

Racconti dalle periferie d'Italia. Il ritorno al cinema della *Suburra*

Francesca Fichera

Tales from the Italian suburbs. The return of the *Suburra* to the cinema. *Prompted by thoughts and cues read in Stefano Cristante and Valentina Cremonesini's research La parte cattiva dell'Italia (2015) this paper aims to delve into the study of the media representation of specific Italian places through a comparative analysis of the national audiovisual imaginary. Given the deep connection between cinema and metropolitan scenarios (Abruzzese 2017; Brancato 2003), the setting is the key-concept to use in the selection of the movies and tv series with fictional narratives linked to the main metropolitan realities of our country: Milan, Rome, Naples and Palermo. Defining the setting in the iconic and hyperbolic terms of the suburbs, emerged in a first scan as having already been depicted as an element of growing importance in audiovisual Italian productions explicitly in relation with the territory, is the focus of this research. A definition required in order to compare different images of the Modern Cities (Benjamin 2007) of Italy and the possible stereotypes they could contain, with the objective to cross the dimension of landscapes at the borders of metropolitan areas with that of narrative genres.*

The distinction between drama and comedy of the sample of films and tv series set in the suburbs, produced and released in a time-frame that goes from the 1990s to nowadays, identifies a first level of breakdown of the elements contained in the audiovisual texts which, precluding to the necessity of a qualitative interrogation of them, mirrors the data of an increasing presence of the suburbs in the audiovisual imaginary of our country as much as the emergence of important quantitative and qualitative differences strictly correlated to the Italian place represented. More than the cinematographic and tv representation of Gomorrah the storytelling of the Roman suburbs is gaining in stature, seemingly committed to the restoration of its historical-cinematographical roots, in the face of a much more feeble and sporadic representation of the respective poles in Northern Italy and the insular reality of Sicily.

Keywords: Suburbs, Italy, Imaginary, Cinema, TV Series

Introduzione

La metropoli incarna la nuova vita dello spirito (Simmel 1996) della modernità per racchiuderla fra i vetri e i pilastri di un tempo e di uno spazio ridefiniti. Come luogo eletto dell'abitare contemporaneo, la "città madre" non può non intrecciarsi con le produzioni di senso dei suoi creatori, ritessendone l'esistenza fra i confini della riorganizzazione narrativa e semantica realizzata dai media. Ecco perché il cinema, che in essa e con essa propaga la propria forza, la contiene e rappresenta fino ad affidarle il ruolo di protagonista (Brancato 2003). In questa sede in particolare, usando le parole di Alberto Abruzzese, vale il concetto secondo il quale "all'origine del rapporto tra metropoli e cinema

possiamo trovare le differenze più profonde tra genesi dell'industria culturale italiana e livelli internazionali" (Abruzzese 2017, p. 17). Passare in esame lo stato attuale di questa industria e del suo modo di rapportarsi alla narrazione audiovisiva dei contesti urbani italiani più complessi è lo scopo principale che il presente lavoro si prefigge di raggiungere. Ne è diretto corollario l'individuazione di un elemento comune ai testi filmici, prodotti e distribuiti in Italia dall'inizio degli anni Novanta ad oggi, la cui ambientazione principale risulti essere un quartiere periferico appartenente ai quattro capoluoghi maggiori per popolosità ed estensione dell'area metropolitana, spalmati dal Settentrione fino all'Italia insulare: Milano, Roma, Napoli e Palermo. Sulla base dei dati raccolti con il supporto degli archivi in dotazione al sito cinemaitaliano.info, si mira a favorire il confronto fra le rappresentazioni delle quattro rispettive aree periferiche onde approfondire l'indagine e riaprire il dibattito sull'effettivo ruolo che questo particolare tipo di scenario riveste nel panorama cinematografico attuale, rimbalzando dalle onnipresenti visioni *gomorriane* del profondo Sud a una versione della capitale romana potenzialmente più forte dei nuovi e apparenti cliché partenopei, forte di solide radici sociostoriche piantate nel passato della dimensione autoriale dell'industria cinematografica.

Realtà di borgata. Un monumento all'immaginario pasoliniano

Quasi vent'anni dopo *Accattone* (Pier Paolo Pasolini 1961) sulla scena in fermento del "cinema contro" si affaccia il documentarista Claudio Caligari. Profondo estimatore dell'autore bolognese, ne prosegue e omaggia la produzione, sia sul piano tematico che su quello stilistico, a cominciare dal lungometraggio d'esordio *Amore tossico* (1983), che assume il ruolo di controverso manifesto di una generazione di ultimi. Da lì in poi la sua opera si muove con costanza sulle tracce di uno dei principali *leitmotiv* del cinema pasoliniano: la rappresentazione delle borgate romane.

Per le strade dei quartieri popolari della capitale o lungo il litorale ostiense, nelle pause fra i botta e risposta in dialetto romanesco, ciò che prende forma sullo schermo è soprattutto il silenzio dei giovani borgatari, precedente "una trepida domanda d'aiuto o una coltellata" (Pasolini 2006, p. 9). La crudezza del realismo

cui Caligari vota sin dall'inizio le proprie creazioni – potenziate dall'uso di attori non professionisti ed ex tossici, nel caso del primo film – oltre a scuotere il pubblico e a dividere la critica inaugura una nuova cifra nel campo delle ricerche sul linguaggio cinematografico. Per farlo però al regista piemontese non serve affatto essere prolifico: ad *Amore tossico* segue, nel 1998, *L'odore della notte*, e diciassette anni più tardi, nel 2015, *Non essere cattivo*, presentato fuori concorso alla 72a Mostra del cinema di Venezia e insignito di numerose menzioni ai David di Donatello; Caligari muore poco dopo il termine delle riprese. Insieme, gli unici tre lungometraggi dell'autore *postpasoliniano* vanno a comporre un'ideale trilogia sulla base della dimensione comune dell'ambientazione periferica dalla quale emergono giovani *personalità marginali* (Park 1999). Tale elaborazione tematica, sviluppata all'interno di un percorso autoriale definito e concluso, è destinata a superare i suoi stessi confini arrivando a svincolarsi momentaneamente anche dal peso dell'*eredità* pasoliniana per svolgere il ruolo di trend produttivo e innovativo dell'immaginario cinematografico e seriale italiano: l'industria dell'audiovisivo si nutre di quella “di borgata” – come la definisce il protagonista di *L'odore della notte* Remo Guerra (Valerio Mastandrea) – fiutando “tutto ciò che di morto proveniva dalla città”. Una città che, appunto, sarebbe inesatto provare a paragonare direttamente al luogo “non più a misura d'uomo” (Pasolini 1974) sullo sfondo del cinema di periferia delle origini, per quanto continui a incarnarne ed elaborarne alcuni contenuti.

In *L'odore della notte* il processo di modernizzazione della società che investe la metropoli e allo stesso tempo si dipana dalla stessa viene mostrato non tanto nel suo divenire, come per i film pasoliniani, ma a partire dai suoi effetti materiali – sul tessuto urbano della metropoli – e sociali – sui conflitti esistenti fra i diversi ambiti sociali che la compongono – a lungo termine. Citando Alberto Crespi da “L'Unità” (1998): “nel 1979, quando comincia la storia, le borgate non sono più quelle di Pasolini: droga e violenza regnano, e Remo è un giovane poliziotto che ne ha viste troppe per credere nei sogni”. Il secondo lungometraggio di Caligari, registrato come film minore in un periodo particolarmente florido per l'audiovisivo del nostro Paese, riutilizza una vicenda di cronaca già filtrata dal medium letterario, l'omonimo romanzo di Dido

Sacchettoni (2013), associando all'Italia, su un livello sia esterno che interno al *limen* fluido dell'immaginario, il nome e lo scenario di *A Clockwork Orange* (1971)¹. Così facendo, *L'odore della notte* mette in scena il lato più esplicitamente violento della risposta individuale alla mancanza di riscatto e mobilità sociale tipica degli ambienti periferici, dove neanche il tentativo di costruzione di un'alternativa alla devianza – nel caso di Remo Guerra, l'apertura di un bar che possa sostituirsi a una esistenza divisa tra lavoro di copertura e libero esercizio del crimine – sembra destinato ad andare a buon fine. Dopo essere stata fagocitata, ora è quel che resta “dell'Italia provinciale, rustica, paleoindustriale” (Pasolini 1974) a fagocitare i suoi abitanti vincolandoli a un'esistenza immutabilmente stentata, alla quale si può ribattere oppure soccombere; un discorso che la terza e ultima parte della trilogia caligariana, *Non essere cattivo*, s'impegna senz'altro ad approfondire, per quanto fuori dai binari di un percorso transmediale che passa regolarmente dal testo letterario a quello audiovisivo e che da *L'odore della notte* al cinema di borgata più recente si ripropone fino al punto di configurarsi come schema, finanche formula di successo.

Da “Gomorra” alla “Suburra”

A fronte di un indice di produzione complessivo sostanzialmente invariato rispetto al decennio precedente, gli anni compresi fra il 2000 e il 2010 e il 2011 e il 2018 mostrano un atteggiamento dell'industria cinematografica nei confronti dell'ambientazione periferica, per certi versi, diametralmente opposto. Al primo dei due decenni risale l'esordio di *Gomorra* (Matteo Garrone 2008), seconda tappa mediatica del fenomeno sorto dall'omonimo caso letterario di Roberto Saviano (2006) e culminato, cinque anni più tardi, nella serie ideata dal giornalista di “La Repubblica” con la supervisione artistica di Stefano Sollima. Intorno a *Gomorra – La serie* (2013-in corso) ruota il cosiddetto fenomeno del *gomorristo*, che vedrebbe la metropoli “fuori scala” di Napoli (De Luca 2010) configurata secondo uno stereotipo estremamente negativo e diffuso, alla base di tutta una

¹ Prima il romanzo e poi il film si ispirano esplicitamente ai fatti della “banda dell'Arancia Meccanica”, attiva nella periferia romana dal 1979 al 1983, con chiaro riferimento all'omonimo romanzo di Anthony Burgess del 1969 e all'adattamento che ne trasse Stanley Kubrick nella stessa finestra distributiva del lavoro di Caligari.

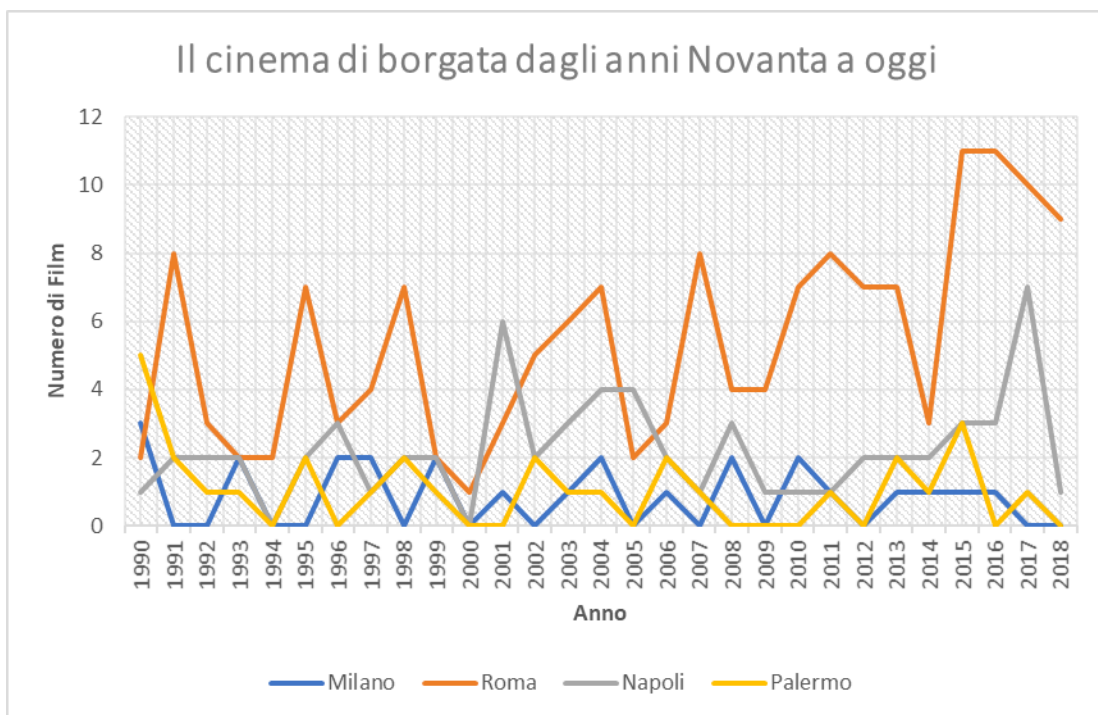
serie di epigoni atti a ipostatizzare la triplice connessione fra degrado, devianza e meridionalità. È lo skyline dominato dalle Vele di Scampia, quartiere periferico settentrionale del capoluogo campano, a fare da sfondo alla riscrittura seriale della storia recente dei clan di camorra. L'apprezzata formula che racconta la malavita organizzata attraverso la ricostruzione finzionale dello sguardo dei suoi protagonisti trova però in *Gomorra* una conferma solo successivamente alla rivisitazione, prima cinematografica (2005) e poi televisiva (2008), delle vicende della banda della Magliana, raccolte nel *Romanzo criminale* (2002) di Giancarlo De Cataldo cui entrambi i prodotti audiovisivi sono ispirati.

Dunque Roma precede Napoli *almeno* sul piano cronologico: dalla variegata scena relativa ai dati produttivi degli anni Novanta, dove le ambientazioni metropolitane si spalmano dal Settentrione al Meridione prediligendo non di rado il Centro-Sud, nel decennio successivo – quello del crollo – la ridotta quantità di film direttamente collegati allo scenario di periferia è compensata dalla maggiore capacità di penetrazione nel tessuto dell'immaginario che un testo come *Romanzo criminale* dimostra di avere ancora prima di *Gomorra*. La trasposizione del libro di De Cataldo realizzata da Michele Placido va a compiere un'operazione più marcatamente *postmoderna* rispetto agli esempi pasoliniani e caligariani sin qui citati, traendo linfa diretta dai ritratti americani, tanto cinematografici quanto televisivi, di esponenti del crimine o semplici soggetti deviati. Tuttavia l'evidente associazione con lo scenario periferico, unita a una netta riduzione della controparte legale rispetto a quella malavitoso, rende la scena di *Romanzo criminale* prodromica rispetto alla schiera di delinquenti senza freni rappresentata in *Gomorra*, prima film e poi serie. Contro i membri di una banda che, citando testualmente la sceneggiatura del film, “non dimenticano la strada” dove sono nati e cresciuti, nulla può il pur tenace modello di commissario interpretato da Stefano Accorsi, segno vivente dell'ipocrita opposizione istituzionale al *microcosmo* ghetizzato della devianza (D'Agostino 1984). Presentato agli spettatori sin dall'epoca della sua infanzia, il gruppo composto da Il Freddo, Il Libanese e Il Dandi, nell'innocenza che dimostra di non avere mai persa perché mai avuta, è per certi versi quanto di più distante potesse essere immaginato dai *ragazzi di vita* dei quali Pasolini ha tanto decantato la purezza;

per contro, si avvicina di più alla rivisitazione fattane da Caligari negli anni Novanta, alle vittime/carnefici di *L'odore della notte* che di fatto vanno ad anticipare l'aggressiva rassegnazione dei protagonisti imberbi del *Gomorra* di Garrone, novelli *sciuscìa* con i mitra in mano e un percorso di vita già scritto dal contesto socioculturale da cui provengono.

Ritorno a Ostia

I personaggi del nuovo cinema di borgata sono per la maggior parte giovani posti a distanza dal centro della metropoli così come dalle norme della società civile. In qualità di esempi di disadattamento che sopravvivono adeguandosi al regolamento interno dei *microcosmi devianti* (D'Agostino 1984), le figure sullo sfondo di paesaggi urbani nuovi e degradati si può dire che rientrano fra le più rappresentative della produzione audiovisiva italiana immediatamente recente. Fino alla prima metà del 2018 i dati desunti da cinemaitaliano.info (vedi grafico) definiscono una situazione produttiva e distributiva posta in relativa continuità con quella dei dieci anni precedenti: sul totale dei testi audiovisivi prodotti e/o distribuiti in Italia, ciò che va a modificarsi è il numero di film la cui ambientazione principale risiede nei territori al margine delle quattro metropoli italiane considerate (Milano, Roma, Napoli, Palermo).



All'interno di tale accresciuta percentuale di prodotti audiovisivi situati in periferia, successiva sia al cosiddetto fenomeno del *gomorrismo* che al rinnovato allontanamento dell'immaginario dalla Roma "bene", a spiccare è proprio la presenza costante del capoluogo laziale. Sono i "margini della capitale" (Fusco 2013) il luogo periferico preferito dall'industria cinematografica del nostro Paese: un assunto che, senza trascurare la pur significativa traccia lasciata da Napoli e dalle immagini legate al suo hinterland, potrebbe aiutare a riscrivere il dibattito sulla negatività del primato che la periferia partenopea avrebbe finora detenuto nell'immaginario italiano contemporaneo.

Dalla lettura del grafico si ricava che la linea di Roma e quella di Napoli sono le più vicine, sebbene il loro andamento differisca in maniera piuttosto netta: la prima va a confermare un percorso di crescita incessante, la seconda evidenzia dei bassi e degli alti il cui picco corrisponde al 2017, anno dell'exploit partenopeo con ben sette film sul red carpet della 74a Mostra del cinema di Venezia (Vaccaro 2017). Basterebbe il solo rapporto numerico fra i due tipi di rappresentazione delle periferie urbane a denotare la differenza schiacciante che le separa: negli anni compresi tra il 2011 e il 2018, i film la cui ambientazione si risolve nelle terre a margine di Roma ammontano a 66, contro i 21 immersi nel paesaggio della periferia di Napoli. A ulteriore e più importante sostegno di questi dati c'è però da fare un'ulteriore valutazione intorno all'aspetto produttivo dei testi audiovisivi considerati, in grado di aiutarci a "chiudere il cerchio" anche sul piano dei contenuti: la dimensione autoriale. Come per Pier Paolo Pasolini e Claudio Caligari la periferia ha funto da vero e proprio motore di una carriera di rilievo nell'industria del cinema, così i racconti recenti delle periferie d'Italia – in particolare quella romana – sembrano risolvere l'impasse legata alla mancanza di mezzi delle nuove generazioni di registi, consentendo loro di esordire in questo mondo con storie di denuncia dalle trame essenziali ma di forte e duraturo impatto sul pubblico.

Queste sono le storie di e della *Suburra*, che affondano le proprie radici negli stessi territori esplorati da Pasolini e rivisitati da Caligari; che, come prima *L'odore della notte* e poi *Romanzo criminale*, muovono dalla linearità della fonte letteraria per estendersi al dominio dinamico e multiplo dell'audiovisivo estendendosi tra la relativa tradizionalità del cinema e la dirompente e pervasiva

innovatività del dispositivo seriale; che, come i lavori resi noti dagli autori storici del cosiddetto cinema di borgata, alimentano ricchi percorsi di sperimentazione dei linguaggi del cinema e della serialità.

La riedizione definitiva dell'*immaginario di Ostia* avviene, su larga scala, a partire dal libro che Giancarlo De Cataldo, medesimo autore di *Romanzo criminale*, co-firma con Carlo Bonini: *Suburra* (2013). Quest'ultimo ispira a Stefano Sollima, già art director per *Gomorra – La serie*, l'omonimo film del 2015 cui segue, tre anni più tardi, un prequel in forma di serie tv, la prima prodotta da Netflix Italia. Lo schema (e)seguito è lo stesso che ha portato al successo *Romanzo criminale* e *Gomorra* ma che, tuttavia, nel caso del racconto transmediale incentrato sui fatti di "Mafia Capitale", raggiunge più lentamente la notizia del rinnovo per una seconda stagione. D'altra parte risultano innegabili le conseguenze sul mercato cinematografico italiano che il breve e intenso fenomeno di *Suburra* riesce a provocare, con una decisa e *familiare* virata dell'immaginario verso i *giovani infelici* di pasoliniana memoria – qui con i nomi di Aureliano Adami (Alessandro Borghi), Alberto "Spadino" Anacleti (Giacomo Ferrara) e Gabriele "Lele" Marchilli (Eduardo Valdarnini) – ora spogliati una volta per tutte del presunto candore che l'autore bolognese ha voluto vedere nelle parti della metropoli e della società costrette all'esilio dal mondo moderno. Dopo l'uscita del film sono tante le narrazioni audiovisive che si gettano nella riesplorazione dei medesimi scenari e nello scioglimento dei medesimi nodi conflittuali; "la violenza delle funzioni urbane si dà [...] attraverso le finzioni della narrazione, facendo entrare in gioco la memoria e il desiderio del cittadino, del soggetto metropolitano" (Abruzzese 2017, p. 17). E i soggetti metropolitani qui privilegiati sono coloro i quali, sulla stessa stregua di Remo Guerra come dei comprimari della banda del Libanese e in quanto "ambiguità fatta carne" (Pasolini 2006, p. 9), riescono a rappresentare lo stesso fondamentale elemento di contraddizione insito nella vita metropolitana (Simmel 2017). Intorno al fascino deturpato della gioventù di periferia ruota un insieme di storie funzionali sia ai limiti del mezzo cinematografico che all'espressione delle sue potenzialità visuali. Nelle mani di Sollima i "terreni de Ostia" acquisiscono un carattere di iridescenza che ci è possibile ritrovare in svariati testi di minore entità ma egualmente parte del fenomeno in corso, quali per esempio i recentissimi *Manuel* (Dario Albertini,

2017) o *La terra dell'abbastanza* (Damiano e Fabio d'Innocenzo, 2018), e dove i protagonisti sono ancora una volta giovani personalità marginali, soffocate dal sistema di regole del microcosmo di devianza nel quale si trovano invischiate.

Conclusioni

Come in buona parte dimostrato dall'esame dei tre casi di studio qui selezionati, cinema e periferia in Italia rielaborano lo scambio fra metropoli e immaginario in una maniera del tutto peculiare al contesto. Il punto di partenza e insieme d'arrivo di tale dialogo pertiene inizialmente alla dimensione dell'autore, *monumentale* per quanto riguarda la traccia lasciata da Pier Paolo Pasolini, di cui si prende carico Claudio Caligari rivisitando il concetto di borgata e la rappresentazione della sua gioventù, e che poi – in linea con l'interpretazione dei casi rispetto ai dati di produzione – puntella i tre decenni compresi fra gli anni Novanta e l'attualità fino a innescare una dinamica di sollecitazione nei confronti delle nuove generazioni di registi. È dunque possibile pensare a un cerchio, idealmente apertosi negli anni Sessanta del Novecento, che va a chiudersi (e dopo ad aprirsi ancora) attraverso l'opera degli esordienti, sempre più impegnata a inquadrare il territorio metropolitano da una prospettiva scarna ed essenziale di denuncia. Prima in sordina (anni Novanta), poi con frequenza sempre maggiore (anni Duemila), a venire mostrati sullo schermo sono il degrado vissuto e osservato dall'interno e la devianza nella vastità della sua gamma. Contro però le ipotesi che vedrebbero nel *gomorristo* il punto di accelerazione del fenomeno, il presente lavoro ha individuato in Roma e nella sua periferia una presenza costante dell'immaginario audiovisivo italiano, tale da spingere ed al contempo potenziare le altre narrazioni esistenti sul tema, *in primis* quella napoletana. Dal decennio decisivo per l'esplosione popolare di *Romanzo criminale*, l'allontanamento del racconto cinematografico dall'area della cosiddetta Roma "bene" diventa inesorabile e precede, e sul piano del tempo e su quello dei contenuti, le visioni ricorrenti dello skyline periferico di Napoli, suggerendo una profonda riapertura del dibattito legato all'esistenza – e al relativo *peso* – dello stereotipo nella rappresentazione del Meridione d'Italia.

Riferimenti bibliografici

- Abruzzese, A., 2017. *La metropoli come mondo in rovina*. Roma, Rogas
- Benjamin, W., 2007. *Immagini di città*. Torino, Einaudi
- Berndt, H., Lorenzer, A., Horn, K., 1969. *Ideologia dell'architettura*. Bari, Laterza
- Brancato, S., 2003. *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*. Roma, Carocci Editore
- Cremonesini, V., Cristante, S., 2015. *La parte cattiva dell'Italia: Sud, Media e Immaginario Collettivo*. Milano, Mimesis
- Crespi, A., 1998. <https://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=6604>, consultato il 10/11/2018
- De Cataldo, G., 2002. *Romanzo criminale*. Torino, Einaudi
- De Cataldo, G., Bonini, C., 2013. *Suburra*. Torino, Einaudi
- De Luca, E., 2010. *Una falsa classifica*. <https://www.facebook.com/notes/erri-de-luca/una-falsa-classifica/487527527776/>, consultato il 10/11/2018
- D'Agostino, F., 1984. *Il codice deviante. La costruzione simbolica della devianza*. Roma, Armando Editore
- Folin, M., 1972. *La città del capitale*. Bari, De Donato Editore
- Fusco, G., 2013. *Ai margini di Roma capitale. Lo sviluppo storico delle periferie. San Basilio come caso di studio*.
- Losito, G., 1996. *L'analisi del contenuto nella ricerca sociale*. Milano, Franco Angeli
- Mitscherlich, A., 1968. *Il feticcio urbano. La città inabitabile, istigatrice di discordia*. Torino, Einaudi
- Park, R., 1999. *La città*. Torino, Edizioni di Comunità
- Pasolini, P., 2006. *I giovani infelici*. Napoli, La scuola di Pitagora editrice
- Pasolini, P., 1974. *La forma della città*. <https://youtu.be/btJ-EoJxwr4>, consultato il 10/11/2018
- Sacchettoni, D., 1998. *L'odore della notte*. Napoli, Pironti
- Saviano, R., 2006. *Gomorra*. Milano, Mondadori
- Simmel, G., 1996. *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma, Armando Editore
- Simmel, G., 2017. *Roma, Firenze, Venezia*. Milano, Meltemi
- Vaccaro, A., 2017. *Cinema, la sfida di Napoli a Venezia: ecco i sette film sul red carpet*, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2017/09/04/news/cinema_la_sfida_di_napoli_a_veneziasette_film_sul_red_carpet_del_festival-174615510/, consultato il 10/11/2018.