuggendo da membri della camorra già colpiti e mezzi bruciati.

Felliniano, sempre all'interno della pellicola, è invece il personaggio di Alessia. La ragazza ingenua vive nel mondo illusorio della serie anime *Jeeg robot d'acciaio*, molto popolare in Italia negli anni Ottanta, e non riesce a distinguere tra la realtà e il mondo dei *manga* - una chiara reminiscenza della Wanda de *Lo sceicco bianco* (1952) di Fellini. Anche la serie anime *Jeeg robot d'acciaio* presenta il supereroe Jeeg Robot, la cui incarnazione, secondo Alessia, è Enzo e come egli si presenta alla fine in memoria di Alessia. Mentre Wanda riconosce il potenziale sopito del marito solo alla fine del film ("Il mio sceicco bianco adesso sei tu!"), Alessia immagina Enzo come un supereroe fin dall'inizio. Inoltre, nel corso del film, realizza il vero miracolo, ovvero il trasferimento della sua immaginazione a Enzo, che accetta il suo ruolo di supereroe altruista e usa i suoi poteri a beneficio dei cittadini romani. In definitiva, Alessia funge da *medium* sulla via della redenzione di Enzo, l'equivalente della Beatrice dantesca, si potrebbe affermare. Ciò è particolarmente evidente nella scena della morte di Alessia, che muore in uno scontro a fuoco tra Lo Zingaro e i camorristi a pochi metri dal barile nel Tevere che, ricordiamo, potrebbe conferire poteri sovrumani. Tuttavia, invece di gettarla nel barile potenzialmente salvavita (come fa Lo Zingaro mezzo morto nella stessa scena), Enzo guarda Alessia morire. Questa scena, che a prima vista potrebbe sembrare un po' illogica, in realtà rivela ciò che era già evidente in *Accattone* (personaggio per il quale - sempre secondo Subini - morire risultò necessario): Alessia deve morire per la salvezza di Enzo, rappresentante del sottoproletariato romano.

Il netto contrasto tra il centro romano, volutamente messo in scena in tutto il suo splendore imperiale e barocco con i punti di riferimento più importanti, e la desolata

borgata Tor Bella Monaca, che si trova ancora al di fuori del Grande Raccordo Autostradale che circonda Roma sul margine più orientale della città ed è popolata da monotoni condomini e grattacieli, crea l'impressione di due città separate che non potrebbero essere più diverse. In questo contesto, vale anche la pena di notare l'immagine ingloriosa che viene spesso attribuita alla borgata. Soprannomi come "Scampia romana" o "Bronx capitolino" sono segni visibili di una percezione generalmente molto negativa, alimentata soprattutto dalla presunta maggiore attività criminale all'interno del quartiere (cfr. Di Giulio, 2019: 367). Il blocco di case con i grattacieli uniformi caratteristici di Tor Bella Monaca rappresenta anche l'aspetto architettonicamente de-individualizzato, sgradevole e antiestetico della periferia romana.

Tuttavia, sia il centro che la borgata sono rappresentati sulla scena come luoghi di memoria. Inoltre, secondo Simona Castellano (2018: 225), la periferia è qui stilizzata come "[...] luogo di redenzione e, nei casi più estremi, di salvezza". Sia il centro che la borgata diventano lo scenario di una storia fantastica, un realismo magico suburbano che trae la sua forza mitica non solo da luoghi familiari come il Ponte Sant'Angelo, ma anche dal retroterra anonimo della borgata Tor Bella Monaca. La periferia è ripetutamente rappresentata come in rovina, come nella scena della fallita consegna della droga all'inizio del film, che si svolge in un nuovo edificio semi completo. Inoltre, la maggior parte dei luoghi del film, come l'edificio in costruzione, il centro commerciale o il parco di divertimenti abbandonato, sono tutti non-luoghi collegati dall'anonimato intrinseco. Tuttavia, essi si caricano di memoria e identità attraverso l'azione che si svolge qui e parallelamente alla periferia romana, rappresentata nel film dal quartiere di Tor Bella Monaca.

L'inizio del film suggerisce una collocazione permanente nel centro di Roma; la prima inquadratura mostra una vista panoramica del centro storico, ambiente in cui si ritornerà solamente alla fine del film. Lo spazio vitale dei protagonisti, e quindi anche l'ambientazione del film, è situato, per la maggior parte delle scene, in periferia. L'inquadratura iniziale comincia sopra i tetti di Roma e poi scende verso il suolo. La catabasi implicita è continua-



Figura 7: Mainetti, Gabriele: *Lo chiamavano Jeeg Robot*, 2015. (Screenshot)

ta da Enzo, che fugge dalla polizia scendendo le scale da Ponte Sant'Angelo fino alle rive del Tevere. La vista panoramica del centro alla fine del film, sempre ripresa a volo d'uccello, che fa da cornice all'inizio, suggerisce ancora una volta un'anabasi riuscita, che può essere letta anche simbolicamente in un quadro di riferimento dantesco. Vediamo Enzo, che sembra ormai aver assunto pienamente il suo ruolo di supereroe e guardiano di Roma, in piedi sul Colosseo nella posa di un "Batman sottoproletario", per poi indossare una maschera e saltare nella notte un attimo dopo. L'eroe non solo è salito fisicamente in cima, ma ora veglia sulla Capitale. Come Dante, però, è dovuto prima scendere nell'inferno per poter risalire verso il paradiso alla fine, con l'aiuto della sua guida Beatrice/Alessia. Quando, nell'ultima inquadratura, Enzo salta in aria dal bordo del Colosseo, si trova ora anche fisicamente nel punto più alto di tutto il film. Invece di vedere l'atteso movimento verso il basso, però, la scena si ferma su questo fotogramma e il film finisce. Così, alla fine, sembra esserci una sorta di riconciliazione tra centro e periferia impensabile nell'opera di Pasolini: il ladro redentore di Tor Bella Monaca veglia sul Centro Storico (Figura 7).

Un altro film in cui possono essere colti dei riferimenti all'opera cinematografica di Pasolini è *Non essere cattivo*

(2015) di Claudio Caligari, che è senza dubbio un'ode a Pasolini e al sottoproletariato da lui così sacralizzato. Caligari si dedica con la stessa intensità ai problemi di quelli dimenticati ai margini della società e alle periferie della città, ma aggiunge un'altra variabile potente: l'abuso di droga nelle borgate di Roma, letteralmente esploso a partire dall'inizio degli anni Ottanta. Già nel 1983 aveva realizzato il film *Amore tossico*.

Non essere cattivo può essere inteso come la seconda parte, girata 20 anni dopo, ma che segue senza soluzione di continuità la trama.² I protagonisti di entrambi i film hanno gli stessi nomi e sembrano intrappolati nello stesso inferno degli eroi di Pasolini. In effetti, gli amici Cesare e Vittorio possono essere letti come due metà di una reincarnazione di Accattone, solo che ora anche le droghe vengono usate come mezzo adeguato per sfuggire al grigiore della periferia romana. Anche questo tentativo di fuga si concluderà fatalmente, almeno nel caso di uno dei due protagonisti, Cesare.

Mentre Cesare è chiaramente il più impulsivo e passionale dei due, Vittorio è sempre più riflessivo e ponderato (cfr. Fiumara, 2017: 18). Di conseguenza, è anche

² Infatti, la trama di *Non essere cattivo* è ambientata nel 1995.

Cesare a essere modellato più da vicino sul personaggio di Accattone, che rifiuta di essere costretto nel corsetto sociale e alla fine muore (cfr. Zanello, 2016: 56). Proprio come il suo modello pasoliniano, Cesare si cimenta per un giorno in un lavoro onesto prima di voltare definitivamente le spalle a questa vita socialmente accettata. Alla fine, proprio come Cesare in *Amore tossico*, è necessario che muoia, nella tradizione di Pasolini, per essere visto ed evitare l'esclusione sociale che lo colpisce a nome del sottoproletariato. In questo contesto, va notata anche la conversazione di Cesare con Linda, sua amante, in cui i due si definiscono marziani atterrati sul pianeta sbagliato. Ciò dimostra una certa consapevolezza della propria esclusione sociale e rafforza la sensazione di smarrimento, che è una delle caratteristiche principali dei protagonisti.

Anche se Vittorio e Cesare cercano di migliorare la propria vita in modi molto diversi – Vittorio attraverso un lavoro onesto, Cesare come ladro e narcotrafficante – entrambi sono destinati al fallimento. I percorsi dei due personaggi sono caratterizzati dal consumo, come lo descrive Fiumara (2017: 35):

Cosa rompe il loro rapporto se non il vuoto che li circonda? Come tentano di riempire questo vuoto i protagonisti? La risposta del film è semplice: essi tentano di colmare il vuoto socio-relazionale attraverso l'unica possibilità che la società post-boom economico offre loro, attraverso il consumo. Un consumo inutile narcisistico. Vediamo due facce opposte del consumo nel corso del film: da un lato abbiamo, con Cesare, il consumo materiale (la droga), dall'altro, con Vittorio, il lento consumo della sua personalità, nell'inutile tentativo di affermazione personale. Entrambe le strade partono dallo stesso punto e conducono allo stesso risultato, la rovina: fisica e con conseguenze rapide per Cesare, psicologica e graduale per Vittorio. È evidente la forte analogia che, secondo Caligari, lega droga e lavoro: il loro effetto è identico.

In *Non essere cattivo* non è il centro di Roma a fare da protagonista. Al contrario, l'azione si svolge quasi esclusivamente a Ostia, uno dei quartieri periferici più lontani dal centro:

I luoghi sono Ostia e la borgata romana, terre urbanizzate in fretta dove convivono durezza a normalità, devianza e povertà, violenza e speranza di riscatto. Quelle inquadrature di strade semideserte, con

edifici decrepiti ma non antichi, bar ricavati da cubi prefabbricati, qualche negozio primitivo con insegne artigianali, evocano terre di frontiera, dove il presente è governato dal caso e dai puri rapporti di forza. Dove non esiste il progetto, ma solo l'affannoso riempimento di uno spazio vuoto e freddo. (Baldari, 2015)

Per ritrovare i personaggi dei film di Pasolini oggi non basta più andare nei quartieri di *Accattone* e *Mamma Roma*. La gentrificazione ha spinto il sottoproletariato ancora più ai margini. Molte delle baracche autoconstruite rappresentate nel film però potrebbero facilmente provenire dal mondo cinematografico di *Accattone*. Zanello (2016: 56) descrive lo spazio messo in scena da Caligari conseguentemente come uno „spaccato dirompente dell'Ostia post-pasoliniana“.

Il vagabondaggio, apparentemente senza meta, nelle strade periferiche all'inizio del film è un altro tema che conosciamo già dei film di Pasolini. I motivi religiosi, invece, sono usati solo per ironia nel film di Caligari; la sacralizzazione del sottoproletariato è qui deliberatamente omessa. Scene come l'ironico battesimo di un operaio edile o la consacrazione di una baracca sgangherata ricordano piuttosto l'ironizzazione della statua di Gesù ne *La dolce vita* di Fellini. Tuttavia, anche nell'opera di Pasolini, troviamo rovesciamenti ironici dei riti cristiani, come alla fine di *Accattone* quando il ladro Balilla fa il segno della croce al rovescio.

Caligari fa un altro passo avanti, chiaramente riconoscibile nella scena in cui le croci di legno cadono dal cielo e si frantumano sull'asfalto della periferia (Figura 8). La fede nell'aiuto di Dio e in un buon fine è vana - questo è il messaggio apparente. Alla fine del film, Cesare, segna-



Figura 8: Caligari, Claudio: *Non essere cattivo*, 2015. (Screenshot)

Figura 9: Caligari, Claudio: *Non essere cattivo*, 2015. (Screenshot)Figura 10: Caligari, Claudio: *Non essere cattivo*, 2015. (Screenshot)

to dall'uso di eroina, vuole rapinare un supermercato con un fucile scarico. Mentre cerca di fuggire, viene ferito a morte. Il parallelismo con *Accattone* è evidente. Il motivo del lutto ricorda ancora una volta la stilizzazione di Ettore in *Mamma Roma* (Figura 9). Quindi, alla fine, c'è ancora speranza in una forma di redenzione? Anche questo faro di speranza sarà negato: nella scena successiva si possono notare i pilastri di un ponte in primo piano, che potrebbero fare riferimento all'arco moderno con il crocifisso immaginario di *Mamma Roma* (Figura 10). Solo che il segno del crocifisso in *Non essere cattivo*, come già nella scena delle croci di legno cadute, viene decostruito. Alla fine del film, dopo un salto temporale, vediamo Vittorio camminare nella borgata. Ora lavora come operaio edile, ma non sembra essere felice nemmeno in questa vita onesta; il suo camminare a testa china e con gli occhi bassi ricorda molto la malinconia di Accattone, che pure si era cimentato in un lavoro onesto, almeno per un momento. In questo contesto è importante ricordarsi che il nome civile di Accattone è anche Vittorio. Così, Cesare e Vittorio possono essere interpretati come due facce della stessa medaglia, due riflessi di Accattone. Uno che è riuscito a

saltare dalla vita criminale e uno che ha perso la vita nel tentativo di fuggire dalla realtà periferica. Ironicamente, l'Accattone superstite è ancora intrappolato nella borgata. Anche in questo caso, uscire dalle borgate, cioè l'inferno dantesco, sembra senza speranza. Ciò è sottolineato anche dall'incontro finale di Vittorio con l'ex amante di Cesare. Nel frattempo, è diventata madre. Il nome del bambino: Cesare. Così alla fine si realizza che nemmeno la morte offre più una via d'uscita dalla borgata. Il circolo vizioso rimane chiuso anche per le generazioni successive.

Un ultimo esempio della citazione di Pasolini nella rappresentazione della Roma urbana è il film *Come un gatto in tangenziale* di Riccardo Milani, una commedia del 2017. Come in quasi nessun altro film, qui viene messo in primo piano il rapporto teso tra centro e periferia, incarnato da due protagonisti che non potrebbero essere più diversi. Giovanni è il presidente di un *think tank* che vuole migliorare le condizioni abitative della periferia romana con l'aiuto di fondi stanziati dal Parlamento europeo, ma che in privato non mostra alcun interesse per i residenti delle borgate. Sua figlia, tra tutti, si innamora di un ragazzo di Bastogi, un quartiere periferico tra i più malfamati e con un alto tasso di criminalità. Monica, madre del ragazzo e seconda protagonista del film, appare come l'incarnazione di questo stesso quartiere. L'aspetto interessante è che il film tenta di fare una riconciliazione tra centro e periferia; il solo dialogo tra i due, motivo principale del film, è una rarità nella storia del cinema italiano.

La firma di Pasolini nel film è inconfondibile. In una scena vediamo il graffito "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate" scritto su un muro di Bastogi (Figura 11). Pa-

Figura 11: Milani, Riccardo: *Come un gatto in tangenziale*, 2017. (Screenshot)

solini utilizza la rappresentazione dei graffiti in *Accattone* come una critica implicita alla situazione abitativa delle borgate romane. La citazione di Dante è anche ripetuta da una prostituta nello stesso film. Il famoso verso che orna la porta dell'Inferno nella *Divina Commedia* è utilizzato da Pasolini per rappresentare la periferia romana come un inferno dantesco. Allo stesso modo, si può comprendere la citazione in *Come un gatto in tangenziale*. Si possono individuare ancora altri richiami a Pasolini. Già all'inizio del film Giovanni cita direttamente Pasolini, quanto dice: "È come allude Pasolini in tutta la sua opera: il superamento dei preconcetti legati al termine "periferia" deve assolutamente partire dal nostro interno, altrimenti andiamo da nessuna parte." Riecheggia inoltre anche il linguaggio visivo di Pasolini: quando Monica distrugge la macchina di Giovanni, la madre della periferia è circondata dal vetro rotto che le fa le cornici. Come visto, Pasolini ha usato la stessa tecnica in *Accattone* per stilizzare i suoi protagonisti come icone di santi nella iconografia della pittura del Trecento. Anche l'uso parziale di attori non professionisti che abitano nelle borgate rappresentate nel film *Come un gatto in tangenziale* è una scelta stilistica che si inserisce nella tradizione sia di Pasolini, sia del Neorealismo.

III

Già a metà degli anni Settanta, Pasolini affermava che la realizzazione di film come *Accattone* o *Mamma Roma* non fosse più possibile perché i suoi protagonisti erano in via di estinzione (cfr. Pasolini, 1975). In effetti, ci sono prove di una progressiva emarginazione nello sviluppo urbano romano. L'avanzare della gentrificazione, di cui certamente molti hanno beneficiato, ha relegato il sottoproletariato sempre più ai margini di Roma. Di conseguenza, anche gli spazi dei film che trattano questa stessa classe sociale si stanno spostando sempre più verso l'esterno. Vanno ricordati a tal proposito i film precedentemente presi in esame: *Non essere cattivo* è ambientato a Ostia e anche la borgata Tor Bella Monaca ritratta in *Lo chiamavano Jeeg Robot* si trova al di fuori del Grande Raccordo Anulare.

La rappresentazione di Roma come inferno dantesco oppure come terra desolata, attraverso immagini o citazioni dirette della *Divina Commedia*, è uno stile che risale a Pasolini e che si ritrova ancora oggi nei film. I riferimenti ai miti cristiani invece diventano più rovinosi e la stilizzazione del sottoproletariato sta diminuendo nei film contemporanei. Esistono ancora immagini che fanno riferimento alle citazioni di Pasolini, ma i simboli della cristianità come il crocifisso in *Non essere cattivo* vengono sempre più decostruiti.

In generale si può affermare che esistono due correnti principali nella messa in scena cinematografica di Roma nel cinema italiano: una nella tradizione di Fellini e del suo film *La dolce vita*, che si concentra sempre più sul centro romano e sulla borghesia. Un esempio importante degli ultimi anni potrebbe essere costituito da *La grande bellezza* (2013). L'altra corrente, quella maggiormente trattata nel presente articolo, è totalmente legata alla tradizione pasoliniana, che si occupa quasi esclusivamente della periferia romana e che, inoltre, si manifesta attraverso citazioni dirette e indirette dei film di Pasolini, del suo linguaggio visivo, della sua struttura narrativa e, non ultimo, della sua messa in scena spaziale.

Bibliografia

- Andraschik, Franziska. "La nostalgia del sacro" – *Die Poetik von Pier Paolo Pasolini im Spannungsfeld von Heiligem und Profanem*, Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2017.
- Baldarti, Mauro. "Non essere cattivo, di Claudio Caligari", in: *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*, 2015. <https://www.carmillaonline.com/2015/10/08/non-essere-cattivo-di-claudio-caligari/>
- Castellano, Simona. "La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbolico) di contrasti ed esistenze difficili", in: *Hermes: Journal of Communication*, n. 13, 2018, pp. 217-230.
- Di Giulio, Tommaso. "Who Framed Rome? Periferie urbane ed esistenziali nella Roma nel cinema italiano

- contemporaneo”, in Parigi, Stefania; Uva, Christian; Zagarrío, Vito [ed.]: *Cinema e identità italiana*, Roma: Libreria Efestò, 2019, pp. 362-372.
- Felten, Uta. *Träumer und Nomaden: eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*, Tübingen: Stauffenburg, 2011.
- Fiumara, Alessandro. *Claudio Caligari. Non essere cattivo. Lettura del film*, Piompino: Edizioni Il Foglio, 2017.
- Groß, Bernhard. *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*, Berlin: Vorwerk 8, 2003.
- Insolera, Italo. *Roma moderna: un secolo di storia urbanistica; 1870-1970*, Torino: Einaudi, 2001.
- Pasolini, Pier Paolo. *Ali dagli occhi azzurri*, Milano: Garzanti, 2007 [1965].
- Pasolini, Pier Paolo. “Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio”, in: *Corriere della Sera*, 10. 10. 1975.
- Rhodes, John David. *Stupendous, miserable city. Pasolini's Rome*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2007.
- Subini, Tomaso. *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma: Ente dello spettacolo, 2007.
- Witte, Karsten. *Die Körper des Ketzers. Pier Paolo Pasolini*, Berlin: Vorwerk 8, 1998.
- Zanello, Fabio. “Non essere cattivo”, in: idem [ed.]: *Il cinema di Claudio Caligari*, Piombino: Edizioni Il Foglio, 2016, pp. 55-64.

Filmografia

- Caligari, Claudio. *Non essere cattivo*, 2015.
- Mainetti, Gabriele. *Lo chiamavano Jeeg Robot*, 2015.
- Milani, Riccardo. *Come un gatto in tangenziale*, 2017.
- Pasolini, Pier Paolo. *Accattone*, 1961.
- Pasolini, Pier Paolo. *Mamma Roma*, 1962.

