



POLITECNICO DI TORINO

Corso di Laurea Magistrale in ARCHITETTURA PER IL RESTAURO E
LA VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO

Tesi di Laurea Magistrale

*Tutela e valorizzazione del paesaggio all'interno delle pellicole
cinematografiche del Novecento*

Relatori: Prof. Arch. Emanuele Romeo
Arch. Emanuele Morezzi

Candidati: Claudia Coppolecchia (s.226782)
Giulia Piras (s. 226924)

Immagine copertina: Sassoni di Furbara, sulla strada provinciale Furbara-Sasso, nel comune di Cerveteri
Fonte: <https://static.panoramio.com.storage.googleapis.com/photos/large/29382274.jpg> <https://static.panoramio.com.storage.googleapis.com/photos/large/29382274.jpg>



POLITECNICO DI TORINO

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
ARCHITETTURA PER IL RESTAURO E
VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO
ANNO ACCADEMICO 2017/2018**

***TUTELA E VALORIZZAZIONE
DEL PAESAGGIO
ATTRAVERSO LE PELLICOLE
CINEMATOGRAFICHE
DEL NOVECENTO***

**CANDIDATE: CLAUDIA COPPOLECCHIA (MATR. 226782)
GIULIA PIRAS (MATR. 226924)**

**RELATORE: Prof. Arch. EMANUELE ROMEO
CORRELATORE: Arch. EMANUELE MOREZZI**

INDICE

INTRODUZIONE	p. 9
PARTE I_IL NEOREALISMO: ANALISI E APPROFONDIMENTI	
Capitolo 1) Storia, principi e registi	p. 13
Capitolo 2) Il paesaggio: l'evoluzione di un pensiero	p. 29
Capitolo 3) Criteri di scelta e rappresentazione dei film neorealisti	p. 45
PARTE II_I CONTESTI PAESAGGISTICI NELLE PELLICOLE	
Capitolo 4) Il paesaggio urbano: da ieri ad oggi	p. 57
Capitolo 5) Il paesaggio non urbano: da ieri ad oggi	p. 167
PARTE III_IPOTESI DI TUTELA E VALORIZZAZIONE	
Capitolo 6) Le pellicole ed il cineturismo: casi studio	p. 259
Capitolo 7) Introduzione al progetto	p. 287
CONCLUSIONI	p. 305
ALLEGATI	
Schede Film	p. 311
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	p.393

INTRODUZIONE

Introduzione

Il paesaggio, nella sua complessità e bellezza ha sempre affascinato l'uomo, portandolo a modificarlo ed a renderlo più conforme alle sue esigenze.

Questa tesi si prefigge lo scopo di far capire, a chi la legge, quanto sia importante analizzare e approfondire una materia come quella dello studio del paesaggio, soprattutto per formare un buon architetto, la sua sensibilità e per permettergli di vedere cosa c'è al di fuori della semplice "scatola" architettonica. Quest'importanza si è voluta sottolineare tramite lo strumento cinematografico, strumento d'analisi sempre più attuale, che fornisce una testimonianza unica nel suo genere, in quanto risulta molto ampia, sono stati necessariamente individuati un periodo storico e una corrente artistica che possano rappresentare l'importanza e la veridicità del paesaggio: il Neorealismo tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e la ricostruzione. La corrente cinematografica neorealista si presta, meglio di altre, a rappresentare l'importanza di un contesto paesaggistico e la cinepresa si muove con un senso particolare, poiché il suo movimento è in sincronia con quello dei personaggi che, a loro volta, si muovono in una determinata ambientazione. Esso è inoltre la prima corrente artistica cinematografica a capire l'importanza del paesaggio ed a donargli un'importanza primaria: vengono utilizzate vere ambientazioni e non studi cinematografici, si vuole mostrare la vera Italia post-bellica. Quest'importanza è data anche da come il contesto viene inquadrato: esso tramite peculiari accorgimenti aiuta lo spettatore ad immedesimarsi nello stato d'animo dei protagonisti.

L'osservatore è accompagnato all'interno della storia come se la vivesse in prima persona poiché è il contesto che lo avvolge. Il paesaggio, proprio per la sua peculiarità e per le varie forme che via via assume, ha costituito una base per alimentare architetture e disegnare la vita delle persone.

Tramite l'analisi di undici pellicole neorealiste, quelle che mettono maggiormente in risalto queste caratteristiche, anche suddividendole in base alla loro ambientazione, urbana e non urbana, si cercherà di capire quali di queste location si siano evolute in questi decenni, come esse siano state tutelate, anche grazie ad uno studio normativo, e valorizzate. Si cercherà inoltre di capire come il cinema apporti eventuali cambiamenti ai luoghi da esso utilizzati per dare un volto alle proprie storie e come esso possa essere uno strumento di valorizzazione.

Lo scopo della tesi, quindi, è quello di mostrare un vero e proprio caso di valorizzazione sulla base di un caso studio esistente e vincolato da normativa paesaggistica. Il vincolo, in seguito ad una forma di valorizzazione da noi ricercata, verrà ampliato, dando importanza ad un paesaggio che, nonostante il capolavoro della pellicola neorealista, non viene esaltato.

PARTE I

IL NEOREALISMO

“Il «neorealismo» non fu una scuola. [...] Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l’una all’altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato «neorealismo».”

~ Italo Calvino ~

Capitolo 1) Storia, principi e registi

La scelta del neorealismo non è casuale, è stato scelto perché rappresenta una rinascita del popolo italiano, dei suoi valori, del suo senso di nazionalità e del suo modo di osservare la realtà insieme ad un implicito tentativo di sdeмонizzare gli orrori della guerra e del suo ricordo; rappresenta, inoltre, una testimonianza veritiera della situazione italiana per quanto concerne il suo aspetto prettamente territoriale e paesaggistico nell'immediato dopoguerra.

Per capire il perché della nascita di questo movimento in quel dato periodo storico risulta opportuno fare un piccolo excursus, prima di trattare i principi base e i suoi capolavori, sulla situazione politica e socio-culturale in cui nasce.

Il fenomeno neorealista non nasce dal nulla, poiché si presenta come un'evoluzione spontanea delle ideologie maturate durante il periodo fascista ma ebbe la sua massima diffusione dopo la caduta del suddetto movimento e più precisamente nel 1945 con la realizzazione di *Roma città aperta*.¹

La diffusione del movimento neorealista non fu possibile in tale periodo, poiché durante il ventennio fascista il cinema era uno strumento importante per la propaganda del regime con un gusto "squisitamente borghese", dove nessuno andava a mostrare i problemi e le fatiche del proletariato o dei disoccupati. Questo accadeva poiché il regime doveva mostrare la gloria del popolo italiano, tant'è vero che nel 1924 Mussolini istituì L'Istituto Nazionale Luce (L'Unione Cinematografica Educativa), il cui scopo era quello di girare dei documentari che mostravano al popolo l'Italia Fascista.²

Con il "Decreto legge n 1985 del 5 novembre 1925" si stabiliva il suo scopo, ovvero quello della diffusione di massa della cultura popolare a scopo propagandistico, la cui supervisione dei contenuti era di competenza del Duce stesso; la proiezione dei documentari prodotti dall'Istituto Luce divenne obbligatoria in tutti i cinema italiani prima della proiezione dei film con il Decreto legge n 1000 del 3 aprile 1926.³ Si può notare, quindi, come il cinema italiano, fino al 1943, fosse in funzione del regime sia a scopo culturale che reclamistico.⁴

Bisogna dire che se esisteva la censura, come disse Zavattini, esisteva anche l'auto-censura, se un regista, infatti, aveva in mente un film contro Mussolini certamente non lo comunicava. Esisteva sì la censura, ma operata dai vertici, i quali spingevano verso la commedia con chiare intenzioni nazionalpopolari.⁵

Come si è detto precedentemente, i film prodotti durante il ventennio fascista, possedevano un gusto borghese, vero modello etico del fascismo, e quelli a carattere "neorealistico" non risultarono mai particolarmente memorabili.⁶

Durante un'intervista Vittorio Mussolini, figlio del Duce, precisò: «*Penso che di tutti i film che si sono fatti durante il periodo che va dall'inizio degli Anni Trenta (oltre settecento film!), soltanto quattro o cinque lungometraggi possono essere dichiarati pellicole di autentica propaganda fascista, con soggetti od argomenti di tipo fascista, come "Vecchia Guardia" di Alessandro Blasetti o "Camicia Nera". [...] Ci si limitava a 10-12 minuti di documentario "Luce", mentre tutto il resto riguardava pellicole che*

RIFERIMENTI STORICI

*non concernevano finalità di propaganda politica».*⁷

Benché la produzione cinematografica non fosse strettamente legata alla propaganda fascista bisogna sottolineare che, oltre alla fondazione dell'Istituto Luce, nel 1936-37 vi è la realizzazione di Cinecittà, che portò, quindi, alla nascita di un Centro Sperimentale di Cinematografia; il cinema aveva comunque un ruolo fondamentale nel regime, tant'è che lo stesso Benito Mussolini proclamerà la cinematografia come "*L'arma più potente*".⁸

Quindi se da una parte il regime non influenzava prepotentemente l'arte cinematografica, obbligando i registi a realizzare film propagandistici, dall'altra il terrore per alcuni, l'ideologia per altri fecero sì che ci fosse una sorta di predisposizione per determinati argomenti, tralasciandone altri, ritenuti meno incisivi.

Quindi sulle braci della Seconda Guerra Mondiale nacque il Neorealismo, come una fenice, sull'entusiasmo della Resistenza e sulla caduta di Mussolini; non fu soltanto una breve fiammata innovativa ma una rinascita della cultura italiana, soprattutto del cinema ormai vuoto e pretenzioso.⁹

Dal punto di vista politico ciò che segna, in parte, la nascita del Neorealismo risulta essere la ricerca di una nuova identità nazionale, da contrapporre a quella fascista ed è con l'8 settembre, ovvero con il proclama Badoglio, che si segnò l'entrata in vigore dell'Armistizio di Cassibile, ovvero la fine dell'ostilità italiana verso gli alleati e la nascita effettiva della resistenza italiana contro il nazi-fascismo.¹⁰

FILM ANTECEDENTI

Ma come si è detto il neorealismo, con le sue linee guida verso la scoperta della realtà e della denuncia della situazione italiana, soprattutto nel meridione, non nasce dal nulla; analizzando la storia del cinema italiano incontriamo *Sperduti nel buio* del 1914, diretto da Nino Martoglio, il quale con un contenuto melodrammatico anticipava il Neorealismo nel suo impegno sociale; nel 1933 arriva *1860* un film di Alessandro Blasetti sulla spedizione dei Mille di Garibaldi, il quale anticiperà l'utilizzo di interpreti non professionisti.¹¹

Ma i film che realmente anticiparono il Neorealismo si possono identificare con tre film realizzati nel biennio 1942-43: *Quattro passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti, *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica ed *Ossessione* di Luchino Visconti. In questi film la poetica neorealistica e il suo stile non erano ancora maturi, ma rappresentano le fondamenta del movimento, riscoprendo l'amore per la realtà, ma con uno sguardo diverso, anti-intellettualistico.¹²

PRINCIPI BASE

Il termine Neorealismo fu coniato, nel 1943, da Umberto Barbaro in un suo manifesto pubblicato sulla rivista "Cinema" che comprendeva un programma articolato in quattro punti:

- "1) Liberarsi degli «ingenui e manierati clichés che erano alla base della maggior parte della produzione cinematografica italiana»;*
- 2) Abbandonare «quelle costruzioni fantastiche e grottesche che escludono i problemi umani e i punti di vista umani»;*
- 3) Rinunciare ai drammi storici e agli adattamenti di opere narrative;*
- 4) Escludere la retorica che pretende tutti gli italiani «infiammati dagli stessi nobili*

*sentimenti».*¹³

Questo movimento fu totalmente spontaneo, nato dalla sconfitta e dalla speranza. I romanzi di ambiente contadino, come quelli di Giovanni Verga, messi al bando durante il periodo fascista, vennero riscoperti con grande fervore, in quanto andavano a raccontare una realtà sempre attuale; a questi si ispirarono molti dei registi neorealistici, unendo anche lo studio di Zola sulla povertà e la psicologia, creando capolavori cinematografici, con qualche aggiunta di fervore sentimentale, come nel caso di *La terra trema*, di Luchino Visconti, ispirato liberamente al capolavoro verghiano, "I Malavoglia".¹⁴

Come si è precedentemente detto, vi è la ricerca e la volontà di fornire una nuova identità nazionale italiana da contrapporre a quella mostrata durante il ventennio fascista; per fare ciò si iniziò a guardare alle varie "Italie locali" e alle singole regioni che costituivano uno Stato diviso, plurimo e disomogeneo, sia in campo culturale che politico, nonché schiacciato sia economicamente che moralmente dagli effetti della Seconda Guerra Mondiale (si pensi a *Paisà* e *Viaggio in Italia*, di Rossellini); è l'Italia povera, contadina e stanca per le innumerevoli avversità che si sente pronta a rinascere. Il primo film che mostra la riscoperta dell'Italia è senza dubbio *Paisà*, di Roberto Rossellini, che verrà approfondito in seguito.¹⁵

Il Neorealismo guardò il mondo in un modo nuovo, ovvero si voleva dare valore alla responsabilità del singolo individuo davanti alle vicende collettive; pensiero strettamente collegato alla Resistenza antifascista. Seguendo, appunto, questo concetto si vede, nei capolavori neorealistici, come questo pensiero sia vero; come per esempio *Roma città aperta*, *Sciuscià*, *La terra trema*, *Ladri di biciclette*, *Stromboli (Terra di Dio)*, *Non c'è pace tra gli ulivi* ed altri film.¹⁶

Ed è quindi la propensione e la volontà di dare un quadro generale della popolazione italiana nell'immediato dopo guerra, con i suoi partigiani, reduci, sfollati, disoccupati, lavoratori in lotta per garantirsi un futuro insieme alle disastrose conseguenze della guerra, come orfani e vedove, con tutti i loro problemi, con le loro lotte interiori ed esteriori; essi venivano rappresentati in maniera abbastanza fedele sugli schermi cinematografici, facendo sì che la ricerca sociale con i suoi valori morali diventino un punto fermo delle tematiche neorealistiche.¹⁷

Il Neorealismo vuole quindi essere un cinema di testimonianza, per quanto riguarda sia la morale che il costume dell'Italia post bellica; può quindi fornire le basi per una nuova conoscenza della situazione "attuale" in modo da sollecitare i governi per nuove riforme o per la creazione di nuovi istituti (come ad esempio le case per minorenni corrigendi, tema principale di *Sciuscià*, che finiscono insieme a delinquenti nelle prigioni per "grandi").¹⁸ Lo scopo dei film è quello quindi di fornire delle basi per migliorare la situazione italiana, per far aprire gli occhi a chi di dovere.

Bisogna ricordarsi che il Neorealismo è figlio sia della sconfitta che di una nuova libertà, non solo verso il fascismo ma anche verso la vita in quanto nasce alla fine del conflitto bellico.

È una nuova poesia morale, tesa verso un'espressione concreta e tragica della condizione umana verso le sue proiezioni e prospettive storiche e nel suo travaglio

RICERCA DELLA REALTÀ:
PAESAGGIO, ATTORI E
TEMATICHE

contemporaneo.¹⁹

Bisogna dire anche che esso è una nuova visione del mondo, più organica, basata su dei principi morali e su delle nuove circostanze politiche-culturali; non è soltanto una visione artistica della realtà, ma è una ricerca verso la verità e verso la denuncia delle condizioni in cui versava l'Italia.²⁰

Altro importante fattore del Neorealismo furono le riprese, che non vennero effettuate in uno studio di Cinecittà, ma in luoghi reali quali Roma, nelle cascine nel vercellese, Aci Trezza etc.

I motivi di questa scelta sono due: da un lato Cinecittà non era attualmente disponibile, dall'altro vi era la volontà di avere un film e una visione del territorio italiano il più realistico possibile.

Bisogna specificare le cause per le quali Cinecittà e altri stabilimenti non furono disponibili, nell'immediato dopo guerra, per riprendere la produzione cinematografica: Cinecittà fungeva fino al 1950 da campo profughi mentre altri stabilimenti come Pisorno a Tirrenia venivano utilizzati come depositi delle forze armate americane. Quindi benché vi fosse un'incredibile volontà di rinascita del cinema italiano vi erano gravi difficoltà nel riprendere la produzione cinematografica così come la si era lasciata; vi erano spazi ed attrezzature ancora funzionanti, ma la pellicola scarseggiava ed era costosa, i luoghi del cinema erano diventati "non luoghi" le cui funzioni svariavano dal deposito militare al campo profughi.²¹

Cinecittà non fu l'unico studio produttivo, come precedentemente detto, ma la questione risultava frammentata in diversi problemi che persistevano anche nel momento in cui le strutture vennero liberate dagli sfollati, tenendo conto dello stato effettivo in cui si trovavano le strutture, nel momento in cui iniziavano ad affermarsi le varie industrie, i protagonisti del cinema, la politica delle case di produzione e il fattore economico.²²

Non avendo, quindi, la possibilità di utilizzare i classici stabilimenti cinematografici, il paesaggio e le città italiane diventarono le scenografie perfette per i film postbellici, fungendo anche da testimonianza reale ed attendibile della situazione italiana.

L'occhio neorealista non si limita ad abbozzare il territorio italiano, lo studia, lo analizza nel minimo dettaglio, esamina strade, chiese, case popolari (intese sia come le abitazioni del popolo che, come nel caso di *Ladri di biciclette*, come le case popolari ben note, quelle statali), luoghi del lavoro, delle fatiche, luoghi di speranza.²³

Ed è forse la scoperta di questo paesaggio la più grande innovazione apportata dal Neorealismo, non solo per quanto riguarda il cinema italiano, ma anche estero; è il paesaggio, l'Italia stessa, che diventa la scenografia della pellicola: le città, le campagne, i villaggi dei pescatori, le risaie etc.²⁴

Gli attori furono sia attori famosi all'epoca, come Aldo Fabrizi, Anna Magnani e Vittorio Gassman, che attori "non attori", non professionisti (si pensi al film *La terra trema*, in qui recitano gli abitanti stessi di Aci Trezza che di mestiere fanno i pescatori).

Ma questi attori non professionisti, sedotti dalle luci del cinema, che fine fecero? Alcuni come Lamberto Maggiorani scalarono le vette del successo, diventando veri e propri attori, altri dopo il salario per il lavoro svolto vennero abbandonati dall'industria cinematografica tornando alle loro occupazioni precedenti, come Rosy Mirafiore

protagonista di *Fuga in Francia*.²⁵

Ma i veri protagonisti del Neorealismo italiano sono senza dubbio i registi, che con le loro idee e la loro voglia di realizzare film nonostante, e soprattutto, la situazione del cinema italiano in quegli anni hanno realizzato dei veri e propri capolavori. Essi sono Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica (anche se è bene parlare del duo De Sica-Zavattini) e Giuseppe De Santis.

Roberto Gastone Zeffiro Rossellini (Roma, 8 maggio 1906 – Roma, 3 giugno 1977) [Fig. 1] fu un regista italiano noto soprattutto per aver realizzato il film “manifesto” del movimento Neorealista italiano: *Roma città aperta*.

ROBERTO ROSSELLINI

Egli è tra i più emblematici registi del periodo, iniziò a lavorare con Vittorio Mussolini, figlio del Duce, girando film di propaganda, ma al termine della guerra egli iniziò a girare film sulla sofferenza della popolazione italiana e sulla lotta della Resistenza. La sua adesione all'antifascismo non è semplice e lineare, ciò che lo colpì furono le barbarie della guerra; questo cambiamento segna anche un rifiuto della propria condizione di intellettuale assumendo come propria l'esperienza popolare.²⁶

Il suo nuovo modo di guardare la realtà, come si può vedere non solo in *Roma città aperta* ma anche in *Paisà*: si intende come un nuovo metodo espressivo più che un presupposto culturale.

La Resistenza e la Liberazione italiana dalle truppe tedesche furono il suo cavallo di battaglia; questi temi saranno per lui lo strumento per mostrare il senso tragico della vita umana, un'impotenza verso lo scorrere del tempo e verso gli avvenimenti storici; egli, con i suoi film, mise in mostra il nobile sacrificio degli uomini che lottarono per i propri ideali e per un proprio futuro.²⁷

Ma come racconta la Resistenza? Essa viene descritta nel modo che serviva a Rossellini, non come mero atto storico, ma usandola per esprimere una grande lotta contro il destino, senza sbocchi positivi; forniva un'occasione per raccontare la realtà con una grande drammaticità in stile documentaristico.²⁸

In *Roma città aperta* Rossellini cerca di rappresentare dei personaggi completi, con sentimenti privati e allo stesso tempo pubblici e politici; vi è un'esaltazione della Resistenza, per come viene raccontata la storia, mostrando le lotte interiori ed esteriori che viveva il popolo italiano, la loro forza e allo stesso tempo l'impotenza dinanzi ai fatti che si stavano compiendo.²⁹

Interessante è il fatto che questo film fu prodotto con soli 13 milioni di lire, realizzato con mezzi dilettanteschi; fu proiettato a New York, in proiezioni di prima e seconda visione, fruttando al noleggiatore quasi dodicimila dollari, quasi quanto era stato speso per la realizzazione del film.³⁰

Le scene furono girate senza sonoro in quanto la pellicola costava troppo per i fondi di Rossellini, quindi una volta terminato il film gli attori dovettero doppiare sé stessi.³¹ Altro film importantissimo di Rossellini fu senza dubbio *Paisà*, diviso in sei episodi (Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, Appennino emiliano e Porto Tolle), raccontava l'avanzata delle truppe alleate dalla Sicilia al Nord d'Italia, con le sue problematiche storiche; gli episodi sono stati girati quasi integralmente sui luoghi dell'azione.³² An-

Fig. 1
Il regista Roberto Ros-
sellini a Londra nel
1959

Fonte:
http://images.vogue.it/imgs/galleries/encyclo/cinema/019835/hu029834-1472584_0x420.jpg



che in questo film vi è un proseguimento sulla drammaticità del destino e dei suoi personaggi, negando una qualsivoglia illusione sul futuro. È il destino dei suoi personaggi il punto focale del film e di come le loro speranze si scontrino sempre contro un inevitabile destino.³³

Benché sia un film drammatico e pessimista, esso sosteneva i valori e la dignità del popolo italiano e mostrava la comprensione tra popoli diversi, legati da degli ideali comuni.³⁴

Ed è proprio grazie a questi due film che è possibile percepire un'eventuale conquista di un'identità nazionale capace di rispettare sia le diverse ideologie che la varietà linguistica esistente; con *Paisà* si vede come le distanze diminuiscano, non solo da punto di vista fisico, ma anche linguistico, ideologico e nazionale; si nota come l'Italia sia unita nella sua diversità e nella sua ricerca verso una purificazione delle colpe collettive.³⁵

Qualche anno più tardi egli girerà un ulteriore capolavoro cinematografico, *Stromboli*

(*Terra di Dio*); qui abbandona, solo parzialmente, il tema post-bellico in quanto tutta la vicenda parla di una donna, profuga lituana, internata in un campo di raccolta, la quale sposerà Antonio per ottenere la cittadinanza italiana. Da qui parte il tema dell'alienazione della protagonista in terra straniera, dell'Isola di Stromboli e dei suoi abitanti, bigotti e privi di compassione per la giovane donna. Si nota, alla fine del film, il tentativo del regista di superare il suo pessimismo e quel suo senso tragico della vita con un tentativo mistico-religioso.³⁶

Luchino Visconti di Modrone (Milano, 2 novembre 1906 – Roma, 17 marzo 1976) [Fig. 2] fu uno dei padri del Neorealismo italiano, famoso per la cura che poneva nelle ambientazioni e nelle ricostruzioni sceniche.

LUCHINO VISCONTI

Bisogna dire anche che Visconti possedeva un bagaglio culturale molto vasto: il Renoir, la letteratura, il teatro americano e la cultura europea del decadentismo.³⁷

La poetica di Visconti vede la pratica del regista cinematografico e teatrale come Unicum, guardando alla letteratura ed alla cultura Ottocentesca. Ogni film presenta molteplici oggetti che vengono combinati in modo da produrre messaggi omogenei; questo giustifica le lunghe fasi di produzione dei film di Visconti, ovvero le parti che uniscono il momento della sceneggiatura con quello della ripresa; diventa quindi un cinema simbolico. La sceneggiatura descrive minuziosamente ogni oggetto che dev'essere presente in scena, in modo curato e dettagliato. Egli cerca di cogliere il punto d'incontro tra la propria verità personale e le radici storico-culturali di esso. Fu un regista talmente minuzioso che riprendeva le stesse scene più volte e contemporaneamente, da più punti di vista, in modo da avere, al momento del montaggio, una maggior scelta di combinazioni lessicali e semantiche.³⁸

La terra trema, liberamente ispirato a "I Malavoglia" di Giovanni Verga, sarebbe dovuto essere il primo di tre film documentario su tre ambienti lavorativi siciliani, ma Visconti riuscì a realizzare solo l'episodio del mare, mentre l'episodio della miniera di zolfo e quello dei contadini rimasero solo delle intenzioni. Il film venne girato senza una sceneggiatura preconstituita, ma solo con un nucleo centrale; Visconti lasciava libera interpretazione ai pescatori in base alle scene che dovevano rappresentare, infatti chiedeva loro di esprimere determinati concetti come li avrebbero detti senza un copione.³⁹

Insieme alla storia del villaggio, delle sue ingiustizie e del sistema capitalistico vi è anche una storia privata, intima: quella della famiglia Valastro. È interessante notare come Visconti unisca in maniera così armonica queste due realtà.

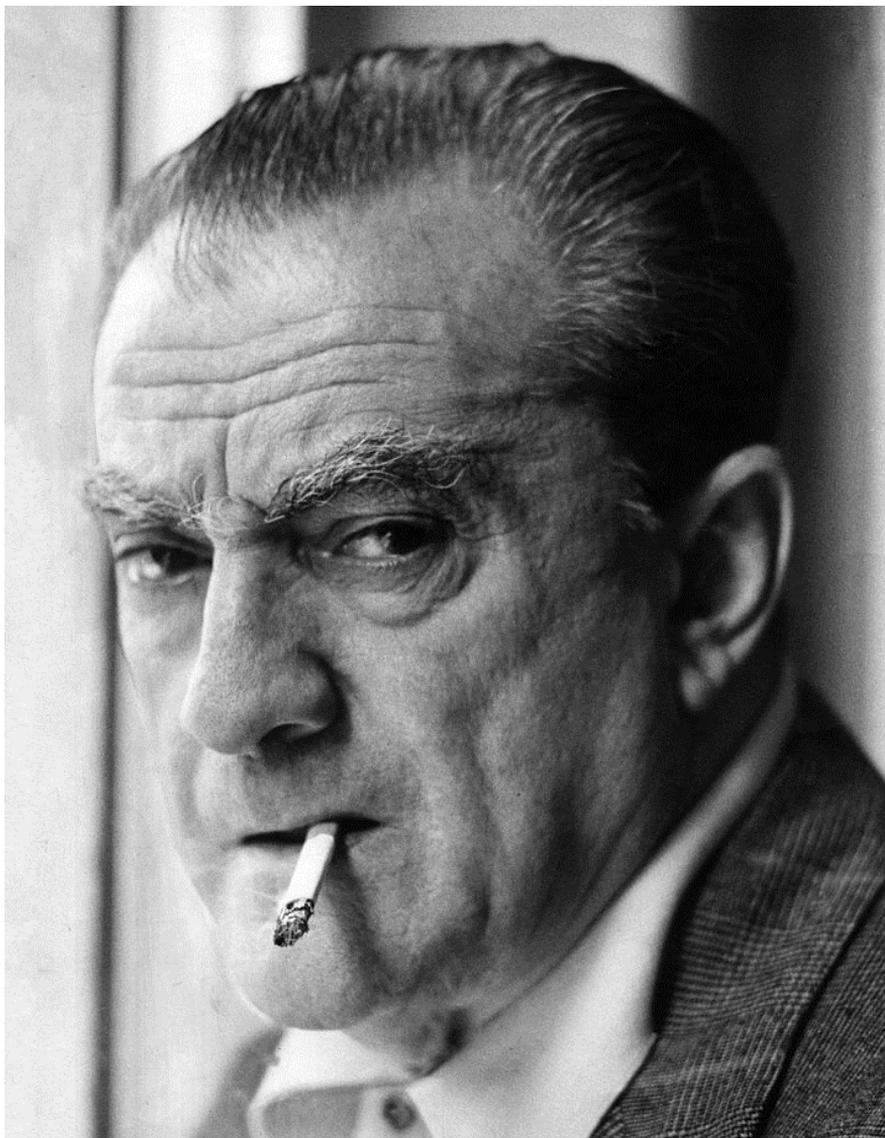
Il dialetto siciliano diventa quasi il protagonista. Infatti, Visconti voleva mostrare la realtà in ogni sua sfaccettatura, anche nel linguaggio; egli forniva la traccia e gli attori la interpretavano, così come se fossero dei dialoghi di tutti i giorni.

Ed è l'attenzione alla figura, ai gesti, al volto, alla lingua e alla cultura che rende unico questo film e se vi sono alcuni eccessi formalistici essi sono dettati dall'amore e dalla ricerca per un'inquadratura il più realistica possibile; analizza i sentimenti e le condizioni umane in ogni sua sfaccettatura con perizia e dedizione.⁴⁰

Dodici anni dopo egli realizzò *Rocco e i suoi fratelli*; il periodo è completamente cambiato rispetto a *La terra trema*, sono gli anni in cui l'Italia spera in un futuro

Fig. 2
Luchino Visconti, nel
1972, mentre fuma una
sigaretta

Fonte:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Luchino_Visconti_1972.jpg



migliore, più prospero.

Le parti del film, che prendono il nome dai cinque fratelli, mostrano i modi diversi di reagire al boom economico e alla nuova città: l'adesione passiva al Nord e ad una città ostile, l'ambizione per fama e ricchezze facili, il sacrificio necessario per gli altri, l'adesione attiva alla modernità e al lavoro e la nostalgia del Sud e della propria patria. Alla fine del film vi è una speranza, quella di un Sud più ricco, dove la popolazione non è costretta a migrare per non perire di fame, un'Italia unita.⁴¹

GIUSEPPE DE SANTIS

Giuseppe De Santis (Fondi, 11 febbraio 1917 – Roma, 16 maggio 1997) fu un altro regista di spicco del periodo Neorealista; in particolare si vogliono ricordare il film *Riso amaro*, del 1949, e *Non c'è pace tra gli ulivi*, del 1950 (secondo e ultimo film della Trilogia della terra, il cui primo episodio è costituito da *Caccia tragica*). Si tende a dire che De Santis abbia sempre valorizzato la componente etica a discapito di quella estetica, venendo spesso censurato per le sue idee marxiste, che però



Fig. 3
Giuseppe De Santis durante una pausa delle riprese *Giorni d'amore*, 1954

Fonte:
https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_De_Santis#/media/File:Giuseppe_De_Santis.jpg

lo porteranno al successo.⁴²

Egli realizzò *Riso amaro* negli anni in cui entrò la modernità, lo spettacolo: si pensi al boogie woogie, al chewing gum etc.

Il film tratta della vita delle mondine, del loro lavoro e dei loro sacrifici; per essere il più veritiero possibile De Santis decise di girare il film nella pianura vercellese, in vere e proprie cascine funzionanti (a Lignana e Salasco); decise di far ciò per esaltare il messaggio globale del film e la sua portata culturale con l'annessione di una architettura tradizionale e veri luoghi di lavoro.⁴³

Una delle novità fondamentali di questo film è la visione della donna, vista come figura all'interno di una collettività al femminile, la cui figura è intenta a mostrare eventi e conflitti sociali; la figura femminile rappresentata è quella di una donna ben lontana da quella mostrata nei film degli anni '30: le risse, la coralità, la gestualità e una certa dose di violenza erano una provocazione contro la visione della donna intesa come "angelo del focolare domestico". Vengono quindi annullati i cliché sulla donna.⁴⁴

E fu quindi il regista che inquadrò meglio le trasformazioni della società, che da lì a pochi anni avrebbero trasformato l'Italia, portando le persone dal Sud al Nord, dalla campagna alla città; rivoluzione che, tramite la televisione e le varie innovazioni tecnologiche, avrebbe spazzato via la cultura contadina.⁴⁵

È un film di passaggio, che unisce il Neorealismo alla detective story, al gangster movie al western, unendo passato e futuro; il film è anche quasi un omaggio allo star system hollywoodiano.

Il film presenta forti caratteristiche melodrammatiche, con forti accenni sessuali (Silvana che viene frustata e cede istericamente), con evidenti richiami marxisti, come la collana o le siluettes dei bersagli che richiamano le maschere marxiane; sono presenti il grammofo, il microfono, il rotocalco femminile, la musica e le riviste, che

fondono il mito occidentale all'ideologia comunista.⁴⁶

Non c'è pace tra gli ulivi è un film innovativo e sperimentale; un film *mélange* (ovvero risulta l'unione di diversi elementi), tra western e documentario, tra realismo e formalismo, che unisce drammaticità e commedia, che porta una Hollywood lontana nella più vicina Ciociaria. È un "film-puzzle", che fonde prestiti e citazioni, che i critici dell'epoca avevano sì colto ma non sono riusciti a capirne e a giudicare nei suoi elementi positivi.⁴⁷

Il film mette in risalto, come il film precedente, una categoria di lavoratori, in questo caso pastori della Ciociaria; risulta un'opera altamente ideologica sia dal punto di vista etico che estetico.⁴⁸

Il film si caratterizza per l'happy ending e con l'ovvia solidarietà contadina, ma al contempo risulta più complesso di quanto appaia; è sì un film di denuncia sociale, come tutti i film appartenenti al Neorealismo, ma la recitazione staccata rende questa denuncia quasi ambigua nelle sue motivazioni.⁴⁹ Il film racconta della terra natia del regista, ma viene raccontata attraverso stereotipi tratti dal folklore e tramite codici stilistici appartenenti ad altre categorie cinematografiche.⁵⁰

VITTORIO DE SICA

Vittorio Domenico Stanislao Gaetano Sorano De Sica (Sora, 7 luglio 1901 – Neuilly-sur-Seine, 13 novembre 1974) [Fig. 4] fu un regista italiano che lavorò in collaborazione con lo scenografo Cesare Zavattini, creando dei capolavori senza tempo. Di questi se ne tratteranno quattro: *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D.* e *La ciociara*.

Venne segnato profondamente dalla guerra, aumentando la sua propensione ad osservare il comportamento umano, diventando quasi un ricercatore, uno studioso sociologico: gli interessano gli incontri casuali tra i suoi protagonisti e lo spazio circostante.

Sciuscià, film del 1946, riprende una tematica da lui già analizzata nel film *I bambini ci guardano*, ovvero il mondo infantile con le relative problematiche, riportando anche una denuncia sociale. In questo film egli mette in evidenza il mondo dei giovani, che diventano adulti troppo presto, per via della situazione sociale e della miseria che li circonda.⁵¹

A differenza di molti altri film neorealisti, che privilegiano i luoghi autentici, il film è girato per buona parte negli studi della Scalera; è un film pieno di contraddizioni cinematografiche, di soluzioni forzate in parte dovute anche alla scarsità dei mezzi a disposizione.⁵²

Come molti altri film neorealisti non si avvale della ripresa diretta del suono, infatti l'effetto autentico è dovuto solamente allo stato di degrado del sonoro originale. Bisogna infine dire che il film, appena uscito, fu un insuccesso, con grosse polemiche e dissenso da parte degli spettatori comuni e politici, preoccupati per l'immagine poco promettente dell'Italia; i successi in Italia arrivarono dopo che il film sbarcò all'estero, in particolare in Francia e negli USA.⁵³

Altro film del duo De Sica/Zavattini è *Ladri di biciclette*, altamente apprezzato sia per il suo valore morale di denuncia, sia per fattori estetici/artistici. Benché si sia ispirato anch'esso, come i film precedenti, ad un romanzo, non ha particolari analogie con



Fig. 4
Vittorio De Sica, negli
anni sessanta

Fonte:
https://it.wikipedia.org/wiki/Vittorio_De_Sica#/media/File:Vittorio_De_Sica.jpg

esso: il punto di partenza è lo stesso, il furto di una bicicletta, ma le dinamiche del furto e l'ambiente sono stati modificati. La parte più importante del film è la seconda, quella della ricerca, la quale è costruita su un lungo climax ascendente fino all'umiliazione finale di Antonio. Le macchine da presa sono tendenzialmente lontane dagli attori, evitando il primo piano (tranne in rari casi, usati per aumentare la tensione); questo avviene poiché De Sica vuole registrare la storia come spettatore, pronto a guardare ed osservare sia le avventure di Antonio che la collettività, il popolo. Anche qui gli attori non sono professionisti: Lamberto Maggiorani venne scelto unicamente per la sua camminata, dinoccolata, che fornisce una rappresentazione suggestiva ed efficace se unita alla tuta da lavoro.⁵⁴

Il Neorealismo di *Ladri di biciclette* è incentrato sulla struttura temporale (in modo da fornire l'idea del tempo che scorre naturalmente) e sull'impiego del campo medio (per far emergere naturalmente il dramma in modo naturale senza l'intervento del

regista). De Sica utilizza tuguri e costruzioni minacciose, che fungono da allegoria delle angosce dei protagonisti, ed utilizza dettagli futili, come la scena in cui Bruno di ferma a fare la pipì, per far capire che egli non sta raccontando una storia.⁵⁵

Umberto D., realizzato a pochi anni di distanza dal precedente film, riprende temi sociali, se *Sciuscià* parlava del problema dell'infanzia, questo film toccava e denunciava il problema dell'abbandono degli anziani.

Il film, benché riprendesse temi di denuncia tipici del Neorealismo, usava canoni stilistici diversi, risultando più lavorato e proclamando la commedia all'italiana; la mentalità dell'italiano medio, che vedeva avvicinarsi al boom economico, non era lo stesso dell'immediato dopoguerra e, infatti, mentre il secondo apprezzava i film di denuncia, nuda e cruda in quanto attraversava ancora un periodo di tragedie, il primo preferiva vedere l'Italia per bene, quella senza troppi problemi.

Risulta un film senza colpi di scena, senza storie d'amore: è un film di un anziano e di un cane. Questi problemi resero poco apprezzato il film ai suoi tempi, infatti fu rivalutato solamente in seguito.⁵⁶

Infine, *La ciociara*, tratto dall'omonimo romanzo di Moravia, tratta dell'ultimo periodo dell'occupazione tedesca prima della Liberazione da parte degli Alleati. Fu girato negli anni in cui si riguardava alla guerra, cercando di capire il come e il perché del Fascismo e della lotta partigiana, per poter raccontare la storia in via oggettiva.⁵⁷

In questo film si fa intendere che un atteggiamento moralistico, o borghese, non può portare, da solo, alla salvezza.⁵⁸

Tema forte e importante è quello dello stupro; è una denuncia contro le truppe marocchine, come spiega direttamente il regista, che hanno violentato le donne, dalle anziane alle bambine di 10-12; tant'è vero che il governo francese risarcì 200.000 lire a persona.⁵⁹

Per concludere si può dire che i film del duo De Sica/Zavattini sono film di denuncia, di problemi sociali degli anni in cui vengono girati i film (le carceri minorili, la disoccupazione e l'abbandono degli anziani) e passati (gli stupri e le brutture della guerra).

LA FINE DEL NEOREALISMO

Il 1948 segna una svolta della politica italiana, con la vittoria della Democrazia Cristiana alle elezioni che questo portò, nel 1949, ad una legge che regolava l'industria cinematografica, imponendo grandi restrizioni alla produzione. Ma grandi personalità resistettero alle imposizioni politiche, basti pensare a Visconti con *Rocco e i suoi fratelli* o a De Sica con *La ciociara*, entrambi del 1960.⁶⁰

Se da una parte, come afferma Eric Rhode, il fallimento dell'ideologia neorealista è dovuto all'«incapacità di pensare ai problemi della società in una dimensione che non fosse quella del nucleo familiare»⁶¹, dall'altra vi è il tentativo di unire la vita personale dell'individuo con la società: dall'operaio al contadino, con una sensibilità nuova e unica.⁶²

In realtà il Neorealismo non si è mai spento del tutto, esso continua, a suo modo, ad influenzare tutta una serie di film e registi, fino ai giorni nostri; si pensi alla commedia post-bellica, la quale, con modi diversi, mise in scena le contraddizioni del dopoguerra.⁶³

Quindi era inevitabile che fallisse, ma influenzò molti altri Paesi e continua tutt'ora ad

influenzare numerosi registi di diverse nazionalità.

CONCLUSIONI

Quindi, come si è detto, molti di questi film hanno un alto valore estetico, oltre che etico; bisogna quindi capire cos'è l'estetica e come essa può interessarci dal punto di vista cinematografico, architettonico e paesaggistico.

Dell'estetica se ne parla già dal XVIII secolo con Immanuel Kant con la sua "Critica della Ragion Pura", del 1781, nella quale parlava dell'estetica trascendentale, riprendendo poi il tema dell'estetica nella "Critica del Giudizio", nel 1790, dove parla della Giudizio estetico. Ma Kant non è l'unico filosofo a parlare di estetica, vi sono Edmund Burke ("Un'indagine filosofica sull'origine delle nostre idee di Sublime e Bello", 1756-1759), David Hume (nel saggio "La regola del gusto", 1757) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel ("Estetica", 1835).⁶⁴

Innanzitutto, qualsiasi oggetto o fatto, sia esso un'azione umana o naturale, sono portatori di una qualità estetica; la sfera estetica, portatrice del bello, naturale o artificiale, non è separata nettamente dalla sfera extra-estetica: non vi è un confine netto e preciso. I confini della sfera estetica sono variabili, diventa evidente già dalla soggettività dei vari fenomeni; questi confini cambiano in base all'età, all'individuo, dall'umore, dal periodo storico, dal fattore sociale etc.⁶⁵

Queste due sfere hanno un rapporto dinamico continuo, non si può quindi studiare la sfera estetica senza rapportarsi alla realtà ed alla sua estensione in essa. Ma se tra queste due sfere non vi è un confine netto: quest'ultimo è un confine preciso tra fenomeni artistici ed extra-artistici.

Il passaggio da arte a ciò che non è arte è graduale: si pensi all'architettura. In questo caso la funzione estetica è subordinata a quella extra-estetica, pur producendo anche vere e proprie opere d'arte.⁶⁶

Il cinema, o per meglio dire i film, sono per alcuni aspetti imparentati con altre arti, come il dramma e la pittura, diventando nel tempo un'arte autonoma dove la funzione estetica è stata raggiunta con i mezzi peculiari del cinema stesso. Esso è fondamentalmente un'industria: tende a migliorarsi e a mettere in scena determinate cose in base al fattore estetico e sociale predominante;⁶⁷ si pensi ai film neorealisti. Nell'Italia di quel tempo era fondamentale mettere in luce quella che fu la caduta del regime dittatoriale e la vera situazione sociale italiana che era sì vista come una funzione pratica, in quanto denunciava la situazione italiana in modo da poter avere un riscontro effettivo con i politici e poter migliorare la situazione sociale, ma anche vista come fattore estetico; qui per la prima volta vediamo le vere città italiane ed i veri paesaggi italiani, nudi e crudi, in tutta la loro bellezza e nella loro effettiva distruzione e rinascita (si prenda Roma, grazie a film di vari anni è possibile ammirare come la Capitale si sia man mano ripresa ed espansa dopo la Seconda Guerra Mondiale).

Ed è qui che entra in gioco il bello naturale, ovvero il paesaggio: questo è un atto extra-artistico, in quanto non vi è la mano dell'uomo in senso artistico, ma viene comunque considerato alla pari di un'opera d'arte.⁶⁸

La funzione estetica, dunque è molto più che un semplice ornamento, essa è in funzione della vita della società, in relazione al mondo che la circonda.⁶⁹

Quindi i film neorealisti, da un punto di vista estetico, hanno funzioni e norme, ma an-

che e, soprattutto, valore estetico: i film, essendo opere d'arte, sono dei segni, delle testimonianze, che si rivolgono all'uomo in quanto parte attiva di una collettività, di una società organizzata e politica, non solo come elemento antropico. Con il termine "segno" si entra però in un altro campo, la semiologia, la quale intende per segno qualcosa che sta al posto di qualcos'altro e rimanda a questo qualcosa.⁷⁰

I segni sono infiniti, possono essere di tipo linguistico o grafico; questi sono segni artificiali e hanno bisogno di un codice per comprenderli. Esistono però anche dei segni naturali, come il paesaggio e sono spontanei.

Quindi il cinema neorealista è una fusione di estetica artistica, extra-artistica e di segni naturali, come il paesaggio, e artificiali, quali il linguaggio e i gesti degli attori.

NOTE

- ¹ G. C. CASTELLO, *Il cinema neorealistico italiano*, Edizioni radio italiana, Torino, 1956, pp. 8-10
- ² https://it.wikipedia.org/wiki/Istituto_Luce (Ultima consultazione 27.10.17)
- ³ E. SALLUSTRO (a cura di), *Interno/esterno: il set tra realtà e finzione*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo, 2006, p. 42
- ⁴ IBIDEM
- ⁵ *IVI*, p. 44
- ⁶ *IVI*, p. 45
- ⁷ D. GAUDENZI, *Cinema e storia: dall'età fascista al neorealismo e oltre*, a cura di B. RASSU, Il ponte vecchio, Cesena, 2011, pp. 12-13
- ⁸ *IVI*, p. 13
- ⁹ J. H. LAWSON, *Teoria e storia del cinema*, Laterza, Bari, 1966, p. 167
- ¹⁰ <http://www.raistoria.rai.it/articoli/cassibile-si-firma-la-resa/10793/default.aspx>, ultima consultazione 09 ottobre 2017 (ultima consultazione 27.10.17)
- ¹¹ G. C. CASTELLO, *Il cinema neorealistico italiano*, cit., p. 10
- ¹² *IVI*, p. 11
- ¹³ J. H. LAWSON, *Teoria e storia del cinema*, cit., p. 167
- ¹⁴ *IVI*, p. 169
- ¹⁵ L. VENZI (a cura di), *Incontro al neorealismo: luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Fondazione ente spettacolo, Roma, 2008, pp. 41-43
- ¹⁶ C. MILANINI, *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Il saggiatore, Firenze, 1980, pp. 10-11
- ¹⁷ *IVI*, p. 139
- ¹⁸ P. G. CONTI, *Equívoci e polemiche sul neorealismo nel cinema*, in *Nuova Antologia*, n. 1857, 1955, p. 75
- ¹⁹ B. RONDI, *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma, 1956, p. 16
- ²⁰ *IVI*, pp. 18-19
- ²¹ G. P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma, Bari, 2009, pp. 4-5
- ²² *IVI*, p. 8
- ²³ *La città del cinema: i primi cento anni del cinema italiano*, Skira, Milano, 1995, pp. 127-131
- ²⁴ E. SALLUSTRO (a cura di), *Interno/esterno*, cit., p. 66-72
- ²⁵ S. TRASATTI, *I cattolici e il neorealismo*, Ente dello spettacolo, Roma, 1989, pp. 42-44
- ²⁶ G. P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano: da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Laterza, Roma, Bari, 2009, pp. 12-13
- ²⁷ A. BORRELLI, *Neorealismo e marxismo*, Cinemasud, Avellino, 1967, pp. 81-82
- ²⁸ *IVI*, p. 83
- ²⁹ *IVI*, p. 84
- ³⁰ S. TRASATTI, *I cattolici e il neorealismo*, cit., p. 41-42
- ³¹ F. FALDINI e G. FOFI (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 94
- ³² G. C. CASTELLO, *Il cinema neorealistico italiano*, cit., p. 14
- ³³ A. BORRELLI A., *Neorealismo e marxismo*, cit., p. 85
- ³⁴ G. C. CASTELLO, *Il cinema neorealistico italiano*, cit., p. 15
- ³⁵ G. P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano*, cit., p. 15
- ³⁶ A. BORRELLI A., *Neorealismo e marxismo*, cit., p. 82
- ³⁷ G. P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano*, cit., p. 13
- ³⁸ *IVI*, pp. 18-19
- ³⁹ A. FERRERO, *La Terra Trema: un film di Luchino Visconti*, RADAR, Padova, 1969, p. 31
- ⁴⁰ *IVI*, p. 53

- ⁴¹ G. FOFI (introduzione), *Rocco e i suoi fratelli: storia di un capolavoro*, Minimum fax, Roma, 2012, pp. 8-11
- ⁴² L. DE GIUSTI (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio, Roma, 2003, p.406
- ⁴³ E. MOREZZI, *Fenomenologia della memoria cinematografica agraria. Il caso di Riso Amaro*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, E. ROMEO e E. MOREZZI, Aracne, Roma 2012, p. 57
- ⁴⁴ C. LIZZANI, *Riso amaro: dalla scrittura alla regia*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 92-93
- ⁴⁵ M. GROSSI e V. PALAZZO (a cura di), *Riso amaro: nel fuoco delle polemiche*, Associazione Giuseppe De Santis, 2003, p. 109
- ⁴⁶ L. DE GIUSTI (a cura di), *Storia del cinema*, cit., p. 407-409
- ⁴⁷ VI, p. 407
- ⁴⁸ VI, p. 410
- ⁴⁹ VI, p.411
- ⁵⁰ IBIDEM
- ⁵¹ G. P. BRUNETTA, *Il cinema neorealista italiano*, cit., pp.50-51
- ⁵² D. BRUNI, *Vittorio De Sica: Sciuscià*, Lindau, Torino, 2007, pp. 32-33
- ⁵³ VI, pp. 34-35
- ⁵⁴ G. ALONGE, *Vittorio De Sica: Ladri di biciclette*, Lindau, Torino, 2007, pp. 36-37; 44-48
- ⁵⁵ VI, pp. 50-53; p.58
- ⁵⁶ U. ECO (introduzione), M. DE SICA (testimonianze a cura di), *Umberto D. di Vittorio De Sica: un salvataggio*, Pantheon, Roma, 1995, p. 9
- ⁵⁷ *La ciociara di Vittorio De Sica: il restauro*, Fondazione SNC e Gruppo Mediaset, Milano e Roma, p.15
- ⁵⁸ E. CASTELLI, S. RADICE e A. RINALDI, *I grandi capolavori del cinema italiano*, vol. III, De Agostini, Novara, 1990, p. 13.4
- ⁵⁹ VI, p. 13.8
- ⁶⁰ J. H. LAWSON, *Teoria e storia del cinema*, cit., p.173
- ⁶¹ VI, p. 174
- ⁶² IBIDEM
- ⁶³ S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio, Roma, 2004, pp. 136-137
- ⁶⁴ <https://it.wikipedia.org/wiki/Estetica> (ultima consultazione 27.10.17)
- ⁶⁵ J. MUKAROVSKY, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino, 1917, pp 37-39
- ⁶⁶ VI, pp. 40-42
- ⁶⁷ VI, pp. 45-48
- ⁶⁸ VI, p. 52
- ⁶⁹ VI, p. 59
- ⁷⁰ VI, p. 106

Capitolo 2) Il Paesaggio: l'evoluzione di un pensiero

Ci si potrebbe chiedere come mai la nostra scelta sia ricaduta proprio sull'analisi del paesaggio all'interno delle pellicole di film neorealisti della seconda metà del Novecento.

*Gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce [...] L'architettura soffoca nelle abitudini. Gli "stili" sono una menzogna. [...] La nostra epoca esprime ogni giorno il suo stile. I nostri occhi, purtroppo, non lo sanno ancora discernere.*¹

Così si esprime Le Corbusier, criticando l'operato degli architetti contemporanei che risultano incapaci di vedere ciò che li circonda, soprattutto in un periodo in cui iniziava una rivoluzione nel campo dell'architettura, che risultava impensabile senza riuscire ad analizzarla con occhi nuovi.²

A questo proposito, l'architetto Darko Pandakovic, impegnato da anni insieme al suo team di architetti nella valorizzazione del patrimonio paesaggistico, sottolinea il fatto che non vediamo più con i nostri occhi, vediamo quello che gli altri ci suggeriscono di vedere³. Partendo da quanto detto, Pandakovic, insieme all'architetto Angelo Dal Sasso, sottolinea il fatto che tutti noi conserviamo, istintivamente, una memoria esterna e una interna, per ogni cosa che osserviamo e da qui è iniziato il suo studio riguardo i rapporti che legano ogni individuo all'ambiente.⁴ Ma quindi, ci si potrebbe domandare a cosa serva, effettivamente, continuare a studiare e riflettere su questo tema tanto dibattuto; come ci dice Gilles Clément, scrittore, entomologo, architetto del paesaggio ed ingegnere agronomo francese, "*niente è più importante dell'educazione dello sguardo*"⁵: quest'affermazione ci fa capire perché risulta ancora tanto importante soffermarsi sullo studio di un tema come il "*paesaggio*", poiché ad esso è collegato il concetto di "saper guardare", molto importante per la formazione di qualsiasi architetto. La frase di Clément è tratta dal suo celebre volume, "*Manifesto del Terzo Paesaggio*", considerato rivoluzionario poiché introduceva un nuovo modo di guardare lo spazio e gli ambiti che lo rappresentavano, per quanto riguardava la biodiversità, l'estetica e i modi in cui esso veniva progettato.⁶

Ma prima che Clément parlasse di "paesaggio", il concetto di "mutevolezza" ad esso connesso, era già stato preso in considerazione da Rosario Assunto, il fondatore dell'estetica del paesaggio. All'interno dei suoi scritti e soprattutto all'interno de "*// Paesaggio e l'Estetica*", del 1973,⁷ Assunto parla della mutevolezza del paesaggio come di un aspetto che va a modificarsi nel tempo, una caratteristica che evolve, migliora o, al contrario, peggiora. Egli, però, è conosciuto molto di più all'estero che nel nostro paese, perché in Italia è più semplice elogiare ciò che si trova "al di fuori", piuttosto che analizzare e studiare le bellezze che ci circondano: il paesaggio è l'ingrediente di tutto.⁸ Caratterizza l'arte, la cucina, il turismo (e quindi l'economia), l'edilizia e, in definitiva, tutta la nostra vita, ma non viene valorizzato perché non lo si conosce ancora.⁹

Il tema, appunto, del "saper guardare" il paesaggio viene spiegato molto bene nel testo scritto dal professor Pandakovic, in collaborazione con il professor Dal Sasso, "*Saper vedere il paesaggio*", pubblicato nel 2009: Il paesaggio è parte della nostra esperienza quotidiana e noi siamo parte di esso. Dall'infanzia alla vecchiaia "*lo per-*

*cepiamo quotidianamente: in esso si intrecciano le nostre relazioni e i nostri destini, ma spesso non siamo in grado di leggerlo ed interpretarlo. Gli «addetti ai lavori», data la sua complessità, lo affrontano con strumenti prevalentemente settoriali. Questo libro, il cui titolo parafrasa i due celebri testi di Bruno Zevi *Saper vedere l'Architettura* (1948) e *Saper vedere l'Urbanistica* (1961), tratta in termini accessibili il tema del paesaggio, articolato in elementi costitutivi, utilizzando diverse categorie di lettura e il contributo di differenti approcci disciplinari, privilegiando sempre la dimensione percettiva, morfologica, spaziale e architettonica. Vengono prese in considerazione le complesse relazioni tra uomo e ambiente terrestre: gli aspetti psicologici dell'esperienza del paesaggio, i presupposti filosofici, i contenuti storici, i valori artistici, la ricchezza espressiva della natura, i diversi livelli di analisi, pianificazione, progetto e gestione. Si tratta di un manuale rivolto agli studenti di architettura e pianificazione, scienze agrarie e ambientali, beni culturali e discipline umanistiche, ma anche a pubblici amministratori e a quanti hanno a cuore i destini del Bel Paese che è stata l'Italia.»¹⁰*

Come già detto, il libro si ispira ad un volume realizzato da Bruno Zevi, poiché esso insegna che ciò che definisce l'architettura non sono le forme o le decorazioni, ma bensì lo spazio che ci circonda che, grazie ad ogni sua caratteristica, permette la realizzazione di queste forme.¹¹

Per poter parlare di paesaggio bisogna imparare ad osservare e questa capacità sta via via scomparendo. Molta gente, di ritorno da un viaggio, non sa dire bene tutto ciò che ha visto, ma riesce a raccontarlo, forse per attitudine primordiale. Ogni cosa che osserviamo del paesaggio, in verità, ci racconta qualcosa, è sinonimo di storicità, come per esempio i sassi che affascinano i bambini, soprattutto quelli con forme particolari, non sono semplici sassi, bensì il frutto di stratificazioni, di condizioni atmosferiche e del tempo etc..¹²

Il paesaggio italiano viene svalutato, ma in verità è una stratificazione della storia, delle tradizioni e dei costumi di più civiltà che hanno vissuto in questa penisola, delle abilità agrarie, delle diverse costruzioni: è un libro aperto. Risulta anche caratterizzato dalla diversità climatica: trovandosi tra il 47° e il 37° parallelo, l'Italia è nella fascia del globo terrestre in cui variano maggiormente le condizioni climatiche.¹³

Il cinema italiano, in particolare nel periodo neorealista, si è concentrato molto sulla rappresentazione dei paesaggi, soprattutto negli anni del secondo dopoguerra, mostrando come ad esso fossero collegate diverse e varieguate situazioni di vita. *«Spiegare il paesaggio, molte volte, significa rendere coscienti le persone di ciò che nel profondo hanno già dentro di sé, svelare loro una verità che portano nel profondo e questo le rende più felici e grate.»*¹⁴

Questa frase sta ad indicare che la conoscenza e la comprensione del paesaggio, insegna a vivere con più soddisfazione.¹⁵

Il paesaggio, come precedentemente detto, è stato trattato dal cinema italiano del dopoguerra che lo considerava come pura espressione della cultura della Resistenza antifascista; i più importanti film di questo periodo vengono visti come rappresentazioni di una nuova identità nazionale. Alla base dell'etica neorealista vi era la creazione di una testimonianza del presente che convive in maniera conflittuale

con la cancellazione della parte di storia appena trascorsa, ma la storia del ventennio emerge comunque all'interno delle pellicole, quasi come fosse un *inconscio ottico*.¹⁶ Su questa base si muove lo studio della scrittrice e studiosa Giuliana Minghelli, riguardo il suo viaggio attraverso gli spazi urbani e naturali del cinema italiano degli anni '40 e '50 del Novecento, *proponendo di disseppellire gli strati della memoria del paesaggio neorealista*.¹⁷ Proprio questa memoria caratterizza la materialità del paesaggio e attraverso di esso *“la temporalità storica negata dai film neorealisti si presenta come traccia inscritta nella spazialità.”*¹⁸

Questa spazialità, nel Neorealismo si presenta come una vera e propria immersione paesaggistica dotata di concretezza, ma al contempo di astrattezza: le innovazioni più grandi apportate dai film neorealisti si basano su questa centralità data al contesto paesaggistico, a cui si legano nuove dimensioni e funzioni dello sguardo, che, talvolta, si mostra capace di entrare all'interno della *temporalità stratificata e misteriosa del paesaggio*¹⁹ che non si ferma anche dopo la fine della guerra.²⁰

Prima del periodo neorealista, però, il Cinematografo, nelle intenzioni dei fratelli Lumière, doveva avere lo scopo di mostrare il mondo, di viaggiare senza realmente spostarsi, mostrando culture e genti sconosciute; lo scopo principale, quindi, non era quello di rispettare la natura, ma di dominarla e sottometterla alla scienza.²¹ Da questo ruolo effimero si passò ad una concezione di paesaggio come sfondo per enfatizzare particolari scene teatrali, con tanto di accompagnamento musicale. Solo, appunto, con la rivoluzione del cinema moderno, che va dal Neorealismo fino ai giorni nostri, il paesaggio ha assunto nuovamente la sua autonomia, complessità e contraddizioni.²²

Ma il paesaggio, in definitiva, cos'è? In occasione del Convegno organizzato dal CNG (Consiglio Nazionale Geologi), tenutosi a Caserta nel febbraio del 2016, si è discusso molto sulla tematica del Paesaggio Italiano, ossia sulla tutela e la valorizzazione del paesaggio e la promozione delle bellezze naturali.²³

L'art. 131, comma 1 del DLgs n.42 del 22 gennaio 2004 *Codice dei beni culturali e del paesaggio* riporta la definizione che segue: *Ai fini del presente codice per paesaggio si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni.*²⁴ In definitiva, si può desumere che sia l'insieme degli elementi naturali ed artificiali che caratterizzano un territorio.²⁵

Capire le forme caratteristiche del paesaggio, le sue componenti principali, dare un significato alle forme naturali e vedere come l'azione dell'uomo ha modificato l'ambiente, è importante per capire la storia di ogni Paese.²⁶ Studiare il paesaggio ci permette di capire perché oggi quel determinato contesto ha la forma e l'aspetto che noi vediamo, quali mutazioni ha subito nel tempo e perché. La tutela e la valorizzazione di un paesaggio, però, non possono essere introdotte all'interno della famiglia delle scienze esatte, poiché non è possibile andare sul campo, prelevarne un campione e analizzarle in laboratorio²⁷; per questo motivo la città, il territorio ed il paesaggio non sono fenomeni isolabili né nello spazio né nel tempo.²⁸

Grazie al progresso scientifico e tecnologico degli ultimi anni, soprattutto in un settore importante come quello delle telecomunicazioni, il modo in cui si vive e si

lavora è notevolmente cambiato; ciò è avvenuto grazie anche allo sviluppo di altri elementi come l'economia, l'amministrazione, i trasporti, le risorse disponibili etc. L'utilizzo in maniera aggressiva delle risorse non rinnovabili ha portato alla scarsità della disponibilità di esse, con il pericolo dell'esaurimento in tempi brevi: lo spazio è una risorsa limitata e finita.²⁹

Questa situazione complicata è stata generata dall'industrializzazione, dal consumismo, dalle guerre, dal capitalismo finanziario ed economico, ma preservando e valorizzando le particolarità dei territori, senza alternare o mutare l'ambiente nella sua struttura con interventi irreversibili e ricreando ambienti in cui, però, l'uomo riesca a ritrovarsi, questa situazione potrebbe sicuramente migliorare. Quindi i concetti di sviluppo sostenibile, tutela e valorizzazione del paesaggio, sono concetti che devono essere presi ed analizzati insieme, coinvolgendo la popolazione nella conservazione di un patrimonio in cui loro stessi vivono e si muovono.³⁰

In definitiva, perché possiamo dire che analizzare, studiare e soffermarsi ancora su una materia tanto dibattuta come quella del paesaggio, sia così importante? Perché studiare un paesaggio, analizzarlo nella sua complessità e vedere come esso si modifichi grazie alla mano dell'uomo, che realizzando architetture sempre nuove ci permette di capire se esse si integrino bene con il contesto o meno, ci consente di comprendere l'evoluzione, nel tempo, delle civiltà che si sono susseguite sia nel nostro Paese sia in qualsiasi altro contesto mondiale. È l'architettura che si deve uniformare al contesto per essere considerata un capolavoro, non il contrario; il contesto, il paesaggio, è nato prima di qualsiasi forma di costruzione, prima che l'uomo intervenisse per realizzare cose a sua immagine e somiglianza. Studiare il paesaggio è una forma di rispetto per tutto ciò che è stato realizzato dopo, per studiare le culture, le evoluzioni storiche e le tradizioni di ogni cultura: è la base per lo studio dell'architettura e, su queste basi, il cinema neorealista riesce perfettamente a far emergere come il paesaggio, il contesto, sia la culla degli avvenimenti che in esso si svolgono.

Si sente spesso parlare di crisi del cinema, soprattutto negli ultimi decenni: se il cinema europeo si basa esclusivamente su se stesso, sui propri desideri e sulle proprie necessità, non curandosi di ciò che avveniva al di fuori del contesto che lo riguardava, quello americano si basa sulla rivisitazione di miti e storie che un tempo avevano animato lo scenario mondiale.³¹ Quest'ultimo, però, sforzandosi di attirare l'attenzione tramite l'uso di effetti speciali, riesce solo ad ottenere l'effetto opposto: i vecchi modelli narrativi vengono ripetuti e non rivisitati, infatti si può dire che *"più il cinema cerca di stupire, meno stupisce, più elabora storie misteriche, più perde [...]".*³²

I Paesi orientali, invece, risultano essere una grande scoperta per il cinema poiché esaltano la bellezza e l'importanza delle vecchie forme di narrazione classica, rivisitano i modelli delle *nouvelles vagues*³³, in voga negli anni Sessanta e analizzano il movimento neorealista.³⁴

Il cinema contemporaneo, nato dopo la cosiddetta "crisi della modernità"³⁵, contribuisce, con i suoi modi di esprimersi, a rendere non più così chiara l'espressione "realtà". L'idea che ci porta alla mente è quella di idealizzare una camminata all'interno

delle immagini, nelle quali noi viviamo, oppure ci convince del fatto che la realtà esista solo grazie alla tecnologia e che l'uomo sia solo una variabile dipendente da essa. Le immagini emergono come fossero la rappresentazione della realtà stessa, non più solamente interpretazioni di essa. Con la tecnologia si può dire che la natura e la realtà diventino un sogno ormai lontano, del passato.³⁶

Il postmodernismo potrebbe quindi identificarsi con l'espressione di "estetica della diversità". Jencks, nel 1984, sosteneva, per esempio, che l'architettura postmoderna potesse affondare le sue radici su due questioni importanti riguardanti il mutamento tecnologico. Per prima cosa le comunicazioni che, con l'avvento della tecnologia hanno ridotto sempre più questi confini spazio-temporali che, fino a quel momento, sembravano insormontabili e che hanno portato a numerose differenziazioni interne alla città sia socialmente che spazialmente. Rispetto all'immediato dopoguerra, l'architettura e il disegno urbano presentano nuove ed ampie opportunità di "diversificare la forma spaziale". In secondo luogo, le nuove tecnologie, per esempio i computer, hanno eliminato la necessità di una produzione in serie a ripetizione, ma hanno permesso la nascita di una nuova tipologia più flessibile.³⁷

Ma tornando al concetto di paesaggio, se esso sembra ormai morto, cancellato, insieme ad ogni riferimento esterno, bisogna comprendere perché lo usiamo e lo teniamo in considerazione.³⁸

Secondo il pensiero di Walter Benjamin, *i paesaggi e le rovine rappresentano la soglia fra storia e natura*³⁹, ma non è solo il suo pensiero che ci porta a sostenere che nel rapporto tra osservatore e paesaggio sia racchiusa la concezione del mondo, ma anche quello di molti altri critici e storici.⁴⁰

Il paesaggio è considerato da Sandro Bernardi come il "*trionfo della cultura, dello sguardo sovrano che ha dato forma al Kaos, che ha trasformato il mondo in uno spazio definito, luogo di piacere e di contemplazione visiva*".⁴¹

In alcune prospettive, come per esempio il rapporto tra Ulisse e il territorio circostante, come Petrarca che sale le ripide pendici del monte Ventoso e altri, il paesaggio non rappresenta un oggetto di piacere, ma bensì qualcosa che trascina l'uomo oltre se stesso, verso ciò che non conosce. Si può, tramite queste nozioni, pensare al fatto che il paesaggio sia il vertice della cultura, ma anche un suo limite.⁴²

Una parte essenziale del paesaggio stesso è l'osservatore, poiché porta alla definizione dell'atto di guardare che, se in letteratura e nella pittura risulta un fattore non sempre presente, nel cinema moderno e contemporaneo diventa essenziale, diventa linguaggio di ogni opera cinematografica.⁴³ Il paesaggio diventa, quindi, fonte di esperienza e studiarlo nel profondo rappresenta lo studio di una cultura, di un linguaggio.

Con paesaggio nel cinema non intendiamo solo il rapporto tra personaggio/i e spazio, ma anche il rapporto che si crea tra diversi livelli di sguardo: l'osservatore è un personaggio e poi c'è la cinepresa che crea un altro livello di sguardo rispetto a quello dell'osservatore, perché lo osserva. Il paesaggio, quindi, diventa qui, un punto di partenza per una riflessione non solo sul cinema, ma anche sull'atto del guardare, in senso conoscitivo. Riflettere su quest'ultimo significa riflettere, anche, su tre esperienze visive: sguardo dei personaggi nel film, sguardo evocato dal film,

sguardo dello spettatore nei confronti del film.⁴⁴

Ma conseguentemente a ciò, cosa caratterizza il cinema? Secondo Munsterberg, il cinema ha “un sistema di rappresentazione simile alla mente umana”.⁴⁵ Questo pensiero risulta molto importante per la nascita e lo sviluppo di numerose teorie sul cinema. Nel suo saggio, Munsterberg, dopo una breve introduzione a carattere storico, analizza due concetti, divisi in due parti: nella prima, evidentemente più psicologica, analizza in maniera teorica, tutto ciò che caratterizza la percezione “spettatoriale”; la seconda parte, invece, si ispira ai principi dell'estetica neokantiana e si propone di “legittimare il carattere artistico del cinema”. L'autore rifiuta l'idea secondo la quale il cinema sia solo un mezzo di riproduzione di situazioni di vita reale e del bello: proclama “*la validità estetica del cinema nella sua capacità specifica di trasformare la realtà in oggetto dell'immaginazione, in coerente accordo con la sua concezione psicologica e filosofica secondo cui i materiali su cui opera il film non fanno parte del mondo fisico e dei suoi eventi, ma del mondo delle risorse mentali dello spettatore. In questo senso va intesa la funzionalità di procedimenti “linguistici” tipici del cinema come, ad esempio, il primo piano (close up) e il flash-back (cut-back).*”⁴⁶

In generale, quindi, possiamo dire che le scene di paesaggio possono essere considerate come momenti di riflessione, ma nel cinema italiano, grazie anche alla visione neorealista, accade qualcosa in più: il paesaggio diventa qualcosa in più, quasi fosse un personaggio, talvolta anche un antagonista del protagonista stesso o dei vari personaggi della pellicola.⁴⁷ Nel rapporto tra personaggio e paesaggio, il cinema italiano mette in discussione, a volte, il sistema di “codici” che caratterizzano l'esistenza di ogni individuo. Questo rapporto che si va a creare tra vecchio e nuovo, fra mutamento e conservazione di una identità, conflitti e incertezze, viene spesso rappresentato a pieno nel rapporto tra paesaggio, cinepresa e spettatore. Il cinema della seconda metà del Novecento è un cinema caratterizzato da grandi paesaggi.⁴⁸ Il concetto di “paesaggio”, nonché la spiegazione su cosa sia realmente, non risale a molto tempo fa, anzi risulta molto recente. Una prima definizione ci arriva da Humboldt (1845), che nel suo volume “*Kosmos*”⁴⁹, ci parla di “vedute della natura”, non definendo precisamente cosa potesse indicare tale affermazione. Il termine “natura” è quello che più di tutti ha creato problemi di “decifrazione”, nonostante all'interno delle pagine del volume di Humboldt, sia implicitamente legata alla definizione di un paesaggio, di una veduta. La natura, per l'autore di *Kosmos*, “*spesso segue differenti processi per giungere al fine stesso*”⁵⁰, è il motore che ha spinto il mondo ad evolversi e, mentre il paesaggio è un processo spirituale, essa è un'entità estranea che si pone davanti all'uomo come un mondo che deve ancora essere conosciuto. Nel suo volume, inoltre, si può notare questo appunto, ossia come la natura sovrasti l'uomo, poiché solo un breve capitolo, al termine del libro, è dedicato ad esso: “*questo prospetto generale della natura che mi sono ingegnato di presentare rimarrebbe incompiuto, se vi ponessimo termine senza tentare di segnare a larghi tratti, un abbozzo dell'uomo, esaminato per rispetto delle differenze fisiche;[. . .] L'uomo essendo soggetto, sebbene meno degli animali e delle piante, alle condizioni del suolo e dello stato meteorologico dell'atmosfera, e riparandosi*

dalle impressioni delle influenze naturali coll'ajuto dell'attività della mente e del progressivo avanzamento dell'intelligenza, come pure in virtù della pieghevolezza meravigliosa della sua organizzazione per cui si acconcia ad ogni clima, esso forma per ogni dove una parte essenziale della vita che informa il globo [...].⁵¹

Per Humboldt osservare un paesaggio, nella sua pienezza, vuol dire *"cogliere l'unità nella diversità dei fenomeni"* e la "natura" risulta nascosta e noi non la vediamo mai in maniera diretta;⁵² la incontriamo solo nel momento in cui ci consente di trasformare il Kaos in un Kosmos ordinato e comprensibile.

Da tutto questo discorso possiamo ricavare che il paesaggio non è un oggetto, ma un'esperienza e che lo spazio paesaggistico non può essere considerato come un mondo a se stante, poiché è sempre legato ad un'altra figura che è quella dell'osservatore.⁵³

A questo proposito, Simmel (1916-1918), ispirandosi ad Humboldt, ci dice che il paesaggio diventa un oggetto filosofico che tende a rappresentare e a sottolineare il rapporto dell'uomo con se stesso. Infatti per Simmel, il paesaggio risulta essere il volto dell'uomo e la mutevolezza della natura corrisponde ai cambiamenti d'umore di ognuno di noi, nel momento in cui osserviamo la natura: *"il paesaggio è il volto del cinema"*⁵⁴. Inoltre ci dice che *"la natura, che nel proprio essere e nel proprio senso profondo, ignora l'individualità, vien trasformata nell'individualità di un paesaggio"*.⁵⁵ Tramite questo immenso pensiero di Simmel, ne ricaviamo il fatto che guardando attentamente la natura, ciò che invece noi vediamo non è quest'ultima, ma bensì un'altra cosa, ossia il paesaggio.⁵⁶

Ma di quale "Natura" stiamo parlando? L'idea di paesaggio non era ancora stata concepita all'interno della cultura antica, pagana, e neanche nella cultura cristiana medievale, ma iniziò a delinearsi solo nel Rinascimento. L'interesse artistico per il paesaggio nasce da un più generale interesse sentimentale per la natura: l'amore per la bellezza vista in modo naturale è sempre sintomo di nostalgia per qualcosa che si è perduto. Jacob Burckhardt nel saggio del 1860 intitolato *"La civiltà del Rinascimento in Italia"*, metterà in evidenza una data simbolica in cui far "nascere" la concezione e la scoperta del paesaggio.⁵⁷ Egli per definire ciò fa riferimento soprattutto al periodo in cui visse Petrarca, *poiché lo considerava uno dei primi uomini perfettamente moderni*. Burckhardt attribuì, in maniera del tutto simbolica l'illuminazione di Petrarca alla lettura del passo del libro X delle Confessioni di S. Agostino, in cui è scritto che *"il sentimento di ammirazione che si prova per gli spettacoli della natura rende immemori di sé medesimi"*⁵⁸. Oggi pensiamo che la natura sia tanto più bella quanto più incontaminata, ma per molti anni il pensiero è stato l'opposto: la sola natura che merita attenzione è quella che è stata intaccata dalla mano dell'uomo, anzi essa è tanto più bella quanto più mostra i segni della presenza dell'uomo.⁵⁹

Nel modello romantico, però, c'è una contraddizione analizzata dai due autori sopracitati, sia in chiave intellettuale, secondo Humboldt, sia in chiave spirituale, secondo Simmel: il paesaggio ci permette di vedere solo in parte la natura, poiché tende a nascondercela. Come risolvere questo problema, quindi? Questa ambiguità la si troverà molto spesso all'interno del cinema. In molti casi questo paradosso

cancella la concezione tradizionale di paesaggio e l'uomo viene visto, all'interno di esso, come un soggetto o un oggetto debole, totalmente affaticato e oppresso dal suo antagonista, il paesaggio.⁶⁰

Joachim Ritter riprese, in tempi recenti, nel 1963, in un suo saggio, l'idea di paesaggio come rapporto incalzante tra uomo e natura: "*paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento*"⁶¹. Il mondo della scienza e della tecnica è intervenuto sulla natura, modificandola fino a livelli inimmaginabili o delimitandola. Ritter, basandosi su questo processo, non sottolinea il fatto di vedere in modo negativo la società e la civilizzazione: non bisogna eliminare nessuno dei processi antagonisti come la società e la storia, il passato e il futuro etc. Per l'uomo libero, ossia quello che riesce a vivere civilmente secondo le regole della polis, è possibile ritornare alla "teoria del cosmo", ossia "rientrare nella natura", superando l'elemento "dominio-sottomissione", che fino a quel momento caratterizzava l'uomo rispetto alla natura stessa. In questo modo l'uomo è portato ad accettare la propria responsabilità morale all'interno del contesto in cui si trova.⁶² A questo proposito Ritter propone un nuovo concetto: "uscire dentro il paesaggio". È un ossimoro che sta ad indicare che per osservare bene il paesaggio bisogna uscire da se stessi e dai propri limiti, per percepire ciò che ci circonda in modo distaccato.⁶³ Parlando dei giorni nostri, il paesaggio sembra una finzione, una scenografia, stesa sopra la natura. Esso, quindi, non mostra la natura, ma bensì la nasconde e crea una simulazione di ciò che potrebbe essere il nostro rapporto con essa. Ogni rappresentazione e veduta del paesaggio classico ruota intorno ad un punto focale, quello dell'osservatore, quindi si sottolinea la centralità dell'io.⁶⁴

Sapendo ormai che il paesaggio è solo scenografia, la domanda che ci possiamo porre e che sorge spontanea, sarà: cosa c'è dietro a questo quadro? Andando a definire questo quadro secondo una prospettiva moderna, la visione paesaggistica appare come uno strumento di dominio, una specie di prigione imposta dalla cultura occidentale nei confronti della natura. Questa ricerca è mossa dall'idea che il paesaggio sia una rappresentazione simbolica attraverso cui si esprime la nostra cultura. Partendo da questi concetti si può intendere questo connubio tra "Mito e Storia" che caratterizza soprattutto certe opere come quelle di Visconti, ad esempio *Ossessione* o *La terra trema*. Il reale diventa un concetto più complesso, caratterizzato da continue trasformazioni che caratterizzano i vari punti di vista.⁶⁵

Il paesaggio non deve essere, perciò, una rappresentazione per immagini del cinema italiano: in esso i personaggi ricercano sé stessi, quindi ha una valenza simbolica ed etica molto forte.⁶⁶

Il cinema, con il passare del tempo e grazie alle intuizioni di numerosi studiosi, imparò a raccontare ed a creare un mondo tutto suo, fatto di immagini: il paesaggio diventa la scenografia di una storia. Prima di tutto ciò, però, vi fu una fase intermedia in cui il paesaggio non era considerato come strumento narrativo e nemmeno come veduta pura. Questa zona di confine è definita da Bernardi come *il tempo dei giochi*, ossia quel momento in cui il rapporto tra immagini e narrazione non risulta ancora chiaramente definibile.⁶⁷

Il regista, illusionista e attore francese George Méliès, all'interno della pellicola del

suo film *Viaggio nella Luna* (1902),⁶⁸ era giunto alla conclusione che *un paesaggio finto equivale ad uno vero* e che gli oggetti e gli spazi possono essere personificati, mentre le persone non sono vere e proprie rappresentazioni umane, ma poco più che oggetti. I suoi personaggi reali si muovono all'interno di dipinti ed oggetti, come il Sole e la Luna che hanno fattezze umane. Da questo film si evincono le problematiche legate alla mancanza di mezzi ed informazioni riguardo le esplorazioni spaziali e le rappresentazioni paesaggistiche.⁶⁹

All'interno del cinema italiano, a differenza di quello Americano, il passaggio dalla concezione di paesaggio come veduta dal vero a paesaggio come sfondo per una qualsiasi storia, avviene in modo più lento.⁷⁰

Parlando di un periodo successivo alle scoperte, insolitamente rivoluzionarie cercate da Méliès, giungiamo agli anni Venti in Europa in cui il concetto di *tempo dei giochi* e *la poesia delle vedute originarie*, viene qui ripreso indirettamente.⁷¹

Per quanto riguarda il cinema narrativo, possiamo dire che esso è *un'architettura di punti di vista*, per citare Bernardi ne *Il paesaggio del cinema italiano*, in cui narratore e spettatore si spostano sempre, insieme, per cercare di trovarsi sempre al centro della situazione, nel punto chiave per comprendere determinati avvenimenti. Talvolta, però, il racconto ci abbandona a noi stessi, ci lascia soli, liberi di interpretare, accompagnati solo dalla cinepresa che, a volte, perde di vista la storia e "inganna" lo spettatore.⁷² Ogni personaggio si trova dentro il mondo che sta guardando ma viene trascinato verso l'esterno e i ruoli si invertono, ossia chi prima guardava, ora si trova ad essere guardato. Questo concetto emerge molto bene in pellicole come *Toni* (1943), film interamente concentrato sul protagonista che si trova calato all'interno di un paesaggio o, ne *La terra trema* trattando il tema del sentimento che lega 'Ntoni e Nedda, il tutto sottolineato dal paesaggio circostante.⁷³ La conclusione di questo discorso ci porta a dire che la storia del paesaggio inizia dai luoghi e finisce in uno spazio e viceversa, ma i luoghi non sono spogli e privi di una base storica, come era alle origini, ma bensì ricchi di contenuto storico. Il cinema italiano si farà portavoce di questo concetto e sarà maestro per tutti coloro che vorranno "ascoltarlo". Questo è il punto che decreta l'inizio del Neorealismo.⁷⁴

Un punto chiave che fece da spartiacque per tutto il Novecento è stato, appunto, il Neorealismo: per il cinema comincia il periodo della riflessione. Queste riflessioni, però, non sono prive di rapporto con il contesto storico culturale. L'Europa del dopoguerra stava iniziando ad andare incontro a trasformazioni profonde: con lo sviluppo delle industrie, iniziò a vedersi la netta separazione tra soggetto, ossia l'uomo, e l'oggetto, ossia il mondo.⁷⁵

Specialmente in Italia, capita spesso che il nuovo e l'antico si uniscano e coesistano: tutto cambia, ma al contempo tutto rimane com'è.⁷⁶

I processi industriali in Italia non innescano i vari cambiamenti che producono in altri paesi europei. La cultura sviluppatasi in quegli anni è segnata da profonde conservazioni e trasformazioni: da una parte troviamo l'industrializzazione e dall'altra la voglia di conservazione. Nel cinema italiano, il paesaggio si trova spesso davanti alla figura dell'uomo, sormontandolo e facendosi portavoce della sua "somma importanza". Solo con il Neorealismo il cinema inizierà ad evolversi, ma al posto

dello stupore che aveva costellato il mondo della cinematografia dei primi anni, ci troviamo di fronte al disinganno, al confronto tra mito e realtà quotidiana. Come dice Deleuze, nel suo volume *l'immagine-tempo*, "[...] *La realtà assume una nuova forma che è errante, ellittica, sempre ambigua. Alle situazioni senso-motorie del vecchio cinema d'azione realista si sostituiscono delle situazioni puramente ottiche e sonore: i personaggi dei nuovi film sembrano essere divenuti essi stessi degli spettatori di una situazione che subiscono senza poter reagire. Il personaggio è come consegnato a una visione piuttosto che impegnato in un'azione. Gli ambienti e gli oggetti che popolano le inquadrature acquistano valore per sé stessi. La banalità quotidiana oppure i ricordi d'infanzia, i 18 sogni e le immagini soggettive animano le nuove immagini fino a confondere la realtà con lo spettacolo; la realtà trascorre nell'immaginario e ne esce deformata dal pensiero, diviene una nuova realtà, creata dalla mente attraverso la parola e la visione, finché attuale e virtuale, reale e immaginario si fanno indiscernibili. [...]*".⁷⁷

Nei film di Rossellini, come per esempio ne *Roma città aperta*, lo sguardo di Anna Magnani, nel film *Sora Pina*, in più punti marca questa idea di "spartiacque": immagini soggettive, legate alla cinepresa e panoramiche ansiose. Protagonista e cinepresa vivono la vicenda insieme.⁷⁸

La pellicola sopracitata può essere considerata come vecchia e allo stesso tempo nuova, innovativa, che unisce una storia tradizionale con momenti in cui la cinepresa attua movimenti quasi "impauriti": il cinema non aveva ancora conosciuto tale concezione visiva. Citando film come per esempio *Paisà*, notiamo come nell'ultimo episodio, quello di Porto Tolle, ci sia una rappresentazione di un paesaggio caratterizzato dalle gelide acque del Po, in cui si nota subito una scena molto particolare: i paesani guardano un cadavere galleggiare nelle acque del fiume; oppure le stesse acque che i partigiani guardano nel momento in cui si trovano sulla barca, prima di annegare. Non bisogna però pensare che il Neorealismo sia solo rappresentazione della realtà, ma bisogna essere convinti del fatto che dietro a ciò che esso mostra ci sia il ritorno al mito.⁷⁹

Quasi tutti i primi film del periodo neorealista risultano essere delle unioni di due sguardi: narratore e cinepresa; la cinepresa che guarda il mondo si nasconde dietro le storie rappresentate. Tra i primi film che mettono in luce questa idea c'è *La terra trema* che ruota intorno alla narrazione e alle documentazioni fotografiche. Questo film mette in scena due livelli: guardato e narrato.⁸⁰

De Santis, invece, passa da una scena di storia raccontata a scene in cui la cinepresa si alza e si allontana, per mostrare tutto il contesto, ma anche per permettere a chi guarda di avere un proprio punto di vista. In *Non c'è pace tra gli ulivi*, De Santis parte dalla concezione che i ciociari, per cultura, non si guardino negli occhi, anzi guardino nella direzione opposta rispetto all'interlocutore e quindi costruisce, per dirla alla Bernardi, "un montaggio strabico".⁸¹

In *Ladri di biciclette*, De Sica e Zavattini, hanno voluto rappresentare una Roma post bellica devastata, quasi come fosse un girone infernale, per non parlare delle grotte in cui viveva il povero scugnizzo napoletano in *Paisà*.⁸²

Tutto ciò che viene qui rappresentato è vero ed autentico, ma al contempo sembra

simbolico ed astratto: Roma passa da momenti in cui è piena e brulicante di persone, a momenti in cui è desolata, colma di macerie. Sembra un cuore pulsante. La cinepresa mostra che questo paesaggio, forse il più terribile rappresentato nella storia del cinema, ha qualcosa che si muove tra natura e cultura.⁸³

Il cinema italiano rappresenta, a partire dal Neorealismo, il rapporto tra figura e sfondo che appare però, rappresentato in modo diverso, quasi rovesciato: i personaggi non sono più tali, ma servono solo da "spalla" per la cinepresa.⁸⁴

Il paesaggio, talvolta, non viene più rappresentato come un semplice sfondo per una storia, ma si oppone al personaggio della vicenda e lo osserva. Spesso l'impressione che suscita in chi guarda è di libertà e autonomia: il paesaggio sembra guardare i personaggi in carne ed ossa.⁸⁵

Sin dai primi momenti in cui il cinema ha fatto capolino all'interno dello scenario mondiale, ha sempre cercato di creare dei rapporti stretti con quello che era l'ambito architettonico. Esso è riuscito, grazie a mezzi che via via sono andati ad evolversi, a mostrare ad un pubblico sempre più di massa, suggestioni riguardanti spazi ed oggetti architettonici. L'architettura, grazie al cinema, è riuscita a riconoscere nello stesso un mezzo molto importante capace di indagare e studiare lo spazio sia abitato che non, tutto ciò che con le sole fotografie non era possibile studiare ed analizzare: lo spazio rappresentato dalla cinepresa, diventa una sorta di codice simbolico che il progettista poteva utilizzare per i suoi studi.⁸⁶

Sia cinema che architettura sono accumulate dal fatto di essere "vive", grazie alla collaborazione di diverse figure che, nella loro diversità, rendono unico e perfetto il lavoro finale; il cinema, però, possiamo dire che sia stato un ottimo "manifesto propagandistico" per la diffusione dell'architettura, della cultura architettonica in chiave storico-spaziale: sono entrambi mezzi grazie ai quali la società contemporanea si è evoluta nel corso degli ultimi anni.⁸⁷

Dalle sue origini, fino all'epoca in cui stiamo vivendo, ossia quella digitale, cinema e architettura hanno sempre convissuto e si sono sempre mosse di pari passo, "aiutandosi a vicenda".⁸⁸

Questo dualismo ha creato delle funzioni: Funzione archivistica, che sta ad indicare tutto ciò che riguarda le immagini di un film d'epoca, che documentano dei particolari aspetti architettonici del passato (rapporto architettonico-urbanistico); ci sono degli esempi di pellicole che mettono in luce particolari aspetti di caratteristiche parti del mondo; Funzione sinergica, cioè l'apporto dato dall'evoluzione del linguaggio cinematografico, che riesce a dare un carico emotivo ed espressivo ad una o più immagini della pellicola; Funzione primaria, ossia la funzione assunta da architettura e urbanistica nel momento in cui debbano essere chiamate in campo per progettare o realizzare i luoghi del cinema, come sale cinematografiche, destinate ad un pubblico. Queste due discipline hanno anche la particolarità di essere delle produttrici di "merci", ossia di prodotti destinati a dei consumatori; devono, perciò, riuscire a prevedere i consumi e i ricavi che potrebbero emergere dalla "vendita" di tali prodotti, dal momento che sono "arti" profondamente radicate nell'economia e nei processi produttivi della società capitalista.⁸⁹

Perché, però, questi due termini si possono accostare? In primo luogo entrambe

le “arti” utilizzano lo stesso repertorio di documenti scritti e fotografici per giungere ad uno studio finale; poi, indagando questo stretto rapporto, possiamo notare che il grande repertorio archivistico cinematografico è riuscito anche a fornire documenti molto importanti riguardanti architetture che inesorabilmente in essi compaiono, generando documenti per i posteri di notevole importanza storica per quanto riguarda l'evoluzione spazio- temporale di determinati ambienti.⁹⁰

Però bisogna stare attenti quando si cerca di associare troppo lo studio dell'architettura al cinema, poiché aver visto qualche volta una pellicola, non dà la facoltà di poter analizzare un film con tutte le sue sfaccettature.⁹¹

L'utilizzo della cinematografia è stato fin da subito considerato come un buon mezzo per la diffusione della cultura storica. Boleslaw Matuszewski, fu un regista e fotografo polacco, impiegato nelle officine Lumière che, grazie ai suoi reportage fotografici e alle sue opere di filmografia, riuscì più volte a sottolineare importanti avvenimenti storici. Egli fu il primo che sottolineò l'importanza del cinema come arte in grado di diffondere, grazie alle sue immagini, realtà storiche e di rappresentare personaggi nel modo più chiaro possibile: passo avanti rispetto alla fotografia. Su questa base possiamo quindi soffermarci per comprendere il fatto che la società nella seconda metà del Novecento, attribuisse una funzione importante al cinema solo se paragonata alla fotografia, non come arte a sé stante, in grado di spingersi oltre. Il pensiero del regista polacco, però, fu un caso isolato fino agli anni '30 del Novecento, periodo in cui il cinema verrà considerato in modo universale come fonte storica. All'interno di un particolare contesto storiografico, come quello emerso dopo la fondazione della *Nouvelle Histoire*, (una corrente di pensiero storico che mirava all'ampliamento dell'orizzonte interpretativo dello storico tramite la scoperta di nuovi oggetti e tramite lo studio delle scienze sociali), le pellicole neorealiste appaiono come ideali documenti storici utili a ricomporre particolari avvenimenti storici che magari ci arrivano frammentati. La veridicità di ciò che veniva espresso all'interno delle pellicole neorealiste, era ciò che i registi consideravano come fine ultimo delle loro opere: la ricerca della verità.

I film neorealisti, sono i primi lungometraggi che, successivamente agli anni del regime, abbandonano i teatri di posa di Cinecittà per trovare nuovi scenari più realistici in cui far muovere i personaggi.⁹²

Questa ricerca di luoghi più veritieri diventa importante per i registi quanto la scelta di una trama e dei personaggi: i paesaggi dovevano essere più realistici possibile affinché insieme a trama e soggetti potessero raccontare ciò che di più simile al vero ci potesse essere.

Il movimento Neorealista rivendica la sua “indipendenza intellettuale, incline a raccontare la realtà di un'Italia in forte crisi negli anni successivi alla II Guerra Mondiale”.⁹³

A questo punto possiamo dire che i lungometraggi neorealisti possono essere considerati come un'importante fonte documentaria dal momento che ambientazioni e set venivano scelti in seguito a numerosi ed accurati sopralluoghi.⁹⁴

NOTE

- ¹ LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, Loganesi, 2003
- ² <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ³ D. PANDAKOVIC, *Architettura del paesaggio vegetale*, Unicopli, 2000
- ⁴ <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ⁵ IBIDEM
- ⁶ G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quodlibet, 2005
- ⁷ <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ⁸ R. ASSUNTO, *Il Paesaggio e l'Estetica*, a cura di P. D'ANGELO, il Mulino, 2009
- ⁹ <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ¹⁰ IBIDEM
- ¹¹ IBIDEM
- ¹² IBIDEM
- ¹³ D. PANDAKOVIC e A. DAL SASSO, *Saper vedere il paesaggio*, Città Studi, 2009
- ¹⁴ <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ¹⁵ <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ¹⁶ <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ¹⁷ R. KRAUSS, *L'inconscio ottico*, Mondadori, 2008
- ¹⁸ <https://www.alfabeta2.it/2014/11/24/memorie-paesaggio-nel-cinema-dopoguerra/> (ultima consultazione 08.01.18)
- ¹⁹ IBIDEM
- ²⁰ IBIDEM
- ²¹ IBIDEM
- ²² <http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/leggere-il-paesaggio-un-sapere-che-scompare-f04e160b-9fc3-4ddf-b4d9-1c30a60940c5.html> (ultima consultazione 08.01.18)
- ²³ IBIDEM
- ²⁴ IBIDEM
- ²⁵ <https://www.architetturaecosostenibile.it/architettura/del-paesaggio/promuoviamo-paesaggio-italiano-651/> (ultima consultazione 08.01.18)
- ²⁶ IBIDEM
- ²⁷ IBIDEM
- ²⁸ IBIDEM
- ²⁹ IBIDEM
- ³⁰ IBIDEM
- ³¹ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia, 2002, p. 10
- ³² *IVI* p.11
- ³³ "Il termine *Nouvelle vague* ("nuova onda" in francese) apparve per la prima volta sul settimanale francese *L'Express* il 3 ottobre 1957, in un'inchiesta sui giovani francesi a firma di Françoise Giroud, e venne ripreso da Pierre Billard nel febbraio 1958 sulla rivista *Cinéma 58*. Con questa espressione si fa riferimento ai nuovi film distribuiti a partire dal 1958 e in particolare a quelli presentati al festival di Cannes l'anno successivo.

Alla fine degli anni cinquanta la Francia vive una profonda crisi politica, contraddistinta dai sussulti della guerra fredda e dai contrasti della guerra d'Algeria; il cinema francese tradizionale del tempo aveva assunto una connotazione quasi documentaristica nel testimoniare questa crisi interna, i film erano diventati mezzi attraverso i quali rifondare una sorta di morale nazionale, i cui dialoghi e personaggi erano spesso frutto di idealizzazione.

Proprio la tendenza idealistica e moralizzante facevano di questo cinema qualcosa di totalmente distaccato dalla realtà quotidiana delle strade francesi. Fuori dalle finestre c'era una nuova generazione che stava cambiando, che parlava, amava, lavorava, faceva politica in modo diverso ed inconsueto. Una nuova generazione che esigeva un cinema in grado di rispecchiare fedelmente questo nuovo modo di vivere. Così una nuova gioventù, designata dai giornali come "Nouvelle vague" si ritrova in sincronia con una nuova idea di cinema denominata a sua volta Nouvelle vague.

La Nouvelle Vague è il primo movimento cinematografico a testimoniare in tempo reale l'immediatezza del divenire, la realtà in cui esso stesso prende vita. I film che ne fanno parte sono girati con mezzi di fortuna, nelle strade, in appartamenti, ma proprio per la loro singolarità, hanno la sincerità di un diario intimo di una generazione nuova, disinvolta, inquieta. Una sincerità nata dal fatto che gli stessi registi che si sono riconosciuti in questo movimento, tutti poco più che ventenni, fanno anche loro parte di quella nuova generazione, di quel nuovo modo di pensare, di leggere, di vivere il cinema che fu chiamato Nouvelle vague." https://it.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Vague (ultima consultazione 27.10.17)

³⁴ David Harvey nel suo libro *Crisi della modernità* tratta, come poche opere sono riuscite a fare negli ultimi anni, una storia sociale e semantica, dall'Età dei Lumi ad oggi, del modernismo, del modo in cui si è espresso nelle idee, nei movimenti politici, nella letteratura, nell'architettura; nonché della sua crisi. Che cosa significa dunque «postmodernismo»?

Al centro della riflessione di Harvey si trova la «compressione spazio-temporale» che dagli anni settanta caratterizza la realtà occidentale, con il passaggio dal modello di produzione fordista all'«accumulazione flessibile» e all'internazionalizzazione della finanza tipiche del tardo capitalismo. Le trasformazioni dei processi economici si accompagnano a una diversa stratificazione sociale e a una diversa percezione del mondo e del divenire storico. Una nuova sensibilità culturale, di cui Harvey indaga le manifestazioni nella progettazione urbana, nel consumo di massa, nel cinema, nelle arti figurative. La logica di fondo del capitalismo, però, resta immutata: ecco perché non si può parlare di nuova epoca, né di cambio di paradigma.

L'effimero mostra le sue radici in questo libro che è già un classico della teoria della cultura, apprezzato in tutto il mondo tanto per la profondità interdisciplinare dell'analisi quanto per l'intensità e il nitore dello stile. Cfr. D. HARVEY *Crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 2010

³⁵ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 11-13

³⁶ IBIDEM

³⁷ D. HARVEY, *Crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 100

³⁸ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 13

³⁹ W. BENJAMIN, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Einaudi, 2006

⁴⁰ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 15

⁴¹ IBIDEM

⁴² IVI p.16

⁴³ IBIDEM p.16

⁴⁴ IBIDEM p. 16

⁴⁵ IVI, p. 17

⁴⁶http://www.fedoa.unina.it/2628/1/Spinosa_Filosofia_Ecologia_e_Teorica_delle_Scienze_Umane.pdf(ultima consultazione 27.10.17)

⁴⁷ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 18

⁴⁸ IBIDEM p. 18-19

⁴⁹ A. VON HUMBOLDT, *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo (1845)*, a cura di V. Lazari, Venezia, 1860, p.19

⁵⁰ IVI pag. 341

⁵¹ IVI, pag. 474

- ⁵² S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 22
- ⁵³ IBIDEM
- ⁵⁴ G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, il Mulino, Bologna, 1985, p. 71. Testo contenuto all'interno del volume: S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 22
- ⁵⁵ M.C. FEDERICI e F. D'ANDREA, *Lo sguardo obliquo. Dettagli e tonalità nel pensiero di George Simmel*, Morlacchi Editore, p. 158
- ⁵⁶ G. SIMMEL, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, cit., p. 22
- ⁵⁷ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 23
- ⁵⁸ <https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=4&id=423> (ultima consultazione 27/10/17)
- ⁵⁹ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 23-24
- ⁶⁰ J. RITTER, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e Associati, Milano, 1994, p.47. Testo contenuto all'interno del volume: S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 24
- ⁶¹ <http://www.mondadoristore.it/Paesaggio-Uomo-natura-Joachim-Ritter/eai978888335240/> (ultima consultazione 27/10/17)
- ⁶² S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 24
- ⁶³ *VI*, pp. 30-35
- ⁶⁴ *VI* pp. 35-36
- ⁶⁵ *VI* p. 36
- ⁶⁶ <http://www.filmscoop.it/cgi-bin/recensioni/ilviaggionellaluna.asp> (ultima consultazione 27/10/17)
- ⁶⁷ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., 2002, p. 45
- ⁶⁸ *VI*, pp. 46 e 49
- ⁶⁹ *VI* p. 66
- ⁷⁰ *VI* p.67
- ⁷¹ *VI*, p. 65
- ⁷² *VI* p. 71
- ⁷³ *VI*, pp. 73-74
- ⁷⁴ IBIDEM
- ⁷⁵ IBIDEM
- ⁷⁶ G. DELEUZE, *L'immagine- tempo*, UBULibri, Milano, 1985, pp. 17-18
- ⁷⁷ S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., pp. 75-76
- ⁷⁸ IBIDEM
- ⁷⁹ *VI*, p. 77
- ⁸⁰ *VI*, p. 78
- ⁸¹ *VI* p.78
- ⁸² *VI*, p.79
- ⁸³ *VI*, p. 106
- ⁸⁴ *VI*, p. 107
- ⁸⁵ <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11154> (ultima consultazione 27/10/17)
- ⁸⁶ IBIDEM
- ⁸⁷ IBIDEM
- ⁸⁸ IBIDEM
- ⁸⁹ IBIDEM
- ⁹⁰ IBIDEM
- ⁹¹ M. MELANCO, *Paesaggi, Passaggi e Passioni*, Liguori, Napoli, 2005, pag 45
- ⁹² M. ARGENTIERI, *Storia del cinema italiano*, Newton Compton, 2006, pag. 62
- ⁹³ E. MOREZZI, *Delli aspetti de paesi: Vecchi e nuovi media per le immagini del paesaggio*, Articolo Cirice, 2016, pp. 895-896
- ⁹⁴ IBIDEM

Capitolo 3) Criteri di scelta e rappresentazione dei film neorealistici

Tra tutti i film che hanno caratterizzato il periodo migliore per il cinema italiano, ossia il periodo dell'evoluzione del cinema moderno che inizia con il Neorealismo, sono stati scelti undici film che mettono meglio in risalto il rapporto tra architettura e paesaggio. Come già detto, il paesaggio attuale è stato frutto di un'evoluzione storica che ha portato al passaggio di numerose popolazioni che, con le loro tradizioni e le loro influenze, hanno apportato modifiche al contesto attuale. Molte cose sono rimaste immutate, poiché ritenute di una tale bellezza ed importanza storica da dover essere conservate, o lasciate così come erano state realizzate, o apportando modifiche considerate, a volte erroneamente, non invasive, ma solo di puro miglioramento dell'edificato o ancora con interventi solo per "cucire" quei punti che non permettevano alla struttura di avere una stabilità ed essere tramandata alle generazioni future, mentre altre ancora sono state totalmente modificate. Ciò che è stato anche detto riguarda il fatto che guerre e capitalismo abbiano influenzato molto le trasformazioni del paesaggio nel tempo, influenzando anche ciò che si trovava in esso, come architetture e popolazioni.

Il film *La ciociara*, per esempio, mette perfettamente in mostra come la guerra abbia influenzato il paesaggio, mostrandolo attraverso il viaggio e la storia di due giovani donne, protagoniste della pellicola. Passando da un contesto cittadino come quello della città Eterna di Roma, bombardata e in gran parte distrutta dalla guerra, ci si sposta in un contesto non urbano, completamente spoglio, quasi ad indicare metaforicamente la tristezza della guerra. Lungo il loro cammino, però, le due protagoniste incontrano delle architetture, che hanno delle specificità, che definiscono al meglio il luogo in cui esse si stanno muovendo. Ad esempio, la casa dell'anziana che le ospita durante la loro "marcia" verso Sant'Eufemia è caratteristica, piccola, di colore chiaro, quasi come fosse una piccola macchia all'interno del contesto vasto della campagna ciociara, ma che al contempo assume una grande rilevanza all'interno della pellicola, poiché è posta su terrazzamenti dai quali è possibile vedere il panorama e sui quali sono presenti le colture che la regione può ospitare (in questo caso, molti vigneti). Procedendo troviamo il piccolo agglomerato di casette del villaggio in cui Cesira, la protagonista, voleva dirigersi. Tali abitazioni, con struttura "a nebulosa", basse e con il tetto a capanna in paglia, diventano caratteristiche agli occhi di un osservatore attento e permettono di fare un confronto con ciò che, invece, è presente oggi in quello stesso luogo. Questi agglomerati diventano anche rappresentazioni della guerra, di luoghi in cui fuggire, lontani dal contesto cittadino e il paesaggio in cui esse si trovano permette di rappresentare al meglio questa idea di allontanamento. Un'altra architettura importante, che nella pellicola troviamo danneggiata dalla guerra e in stato di abbandono, è la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vallecora, in via San Francesco¹: presenta un pronao con tre ingressi ad arco a tutto sesto con possibilità di accesso laterali e centrali; la copertura del pronao è a due falde con struttura lignea sormontata da coppi in cotto. Ai lati degli accessi laterali del pronao troviamo due nicchie, anch'esse con copertura a falde in legno sormontato da coppi in cui è avvenuto lo stupro ai danni delle due protagoniste. Le

riprese sono state realizzate in due punti diversi della regione, poiché nella chiesa a Vallecorsa era possibile effettuare solo le riprese in esterno, mentre per gli interni il regista si è spostato nella cittadina di Fondi, nella chiesa di San Francesco d'Assisi. È importante vedere come dalla pellicola a oggi, lo scenario che un tempo racchiudeva la chiesa di Vallecorsa, sia totalmente cambiato: l'inurbano ha lasciato il posto all'urbano, ma questa chiesa è rimasta là, immutata, quasi ad indicare che intorno a lei, con il passare degli anni, qualcosa è cambiato, mentre lei è rimasta ferma. È sinonimo di stabilità nella mutevolezza del paesaggio.

Ovviamente anche la chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi² ha subito dei cambiamenti, ma esclusivamente a livello di restauro, non di struttura. La chiesa gotico-romana di san Francesco presenta al suo interno due navate suddivise da pilastri; la navata laterale presenta volte a crociera, mentre quella centrale presenta una copertura a capriate lignee; fu restaurata dopo il 1946, dopo la fine della Guerra Mondiale.³ Ciò che si presentava in stato di abbandono, e deturpato dalla guerra, ha lasciato il posto ad una bella chiesa, con la copertura lignea e le due navate decorate, seppur non in maniera eccessiva. Questo film ha un filo rosso particolare, ossia riesce a raccontare le fasi della guerra portando l'osservatore da un contesto ad un altro, da un contesto urbano ad uno non urbano, con interessante delicatezza, nonostante gli avvenimenti fossero dei più tragici. Il paesaggio sconfinato e un tempo non urbanizzato dovrebbe rappresentare l'allontanamento dalla guerra, invece non è così, le camionette militari invadono questi territori e la guerra non si presenta poi così lontana: ogni contesto in cui si muovono le due protagoniste è una rappresentazione della guerra che non le abbandona.

A questo film va paragonato *Non c'è pace tra gli ulivi*, in quanto il territorio risulta essere il medesimo; in questo caso vi è la lotta di un singolo contro un altro, contro un uomo avido che potrebbe rappresentare il capitalismo e lo sfruttamento dei ricchi sui poveri dopo il grande conflitto bellico. Qui viene mostrata una natura incontaminata, le meravigliose montagne ciociare, che aiuta e protegge i suoi abitanti donando loro i frutti della terra. Viene inoltre mostrata la cittadina di Fondi e la sua parte antica, un agglomerato urbano interamente in pietra, per mostrare come l'urbanizzazione non sia giunta in quel pezzo di terra che nonostante sia vicino a Roma ne risulta totalmente separato.

Il film *Ladri di Biciclette*, invece, pur essendo il racconto di un uomo che gira per Roma in cerca della sua bicicletta, è la rappresentazione di una situazione storica importante, ossia quella del capitalismo in cui chi era povero, chi lavorava nelle industrie, dopo la guerra, era ancora più povero, poiché i grandi vertici, quelli che con la guerra si erano arricchiti, avevano il potere e gestivano la vita dei ceti meno abbienti. Questo ed altri film che verranno elencati in seguito, mettono bene in luce tale situazione: la bicicletta è solo un simbolo, un simbolo povero, come il protagonista, che però permette a quest'ultimo di lavorare. La ricerca della bicicletta ci consente di spostare la nostra attenzione dalla periferia della città in cui viveva, in condizioni di disagio, il protagonista, fino alla zona centrale della città eterna, in cui viveva la gente più abbiente. La bicicletta è il simbolo della povertà e della fatica che alcune persone fanno per riuscire a dare una vita dignitosa alle proprie famiglie

e proprio per questo motivo il regista usa questo particolare mezzo di trasporto, non usuale tra i ceti più abbienti, per mostrare un viaggio attraverso una intera città, dalla periferia al centro. Soprattutto mostra un quartiere periferico come il Tufello, un tempo così lontano dal centro, difficile da raggiungere e colmo di malavita; intorno ai palazzoni popolari vi erano grandi spazi aperti, non edificati, quasi ad indicare che lì finiva la zona edificata. Quartieri abbandonati in cui vivevano delinquenti e ceti poveri. Chi voleva trovare lavoro, doveva spostarsi verso le zone centrali, utilizzando i mezzi di cui disponevano, come per esempio una bicicletta, dato che i servizi pubblici erano scarsi. Questo film mette chiaramente in luce la valorizzazione del quartiere che è stata messa in atto negli anni. È sempre un quartiere periferico, ma ben servito dai mezzi pubblici e dai servizi base e ciò che prima era non edificato, adesso lo è. Lo scopo della pellicola, quindi, rappresentando questo "eterno pellegrinare" per le vie della città, sta proprio nel voler rappresentare questa "disgregazione sociale" che stava colpendo l'Italia post-bellica. Tutto viene rappresentato senza forzature, ogni personaggio viene rappresentato com'è, con i propri dolori e il proprio impegno per riuscire a sopravvivere e la città, rappresentata in ogni suo vicolo, rappresenta l'ostacolo che ogni cittadino doveva superare per riuscire ad emergere da questa situazione di "sottomissione" sociale, a causa delle classi dirigenti, ed interiore.⁴

Rimanendo sempre sul tema del capitalismo, un chiaro esempio ci viene fornito dai film *Umberto D.*, *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Paisà*, *Riso amaro* e *Sciuscià*. *Umberto D.* è il personaggio emblema dello sfruttamento capitalistico: un anziano pensionato che, nonostante avesse lavorato una vita, non riesce a pagare neanche l'affitto di una stanza e che si trova costretto a vendere i suoi averi per saldare i debiti e potersi pagare vitto e alloggio. Questo film, grazie al susseguirsi di determinate ambientazioni, permette di comprendere al meglio la questione del capitalismo, dei ricchi che diventano sempre più ricchi e dei ceti meno abbienti che vengono sottomessi. L'ambientazione mostra come il protagonista, pur non vivendo nella periferia di Roma, ma in una zona abbastanza importante come il Castro Pretorio, conduca comunque una vita priva di agi. Tutto ciò che circonda il protagonista risulta maestoso, lui gira per il centro della città Eterna, ma quello che fa è chiedere l'elemosina; vive in un appartamento molto lussuoso, ma la sua stanza, quella per cui paga l'affitto, è spoglia, piccola e scomoda: è un piccolo mondo povero, all'interno di un (mondo) appartamento lussuoso. Dalla finestra della cucina dell'appartamento, si intravede il Castro Pretorio, la caserma militare che ad oggi è stata rimossa per lasciare il posto ad una maestosa e moderna biblioteca nazionale. Questo suo vagare per il centro di Roma, le inquadrature sui monumenti più importanti della città, non fa altro che accrescere, in chi guarda il film, un sentimento di immedesimazione nei confronti della vita di questo povero pensionato. Qui lo scenario urbano è molto importante poiché definisce in modo particolare come il capitalismo, anche nell'ambito cittadino, abbia influito moltissimo sulla vita di parte della popolazione. Quindi la nostra scelta è ricaduta su questo film neorealista proprio per la sua particolarità nel rappresentare una tale differenza sociale utilizzando inquadrature particolari della città di Roma. Di diversa ambientazione, ma rappresentante la stessa situazione, è la pellicola *La terra trema*, girato ad Aci Trezza⁵, una frazione di Aci Castello, in provincia di Catania. Si

presenta come un film particolare perché, oltre ad essere di ispirazione letteraria, rappresenta perfettamente i problemi che derivano dal capitalismo, utilizzando però un'ambientazione di tipo marittimo, non urbana, mettendo sempre in luce il fatto che chi era povero, chi viveva di sola pesca, veniva sfruttato dai grossisti che pagavano sempre meno il pesce che veniva loro portato, non curanti del rischio che ogni marinaio correva per riuscire a guadagnare qualche soldo per sfamare la propria famiglia. Le abitazioni sono quelle tipiche delle città di mare del Sud Italia, soprattutto le case nei pressi della spiaggia, dove alloggiavano i marinai, erano le più austere, poche stanze accoglievano famiglie molto numerose. Addentrandosi sempre più nel paese troviamo già una differenza di abitazioni in cui vivevano famiglie un po' più agiate o comunque persone che rappresentavano un ceto più elevato, come per esempio la casa del capo della polizia locale. Gli interni delle case dei meno abbienti trasudavano povertà, mentre le case dei ceti più agiati, vedi la casa del poliziotto o della fidanzata di 'Ntoni, che però viveva nella zona di campagna, erano molto più pulite e ordinate, con spazi molto più ampi. Questa pellicola mette in luce, appunto, il problema che stiamo continuando a sottolineare, ossia quello del capitalismo, ma in una maniera completamente diversa dal precedente film, per ambientazione, cioè marittima e non urbana, per localizzazione, Sud e non centro e soprattutto una piccola cittadina della Sicilia e non la capitale, ma come *Umberto D.* è un film di denuncia sociale e come quest'ultimo, attraverso le architetture immerse in un particolare paesaggio, mostra l'ascesa dei ceti abbienti rispetto ai ceti più poveri. I film *Rocco e i suoi fratelli* e *Riso amaro* sono stati scelti per portare un esempio di come il capitalismo fosse alla base dell'economia di tutta l'Italia e, dopo aver portato esempi del centro e del sud del nostro Paese, volevamo verificare se la situazione fosse diversa per il nord, ma così non era. *Rocco e i suoi fratelli* mostra come, in una città industrializzata come Milano, una famiglia in cerca di lavoro, emigrata dal sud, fosse costretta a vivere in uno scantinato della periferia, non potendosi permettere molto. Eppure, l'industrializzazione ha portato all'evoluzione di molte zone periferiche ed ha portato lavoro ad un gran numero di persone che dal sud migravano verso il nord. La periferia che viene rappresentata in questo film, dalla pellicola ad oggi, non presenta cambiamenti sostanziali, poiché l'industrializzazione aveva già portato ad un suo miglioramento e questo film è stato anche scelto poiché sullo stesso argomento e sulla stessa ambientazione urbana mostra una periferia diversa da quella che troviamo anche solo nella capitale. Per via dell'industria i collegamenti risultano migliori dal centro e verso di esso e le abitazioni non sono fatiscenti, ma rappresentano la tipica edilizia popolare, nettamente diversa da quella presente, ancora una volta, a Roma. Il centro della città viene inquadrato poche volte, la cinepresa si concentra sui luoghi della periferia, sui luoghi in cui i ceti meno abbienti andavano a passare il tempo o dove vivevano. Il centro lo intuiamo grazie ad una inquadratura molto particolare, dalle guglie del Duomo, e notiamo da esso anche la galleria Vittorio Emanuele II, ma non è, appunto, una inquadratura fatta in modo da evidenziare la bellezza del centro città. Questa zona viene vista un po' marginalmente, proprio per il fatto che il tema che il regista ha voluto mettere in luce era quello dell'industrializzazione, che, però, aveva coinvolto le periferie e non il

centro. Il caso di *Riso amaro* è stato preso in considerazione per fare un confronto sempre sul medesimo tema, su due realtà nordiche, ma con ambientazioni diverse e per confrontare due realtà con ambientazione uguale e con stesse problematiche, ma poste una al nord e una al sud, in modo tale da analizzare diversi scenari del nostro Paese. Il film, ambientato nel 1948, durante la guerra fredda, ha come tema l'attentato a Togliatti e la sconfitta del Fronte popolare, mostra il momento dell'unità nazionale sia politica sia ideale della Resistenza e sottolinea il momento in cui avvenne la spaccatura tra capitalismo e socialismo. Un momento storico viene rappresentato, qui, da De Santis, ossia la ricostruzione legata al piano Marshall, secondo cui la ripresa dell'economia italiana e l'accumulo del capitale fosse attuata per mezzo del sacrificio e grazie al lavoro di grandi masse popolari: accanto ai ceti abbienti vi erano tante persone povere e sfruttate.

Questo film rappresenta l'apice del Neorealismo e fu girato in un momento in cui il cinema italiano acquistò un posto importante nel mondo. La pellicola mostra perfettamente la tensione civile, descrive le condizioni molto dure di lavoro delle mondine ed esalta le loro lotte intestine e il risveglio della coscienza delle masse. Il film attraverso le sue ambientazioni insolite, ossia le risaie vercellesi, rappresenta il tema del lavoro e dello sfruttamento delle masse, la fatica, la perseveranza e la speranza di potersi riscattare, che caratterizzava l'Italia del dopoguerra, ponendo l'accento sulla cultura di massa.⁶

Le risaie del vercellese definiscono un settore dove convivono tradizioni e innovazioni e dove la ricerca di nuove tecnologie e tecniche agricole sposa perfettamente la vocazione di Vercelli come fulcro del "triangolo risicolo italiano"⁷; sono un'ambientazione non urbana, molto particolare e rappresentano un elemento importante nell'economia piemontese; il riso proveniente da queste terre è molto conosciuto e tante persone vi si recano appositamente per comprarlo. Le uniche architetture che compaiono in questa pellicola, in mezzo alla distesa delle colture, sono due cascine, molto ampie, utilizzate per conservare il riso, una volta raccolto e per dare pernottamento alle lavoratrici; quindi l'architettura essendo poco presente, assume un ruolo solo "rafforzativo", per enfatizzare la situazione di difficoltà e di fatica in cui dovevano lavorare le mondine. Questo film è di grande importanza storica e sociale, poiché accosta fatti politici di grande rilevanza che hanno portato ad una svolta grazie ad una particolare ambientazione piemontese. Riassumendo, possiamo dire che il film possiede una location prevalentemente rurale, infatti, solo la parte iniziale del film è situata in città, più precisamente nella stazione ferroviaria di Torino, Porta Nuova.

Di quest'ultima si vedono solamente le rotaie, è infatti difficile definire quale sia tra le molteplici attuali stazioni presenti a Torino; si tratta presumibilmente di Torino Porta Nuova, in quanto in quegli anni era solo una delle due stazioni in uso, insieme a Torino Stura.

Le rotaie fanno da protagonista in questa parte del film, insieme ai treni, rappresentando il punto di avvio della trama stessa; esse sono percorse a piedi dalle mondine che si dirigono con i loro bagagli verso i treni; sono, inoltre, presenti dei punti di ricambio per i treni.

Da qui la telecamera gira per mostrarci le vetture, poste sui binari, che trasporteranno le mondine, e non solo; ci sono i treni con vagoni più ampi dove varie famiglie, appartenenti presumibilmente ad una classe più agiata rispetto alle lavoratrici stagionali, osservano le mondine e treni che sembrano più treni merce che treni per il trasporto di persone. Non tutte le donne, pronte ad intraprendere la stagione di monda, si muovono a piedi, trascinando le pesanti valigie; infatti alcune vengono trasportate con i camion, in quanto facenti parte di associazioni o comunità; questa è la prima chiara distinzione tra le due fazioni delle lavoratrici: le regolari e non.

Non lontano dai binari, si svolge un'importantissima scena, quella in cui Silvana incontra per la prima volta Walter; essa è ambientata su uno sterrato, adiacente ai binari e chiuso all'orizzonte da una collinetta.

Tutto questo viene ben presto lasciato alle spalle con una ripresa all'interno del treno, dove attraverso i finestrini, si intravede la periferia Torinese.

Si arriva quindi a quelle che saranno le locations principali del film: Cascina Veneria (Lignana) e la Tenuta Selve (Salasco), nel Vercellese.⁸

Nella prima si sono girati prevalentemente i vari interni, in particolare le scene degli alloggi delle lavoratrici e del granaio.

Le abitazioni hanno la struttura a vista: pilastri in mattoni faccia a vista, posti di testa, il tetto è a spiovente, senza controsoffitto, in tavolati di legno, stesso materiale usato per le scale ed il pavimento. All'interno di questo grande spazio vi sono i letti, realizzati principalmente in legno (i materassi sono di paglia), ammassati, senza dei divisori, quindi annullando la privacy di queste donne (o degli uomini in quanto, nel film, questo ambiente era utilizzato precedentemente dai soldati).

Il granaio, usato come luogo per conservare il riso prodotto nella stagione di monda, risulta a più piani ed in parte interrato; possiede inoltre una struttura in legno con travi a vista.

Nella seconda location, sono stati girati gli esterni; come l'ingresso delle mondine nella tenuta, segnato da un'arcata ad arco ribassato, in mattoni intonacati. Si riconosce una struttura a padiglioni, in coppi e mattoni a vista; questi blocchi possiedono piccole finestre con infissi in legno. Tra i vari edifici sono presenti anche dei cortili sterrati.

Anche le scale esterne sono totalmente in legno, sia i gradini che i corrimani.

Infine, vi è il paesaggio circostante, l'ambientazione principale del film: delle risaie dove lavorano le mondine al bosco subito adiacente la tenuta, il quale non è particolarmente fitto, e presenta degli alberi alti e snelli.

Le risaie, invece, sono vaste e circondate da strade alberate; esse sono protette da delle paratie, in legno, in modo che l'acqua, proveniente dal fiume, non distrugga il raccolto.

Si noti come sono falsi gli alberi, i pioppi canadesi, importati dall'America all'inizio del secolo per fare la carta dei giornali, rappresentano qualcosa di nuovo e di estraneo rispetto al paesaggio di questa regione: non solo al paesaggio originario, ma anche a quello modificato dalla coltivazione del riso. Sono alberi industriali, da cellulosa, che in pochissimi anni hanno preso il posto della vegetazione di un tempo (fatta di queste, di ontani, di olmi e di pioppi cipressini), e anche di alberi paleo-industriali (i

gelsi).⁹

Falsa anche la presenza dei cavalli, che non sono quelli da soma, ma sembrano più cavalli da tiro; negli anni in cui è stato girato il film questi animali da soma erano sostituiti dai trattori, soprattutto nelle grandi aziende come quella rappresentata.¹⁰

Caso particolare è quello della pellicola *Paisà*, poiché il regista, con un filo logico, rappresenta tutte le problematiche di un'Italia invasa dalla guerra, partendo da Sud, per arrivare al Nord, attraverso una serie di episodi in una sola pellicola. È una sorta di "filo delle problematiche della guerra", di un Paese che è stato raggiunto dagli alleati, i cui danni sono visibili sia per quanto riguarda il contesto materiale sia per quello che concerne il contesto morale. La pellicola inizia con l'episodio della Sicilia (ma in verità il castello rappresentato nel primo episodio della pellicola è la Torre Normanna di Maiori, in provincia di Salerno), mostrando un lato particolare della storia: i luoghi rappresentati non hanno la funzione originaria; la chiesa viene adibita a ricovero per gli sfollati e la Torre, che dovrebbe essere il simbolo della storicità e della bellezza della Costiera Amalfitana, poiché collocata a picco sul mare ed artefice di un panorama mozzafiato, diventa, invece, luogo in cui si alternano vita e morte, fuga e combattimenti. Il paesaggio e le architetture, in questo episodio, risultano ostili verso i protagonisti. L'episodio di Napoli è il più importante, poiché oltre a mettere in luce le problematiche del dopoguerra, soprattutto per quanto riguarda la popolazione meno abbiente, può descrivere una situazione direttamente collegata ad un altro film da noi scelto, *Sciuscià*. Il problema sollevato da questo episodio è quello del Mercato Nero, cioè il contrabbando di cose proibite, che coinvolgevano soprattutto una parte della popolazione che avrebbe dovuto essere la rappresentazione dell'innocenza: i bambini costretti a vendere questa merce per guadagnare qualche soldo per riuscire a vivere. In *Paisà* si nota una Napoli martoriata dalla guerra in cui le macerie fanno da padrone, ma sottolinea la speranza di una duplice parte di popolazione, quella napoletana e quella degli alleati. Qui lo scugnizzo, nonostante il contrabbando, trova un amico all'interno dell'esercito alleato che prova compassione per il ragazzino, rimasto senza genitori e che viveva con quello che guadagnava dal contrabbando, all'interno di grotte dove erano state allestite abitazioni in legno per gli sfollati. Ad oggi Via Fedro A, a Napoli, è nettamente cambiata e le grotte, che erano diventate il simbolo della guerra e degli orrori vissuti dalla popolazione, sono state demolite per lasciare il posto alla modernità. In *Sciuscià*, i due ragazzini vengono invece incarcerati. Quest'ultimo film è stato scelto poiché metteva in luce una stessa situazione di disagio post-bellico, ma visto con occhi e scenari diversi del centro e sud Italia, anche con conseguenze diverse. Nell'episodio di *Paisà* viene messa in mostra parte della periferia della città, ma anche parte del centro, in un periodo finale della guerra, durante lo sbarco degli alleati, sottolineando le difficoltà della popolazione. Sullo stesso tema, del Mercato Nero, si muove *Sciuscià*, ma l'ambientazione romana non mostra i segni della guerra, poiché il periodo rappresentato è quello del secondo dopoguerra in cui non è tanto la città ad essere martoriata, ma la popolazione, sempre più schiacciata dalle classi più agiate. Le locations di quest'ultimo film sono particolari poiché mostrano poco della città Eterna; l'ambientazione prescelta è quella del carcere minorile, in cui si svolge tutta la vicenda. Di Roma viene mostrata una

parte del centro, specialmente, in cui i protagonisti lavoravano come “lustrascarpe”. Gli altri episodi di *Paisà*, mostrano luoghi come Roma e Firenze, dove ci viene fatta vedere la parte più importante della città, la zona centrale, con i monumenti che contraddistinguono i due luoghi. Ciò accade soprattutto per Roma, mentre per Firenze ci viene mostrata, durante la fuga della protagonista alla ricerca del suo amato Lupo, anche una zona periferica, distrutta dai bombardamenti, in cui notiamo la presenza di posti di blocco per respingere gli attacchi nemici. Nell'episodio di Roma, la guerra sembra avere più un peso morale che fisico sulla città, la presenza di essa è deducibile solo per il fatto che passino camionette militari nelle zone del centro cittadino, mentre per Firenze, molti sono i fattori che indicano la presenza di uno scontro in atto; per iniziare i bombardamenti nelle zone periferiche della città, visibili dai tetti delle abitazioni del centro cittadino. Durante la fuga, i due protagonisti passano all'interno della galleria degli Uffizi, dove possiamo notare che tutte le opere d'arte si trovavano ancora imballate, per evitare che venissero danneggiate; inquadrando il ponte Vecchio, il protagonista spiega che quello era l'unico ponte a non esser stato distrutto dai bombardamenti, poiché serviva per il trasporto dei soldati; la maggior parte della periferia era distrutta dai bombardamenti e dalla continua guerriglia per evitare che i nemici avanzassero verso il centro cittadino. L'episodio di Roma è importante, poiché non mostra Roma patita dalle vicende belliche, a differenza degli altri film di questo periodo: il regista, qui, insiste più che altro sul fattore emotivo indotto dalla guerra, più che sui suoi danni. Proseguendo verso Nord, ci fermiamo sull'Appennino Emiliano. Questo episodio è molto particolare, poiché per un attimo ci porta in un contesto del tutto diverso da quelli vissuti in precedenza, come fosse solo un passaggio verso altre zone di guerra. Qui infatti non vediamo un contesto in particolare, la vicenda che viene raccontata è delimitata ad un'area che è quella del Monastero, sito in queste zone montane. La guerra non è percepibile, se non per la richiesta di asilo di alcuni comandanti militari, all'interno del monastero. Con questa ambientazione, l'osservatore viene destabilizzato, non sa cosa sia accaduto o cosa accadrà, poiché è difficile percepire anche dove ci si trova. L'ultimo episodio è girato nelle paludi di Porto Tolle, in provincia di Rovigo, in Veneto. Questo episodio mette in luce, in un'ambientazione molto ostile, un episodio storico avvenuto nel 1944: lo scontro tra i partigiani, alleati con i paracadutisti americani e le truppe nazifasciste che avviene nelle paludi del Polesine, con rappresaglie violente da parte dei nazifascisti contro partigiani, alleati e civili inermi. Tale scontro avvenne dopo aver valicato la Linea Gotica, ossia una linea fortificata difensiva, realizzata da un maresciallo tedesco per rallentare l'avanzata degli alleati. L'episodio mostra una zona completamente diversa da quelle mostrate fino a questo momento, come zone di guerriglia. Ad oggi la zona di Porto Tolle si presenta notevolmente cambiata: le paludi sono state in parte bonificate ed una piccola cittadina è sorta in questo luogo, entrando anche a far parte del Parco Regionale Veneto del Delta del Po, come comune più grande.¹¹ Il Parco, inoltre, è un'area protetta della regione Veneto che, insieme a parte del Parco del Delta del Po Emilia-Romagna, ha ottenuto nel 2009 a Parigi il riconoscimento di riserva della Biosfera.¹²

Tra i film scelti, compare anche *Roma città aperta*, un capolavoro del primo cinema

neorealista, il film che ha dato avvio a questa corrente cinematografica, che mette in luce la tragedia della guerra nella città di Roma. Già il titolo, appositamente scelto dal regista, ci dà un'idea del tema della pellicola. La capitale viene rappresentata ancora sotto assedio, negli ultimi anni della guerra, più precisamente nel 1943, anno in cui venne proclamata dal governo Badoglio come, appunto, "città aperta", ossia una città priva di mezzi per potersi difendere dai bombardamenti. Il governo tedesco, però, non tiene conto di questa richiesta "di resa" da parte di Roma e la bombarda per ben 51 volte, occupandola ed intervenendo duramente sulla popolazione ormai distrutta dagli eventi.¹³

Questo film è un capolavoro della storia del cinema neorealista poiché mostra la lotta per la sopravvivenza, le coalizioni e il duro clima bellico, vissuto con gli occhi di chi soffre di più, ossia la popolazione. Non vengono mostrati i grandi monumenti della capitale, ma zone sconosciute, zone quasi irriconoscibili, poiché doveva essere esaltato il clima di guerriglia, la verità di questo periodo e non le bellezze della città. La grandezza del film sta negli attori che hanno saputo trasmettere le suggestioni di un periodo così difficile, tramite le loro sensazioni e con la loro recitazione, non avendo, inoltre, capitale adeguato per rendere il film "stupefacente" a livello scenico. Al contrario il risultato è stato stupefacente poiché, mettendo in risalto quelle determinate zone, il regista ha mostrato la cruda verità della guerra, con gli scontri in zone periferiche sterrate o retate in palazzoni popolari tipici del periodo. È la storia del cinema moderno, neorealista. Oggi tutte quelle zone martoriate sono state in parte edificate ed in parte ristrutturate; sono stati costruiti nuovi palazzi in seguito all'aumento demografico e istituiti nuovi servizi, collocati in queste zone periferiche poiché gli spazi necessari per la loro realizzazione dovevano essere molto ampi. Per quanto riguarda i palazzi popolari, posti più verso il centro, risultano essere uguali a com'erano stati rappresentati nella pellicola, con un'unica modifica sulle destinazioni d'uso di alcuni negozi al pian terreno o per ripristinare parti intaccate dai bombardamenti (es: la soffitta di Romoletto).

Per quanto riguarda *Stromboli (Terra di Dio)* anch'esso possiede un'ambientazione post bellica, in cui però il capitalismo non fa da padrone: è la lotta di un singolo contro una collettività, contro un modo di pensare e l'isolamento, è la lotta degli stranieri in Italia. È una mentalità ristretta, antiquata e bigotta, ferma anche per via del suo isolamento geografico, politico, culturale e sociale che rende la popolazione patriottica verso la sua isola. Il paesaggio dell'isola di Stromboli¹⁴ accentua l'isolamento della protagonista, come se si volesse far capire che siamo soli nonostante si viva in una comunità; comunità in cui non riesce ad integrarsi. Costretta a mostrare il suo coraggio e la sua forza andandosene per se e per il figlio che porta in grembo, non riesce ed invoca Dio. È la storia di una lotta, una lotta che non finisce bene il cui l'ambiente circostante, in contrapposizione a quello di *Non c'è pace tra gli ulivi*, non è benevolo e non aiuta la protagonista, anzi la mette in serie difficoltà. Per capire meglio le scelte da noi effettuate i singoli film verranno analizzati in base alle loro caratteristiche e a come esse mostrano il paesaggio rappresentato, anche in maniera simbolica.

NOTE

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634> (ultima consultazione 27/10/17)

² IBIDEM

³ <http://www.luoghimisteriosi.it/lazio/vallecorsa.html> (ultima consultazione 27/10/17)

⁴ http://www.classicoscaduto.it/web/storiacinema/schede/ladri_di_biciclette_corona.pdf (ultima consultazione 27/10/17)

⁵ E. MOREZZI, *Fenomenologia della memoria cinematografica agraria. Il caso di Riso Amaro*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, ROMEO E. e MOREZZI E., Aracne, Roma 2012, p. 56

⁶ <http://www.storiamarche900.it/uploads/File/Riso%20amaro.pdf> (ultima consultazione 27/10/17)

⁷ www.stradadelrisovercellese.it (ultima consultazione 27/10/17)

⁸ <https://chiesasandomenicomaiori.wordpress.com/luoghi-del-set-di-rossellini/> (ultima consultazione 27/10/17)

⁹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=80006649> (ultima consultazione 27/10/17)

¹⁰ E. LANCIA e S. MASI, *I film di Roberto Rossellini*, Gremese editore, Roma, 1987, p. 30

¹¹ www.stradadelrisovercellese.it (ultima consultazione 27/10/17)

¹² https://it.wikipedia.org/wiki/Parco_regionale_veneto_del_Delta_del_Po (ultima consultazione 27/10/17)

¹³ <http://www.raistoria.rai.it/articoli/roma-citta-aperta/10680/default.aspx> (ultima consultazione 27/10/2017)

¹⁴ M. GROSSI e V. PALAZZO (a cura di), *Riso amaro: nel fuoco delle polemiche*, Associazione Giuseppe De Santis, 2003, pp. 107-108

PARTE II

CONTESTI PAESAGGISTICI NELLE

PELLICOLE

“Le città sono qualcosa di più della somma delle loro infrastrutture. Esse trascendono i mattoni e la malta, il cemento e l'acciaio. Sono i vasi in cui viene riversata la scienza umana.”

~ Rick Yancey ~

“Un uomo senza paesaggio è privo di ogni risorsa.”

~ Patrick Modiano ~

Capitolo 4) Il paesaggio urbano: da ieri ad oggi

COM'ERA

Il paesaggio urbano rappresentato all'interno dei film da noi selezionati riguarda, per la maggior parte, Roma e dintorni, con tutte le sue sfaccettature durante gli ultimi anni della grande guerra, nel periodo post bellico e negli anni del Boom economico. Il film *Paisà* ha una struttura paesaggistica a sè stante poiché, essendo diviso in episodi, non si focalizza su una sola città, ma bensì su più posti, poiché ogni episodio rappresenta l'avanzata delle truppe alleate da Sud a Nord. In *Rocco e i suoi fratelli*, invece, l'ambientazione urbana è diversa; ci troviamo a Milano, una città più industriale che "storica", con le stesse problematiche di Roma nel periodo bellico, ma architettonicamente diversa.

Film come *Roma città aperta* e *Paisà*, in uno dei suoi episodi, mostrano ancora una Roma sotto assedio, distrutta dai bombardamenti, in contrapposizione ai film come *Sciuscià*, *Ladri di biciclette* ed *Umberto D.*, in cui la città, negli anni successivi alla guerra, inizia a risollevarsi le sue sorti, fisiche e morali, anche grazie al boom economico degli anni '50-'60.

È interessante discutere sull'architettura romana degli anni della guerra per due motivazioni principali: per individuare i temi e le motivazioni che spingono e innescano un processo di trasformazione della città e per cercare i fili conduttori che permettono di connettere l'architettura del periodo fascista con quella del periodo post-fascista. Nei primi anni della guerra, mentre erano ancora aperti i cantieri per i progetti dell'E42 (EUR) [Fig. 1], venne messa a punto una Variante al Piano Regolatore, da parte di un gruppo con a capo Piacentini, denominata "Variante Generale del 42", che ha fortemente condizionato Roma nel periodo post bellico, nonostante non fosse mai divenuta legge e che venne accantonata a causa della guerra. Durante i bombardamenti, nel 1943, fu distrutta San Lorenzo e furono distrutte molte aree sul Tuscolano e sul Casilino (13 agosto). Il giorno successivo a questi bombardamenti,



Fig. 1
Immagine rappresentante la zona dell'EUR, nella pellicola *Roma città aperta*, nel momento dello scontro tra truppe nazifasciste e Resistenza.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Roma città aperta*

Roma venne dichiarata “smilitarizzata”, quindi “aperta”, ma gli eserciti nemici non si attenero a questa richiesta di “pace” e la bombardarono altre 51 volte. Il film *Roma città aperta* è quindi ambientato in questo periodo ed è una sorta di denuncia da parte del regista nei riguardi di una città che venne “annientata” senza potersi difendere.¹

Ciò che viene rappresentata è la periferia di Roma, un luogo che andava via via separandosi da quello che era il centro, allontanandosi dal nucleo storico, sottolineando così la netta separazione tra modelli architettonici e “modelli” umani. Pochi posti sono veramente cambiati dal set al momento successivo dell'uscita del film: in Via Ostiense, per esempio, in una scena si vede una casetta in muratura portante, a due piani e intonacata con un colore chiaro; qui passavano le camionette tedesche e ora su quell'area si erge il viadotto della Magliana e la casetta è diventata un ristorante; il palazzo accanto al quale viene uccisa Pina, in via Montecuccoli 36, non è stato modificato particolarmente, presenta solo una intonacatura con colori chiari realizzata negli anni successivi al film, poiché in quest'ultimo i muri si presentavano pieni di scritte e simboli inneggianti il comunismo; il palazzo in cui si trovava la soffitta di Romoletto si trovava sempre in via Montecuccoli, nell'edificio in cui avvenne il rastrellamento: a causa dei bombardamenti, nel film, la vediamo quasi “a cielo aperto”, mentre ai giorni nostri, il palazzo risulta restaurato e utilizzato come abitazioni popolari di periferia.² La differenza, che possiamo notare tra i quartieri periferici durante la guerra e quelli di oggi, sta nel fatto che, a causa dei bombardamenti, oltre agli edifici deturpati, la natura fosse quasi totalmente assente, se non per qualche albero in alcune zone: anche questa “austerità” rappresentava il netto distacco tra centro e periferia. Ad oggi, le periferie, non sono poi così distanti dal centro, ma non si intende solo in termini di “distanza fisica”, ma anche e soprattutto, di distanza fisica e psicologica: si cerca di integrarle, di renderle più raggiungibili. Il caso di *Paisà*, è un esempio, come già detto, molto particolare, poiché racconta un po' la situazione in tutta Italia, nel periodo in cui gli alleati sbarcarono per liberarla. Tralasciando l'episodio di Roma, in cui ciò che venne rappresentato, poco si discosta dalla storia che viene rappresentata in *Roma città aperta*, se non per il fatto che, ciò che viene rappresentato non è più la periferia, ma la parte centrale della capitale, la zona del Colosseo (così come nell'episodio di tre di *Paisà*) [Fig. 2 e 3] e le zone limitrofe [Fig. 4]. Basti anche solo guardare la casa della prostituta Francesca, piccola ma con un mobilio molto più di classe rispetto a quello che possedeva Pina nella sua abitazione. Solo l'edificio di per sé risulta molto più imponente e sofisticato, chiaro segno che non ci troviamo in una zona periferica. La guerra sembra coinvolgere la Città Eterna solo perché vengono mostrate le camionette militari, distruzione ed estrema miseria non vengono evidenziate in modo diretto, ma solo intuitivo.

L'episodio di Napoli, invece, presenta una particolarità: lo zoom, prima di mostrare lo stato di disagio in cui era caduta la città, si focalizza sulle rovine di Paestum, come per mostrare a chi guarda che il paesaggio, fin dall'antichità, è stato qualcosa che ha permesso all'architettura di prendere parte nello scenario mondiale. Grazie al paesaggio, l'architettura ha assunto nel tempo un suo linguaggio e una sua importanza: “com'era e dov'era”. Il connubio di queste due grandi rappresentazioni



Fig. 2
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante il simbolo della città Eterna, occupata dalle truppe nemiche.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Paisà*



Fig. 3
Immagine tratta dal terzo episodio del film *Paisà* che mostra il Colosseo nel momento in cui si ritirano le truppe alleate e la Resistenza.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Paisà*

ha portato allo sviluppo dell'uomo stesso e alla sua evoluzione: inizialmente è stato l'uomo a vivere grazie a ciò che c'era in natura, o continua a farlo, ma dando un tocco di personalità dovuto al progresso tecnologico, non sempre, però, in modo positivo. Questo stacco dalle riprese della guerra infonde in chi guarda, un senso di distacco da ciò che stava accadendo, come se la storia portasse lo spettatore in un'altra epoca, in un mondo fuori da quello conosciuto; ma subito si ritorna a quella che era l'ambientazione urbana fatta di rovine e di distruzione bellica.

Le prime scene di questo episodio non mostrano la distruzione architettonica della città, ma bensì quella morale della popolazione, ossia il contrasto tra media e alta

Fig. 4

Immagine tratta dal film *Paisà* e rappresentante una delle zone centrali della città in cui vediamo il passaggio di una camionetta nemica. Le zone centrali non subirono ingenti danni.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Paisà*



“borghesia” e popolazione povera o comunque meno abbiente. Le prime riprese vengono girate nel centro storico e nelle piazze principali della città, ossia Piazza San Domenico Maggiore [Fig. 5], in cui avvengono i traffici illeciti tra i bambini, gli “scugnizzi”, più poveri, le quali famiglie erano o troppo povere o erano venute a mancare a causa della guerra; Piazza Cavour, la zona in cui passano Joe, il militare afroamericano, ed il protagonista, per poi giungere nella zona più periferica; Corso Umberto I, in cui vediamo passare le camionette dell’esercito alleato. La zona centrale, come precedentemente detto, non presenta segni di distruzione e gli edifici risultano in buono stato, come se non fossero stati intaccati dalla guerra: distacco dalle periferie coinvolte, invece, dalla distruzione dei bombardamenti. La zona in cui vengono messi in luce i problemi principali è la zona di Via Nuova Marina [Fig. 6] in cui il protagonista porta il giovane milite alleato, Joe. I due si siedono e discorrono su blocchi di macerie e vengono messi in mostra caseggiati distrutti dai bombardamenti e strade piene di polveri. In queste riprese si può chiaramente vedere sullo sfondo la chiesa di Santa Croce e Purgatorio al Mercato, in piazza del Mercato. La prima versione di questa chiesa risale al 1351, in onore di Corradino di Svevia che fu decapitato da Carlo I d’Angiò a soli 6 anni. La chiesa fu dedicata alla Santa Croce per via della colonna con la croce che fu posta al suo interno; fu restaurata del 1911, ma subì gravi danni a causa dei bombardamenti durante la Seconda Guerra Mondiale e poi ancora nel 1980 a causa del terremoto. La facciata è in stile neoclassico, scandita da quattro colonne doriche sormontate da un timpano triangolare che riportava lo stemma dei Borboni, al di sopra del portale d’ingresso. Nel primo e nel secondo ordine si aprono quattro nicchie sulle quali sono collocate statue dei Santi Gennaro ed Eligio e Pietro e Paolo. Tutto l’edificio è sormontato da una cupola decorata con bande maiolicate verdi e gialle che portano alla suddivisione della superficie in settori, a loro volta decorati con motivi floreali



Fig. 5
Immagine tratta dal secondo episodio della pellicola *Paisà* e rappresentante Piazza San Domenico Maggiore a Napoli nel momento in cui si svolge il mercato e gli "scugnizzi" svolgono i loro traffici "illeciti".

Fonte:
Immagine tratta dal film
Paisà

maiolicati. L'interno presenta una pianta a croce greca con tre navate e una colonna commemorativa in porfido che ricorda l'evento storico dell'ascesa della casata degli Angioini a Napoli ai danni degli Svevi. Infine, sopra l'ingresso, sulla controfacciata, troviamo una cantoria in legno bianco con bordi d'oro ed un organo.³

In questo episodio troviamo anche riprese che portano l'osservatore a comprendere ancora meglio questo raggelante distacco tra la sofferenza delle periferie e il disagio, più psicologico, delle zone centrali. Le riprese in Via Fedro A [Fig. 7], mostra un interno in cui vi erano ammassate, all'interno di grotte, delle baracche in legno, appartenenti agli sfollati, a coloro che avevano perso tutto. Queste baracche si trovano su un piano rialzato rispetto al suolo, fangoso, come fossero su palafitte.⁴

L'episodio successivo mostra Firenze, ma le dinamiche poco si discostano da quelle precedentemente descritte: dal centro si odono gli spari e i bombardamenti verso la zona periferica dove alleati e partigiani cercavano di contrastare il nemico. I protagonisti vedono in lontananza i bombardamenti da un terrazzino in Via Francesco Pucciotti 105. Della zona centrale, durante la ricerca della protagonista del suo amato Lupo, possiamo chiaramente notare Santa Maria del Fiore [Fig. 8] e gli Uffizi [Fig. 9], al cui interno si rifugiano i due personaggi dell'episodio per evitare di farsi vedere dall'esercito nemico; notiamo che la galleria non si presenta come è oggi: ossia era vuota, con opere ancora poste all'interno di protezioni in legno. Dal cortile interno della galleria, l'inquadratura si sposta verso un altro emblema del capoluogo toscano: Palazzo Vecchio [Fig. 10]. Durante la fuga i due ragazzi si soffermano in una zona e subito l'inquadratura della cinepresa abbandona in un angolo la loro immagine per riprendere molto chiaramente il Ponte Vecchio [Fig. 11], unico ponte a non esser stato bombardato, poiché utile alle camionette per il passaggio da una parte all'altra della città: da questo si evince che la guerra non risparmia nessuno e niente, neanche i beni storici che non vengono salvaguardati perché "storici", ma

Fig. 6

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e mostra la distruzione di Via Nuova Marina a Napoli.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Paisà*



Fig. 7

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* nell'episodio di Napoli e rappresenta le baraccopoli di Via Fedro A in cui si erano riuniti gli sfollati. Ad oggi la zona è stata completamente modificata e le grotte demolite.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Paisà*



risparmiati perché "utili". La loro corsa termina nei pressi di un posto di blocco in periferia in cui si trovavano i partigiani in via Borgo Prato e in Via Solferino 37, luogo in cui assistono all'uccisione di un partigiano e di due fascisti, in cui è chiaro il segno dei bombardamenti e le macerie non lasciano intravedere molto di ciò che circonda i protagonisti; la cinepresa si "abbassa", non mostra più il conteso, ma si chiude sui protagonopersonaggi, come per evidenziare il fatto che anch'essi, come il paesaggio urbano, siano stati vinti dagli eventi.⁵

L'ultimo episodio che potremmo considerare di carattere "urbano" è quello relativo all'Appennino Emiliano, nonostante le riprese siano state fatte all'interno di un Con-



Fig. 8
Immagine tratta dal quarto episodio della pellicola *Paisà* e rappresentante uno dei monumenti simbolo della città di Firenze: Santa Maria del Fiore. Il momento in cui venne inquadrata è quello della fuga dei due protagonisti verso la periferia per ritrovare i propri cari.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Paisà*



Fig. 9
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante la galleria degli Uffizi durante la fuga dei due protagonisti. Le opere d'arte risultano imballate per proteggerle da eventuali scossoni.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Paisà*

vento: il Convento francescano di S. Francesco, in piazza S. Francesco, a Maiori (Salerno) davanti al porto.⁶

Il convento venne realizzato nel 1405 dall'Università di Maiori: dotato di sette celle ad oriente e tre ad occidente, con refettorio, cucina piccola e chiesa ancora più piccola, dotata di coro. Il monastero fu bruciato e saccheggiato dai turchi di Maometto II e San Bernardino da Siena sostenne la sua ricostruzione.⁷

Possiamo considerare l'episodio di Porto Tolle, nei pressi di Gorizia, come un "set all'interno di un paesaggio non urbano" e verrà, quindi, trattato successivamente.

Una visione un po' diversa del contesto urbano della città di Roma, ci deriva dai film

Fig. 10

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante un altro monumento simbolo della città di Firenze: Palazzo Vecchio. Vediamo il palazzo da una delle aperture della galleria degli Uffizi durante la fug dei protagonisti verso la periferia.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig. 11

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante il Ponte Vecchio di Firenze, unico ponte a non essere stato distrutto dalle truppe nemiche poiché utile per il passaggio di camionette e rifornimenti.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Paisà*



Sciuscià, *Ladri di biciclette* ed *Umberto D.*, poiché non rappresentano la capitale nell'ultimo periodo di assedio prima della liberazione da parte degli alleati, bensì una Roma post conflitto bellico con le sue ambientazioni di ripresa non soltanto nei confronti degli edifici, in parte ricostruiti, ma anche per quanto riguardava la popolazione. Quest'ultima cosa, però, va vista nel dettaglio poiché i protagonisti di tutte e tre le pellicole non percepiscono questo miglioramento della vita economica, soprattutto il povero pensionato *Umberto D.*, che oltretutto vive gli anni del Boom economico, ma anzi si trovano in un qual modo "emarginati" da tutto il resto della società.

Parlando di *Sciuscià*, per esempio, possiamo dire che il contesto in cui si muove questo film è totalmente di tipo urbano: l'ambientazione rimane fissa sulla città di Roma, spostando l'attenzione, però, su spazi particolari di essa. Possiamo quindi dire che il contesto generale è Roma, mentre gli spazi nel particolare sono: Via Veneto, il luogo in cui i due ragazzini lavoravano come lustrascarpe (il cui nome completo è Via Vittorio Veneto). E' una via molto importante all'interno del centro storico della città di Roma ed era dedicata alla Regione italiana, mentre solo dopo la fine della guerra venne dedicata alla battaglia di Vittorio Veneto. Fu disegnata alla fine dell'Ottocento al posto di Villa Ludovisi e divenne famosa per il fatto a causa di numerosi caffè ed alberghi frequentati da gente famosa. La sua fama raggiunse il culmine con *La Dolce Vita* di Fellini. Vicino a questa via vi sono numerosi monumenti antichi come ad esempio: Fontana delle api e la Chiesa di Santa Maria Immacolata con la famosa cripta dei Cappuccini. Andando verso il Palazzo Margherita, troviamo l'ambasciata degli Stati Uniti e la sede di due ministeri: Sviluppo economico e Lavoro e Politiche.⁸ Via de Babuino (sita nel centro storico della città e collega Piazza di Spagna con Piazza del Popolo; questa via esisteva già nel XIV secolo, ma aveva in realtà due nomi: via dell'orto di Napoli e via del Cavalletto. Nel 1525 grazie a papa Clemente VII, la strada subì dei cambiamenti e venne chiamata via Clementina, in onore del papa stesso che aveva indetto i lavori. Nel 1571 fu installata una fontana ad uso dei cittadini che rappresentava il Sileno, una divinità classica legata alle sorgenti e alle fontane, che aveva l'aspetto di una scimmia. Per questo motivo venne chiamata via del Babuino⁹) in cui si trovava la casa dell'anziana chiromante, sita in un palazzo: l'interno dell'abitazione dell'anziana signora rispecchiava i canoni degli alloggi del dopoguerra, con arredamento e stile generale degli anni '40-'50, in cui risaltava la tappezzeria chiara con trama floreale; altre ambientazioni sono i giardini di Villa Borghese, dove i ragazzini andavano ad affittare il loro amato Bersagliere, la stalla in cui avevano riposto il cavallo, affidandolo alle cure di uno stalliere (la stalla si presentava con i soffitti voltati a vela e spazi molto ampi), le sponde del Tevere [Fig. 12], di cui si vede solo un piccolo scorcio durante l'inquadratura del "Panza" che stava portando fuori dalla sua barca la merce per il traffico illecito e il ponticello in legno sito nei pressi della stalla, zona in cui avvenne la tragedia della morte di Giuseppe. Da sottolineare però che, in contrasto con l'idea di Neorealismo, alcune riprese di interni, siano state effettuate su set realizzati in teatro.

L'ambientazione più importante, risulta essere il riformatorio in cui vennero chiusi i due protagonisti in attesa di giudizio [Fig. 13]. Questo è il famoso ex carcere minorile di San Michele a Roma che ad oggi ospita molte mostre cinematografiche.

L'interno del carcere presenta un corridoio centrale caratterizzato da una pavimentazione lignea di colore giallo paglia e sormontato da una volta a botte molto alta ed unghiate: all'interno delle unghie sono collocate delle finestre da cui filtra la luce naturale, oltre alle due poste sui muri con il lato più corto. Per la stabilità strutturale della volta, su tutta la lunghezza dell'ambiente, tra le unghie, vi erano dei tiranti in acciaio. Ai lati del corridoio centrale vi erano le celle, disposte su tre piani, provviste di porta e finestra quadrata, con grate in ferro, situata al lato sinistro dell'ingresso. Esse presentavano una cornice in pietra scura che spiccava sulle tonalità chiare del resto

Fig. 12

Immagine tratta dalla pellicola *Sciuscià* e rappresenta le sponde del Tevere nel momento in "il Panza" tira fuori dalla barca la merce di contrabbando.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Sciuscià*



Fig.13

Immagine tratta dalla pellicola *Sciuscià* e rappresenta l'interno del carcere minorile San Michele di Roma.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Sciuscià*



della muratura intonacata (muratura molto probabilmente portante in mattoni pieni non lasciata a vista). L'interno delle celle era molto stretto e buio: una piccola finestra posta in alto faceva filtrare la luce e permetteva il ricircolo d'aria (tolta la finestra principale accanto alla porta, che però era quasi sempre chiusa).

Le celle poste ai piani superiori avevano, ovviamente, l'accesso su ballatoio, possibile grazie a rampe di scale collocate lungo la stanza e che inframmezzavano la continuità e la monotonia della fascia con le celle. Il ballatoio era molto stretto ed al di sotto della soletta presentava una struttura a voltini, in mattoni, ribassati.

L'accesso al corridoio di smistamento avveniva tramite ingressi posti o al fondo su ogni lato o nella mezzeria della facciata, vicino alle scale che portavano sui ballatoi dei vari piani.

Questa è la reale struttura del carcere di San Michele, ma nel film si può notare che viene rappresentata solo una delle due facciate interne (che sono speculari) e sul lato corto sono presenti delle scale che stanno ad indicare che la struttura carceraria è posta al di sotto della linea di terra, quindi il carcere e le celle si trovano sottoterra. Questo carcere minorile, che fu in parte tutelato e in parte abbandonato, si trova all'estremità della città tra il Tevere e via San Michele. È composto da tre piani fuori terra ed ognuno dei corpi è definito, in sommità, da un attico¹⁰.

La pellicola *Ladri di Biciclette* possiamo dire che sia la massima rappresentazione della periferia romana, soprattutto del quartiere del Tufello, il cui nome deriva dal tipo di roccia su cui si ergeva la borgata, nata nel biennio 1939 e 1940, come borgata ufficiale per i rimpatriati italiani dall'estero, voluta dall'architetto P. Sforza. Si trova nella periferia nord della città, compreso tra viale Jonio, via di Val Melaina, via Monte

Massico, via Monte Resegone, via delle Vigne Nuove, via Monte Fumaiolo, via della Bufalotta, via della Cecchina e via Matteo Bandello [Fig. 14, 15 e 16].

Architettonicamente parlando possiamo dire che pur essendo molto eterogenea, si può dividere in due grandi settori dove via delle Isole Curzolane può fare da confine ideale.

A sud troviamo l'edilizia tipica degli edifici di inizio Novecento, il quartiere rientrava nel progetto urbanistico "Città Giardino Aniene"; oggi fa parte del quartiere Montesacro, a Nord-Est di Roma, posto su un'altura situata lungo la Via Nomentana, vicino alla confluenza tra il fiume Aniene e il Tevere; la collina è situata a 50 metri dal livello del mare ed è composta da rocce sedimentarie, di tipo soprattutto alluvionale. Nel 1919 venne istituita la "Cooperativa Città Giardino Aniene", fusione dell'Unione Edilizia Nazionale e dell'Istituto Case Popolari, che aveva il compito di definire il quadro per gli interventi per un quartiere destinato ad una classe medio borghese dei dipendenti dei Ministeri e delle Ferrovie dello Stato.

Nel 1924, anno successivo al passaggio del progetto all'Istituto Case Popolari, nacque la Città-Giardino, il cui impianto urbanistico era stato definito da Giovannoni. Il progetto, influenzato dalle Gardens cities di Ebenezer Howard, era strutturato su due elementi principali: un sistema di servizi per i cittadini e la realizzazione di un grande parco pubblico, tipico delle Gardens cities d'oltremarina. La densità edilizia è bassa e la tipologia base è a villini con giardino di pertinenza. Lo stile è quello del quartiere della Garbatella, ossia un "barocchetto", uno stile che va a rielaborare elementi tipici dell'architettura minore romana tra il '500 e il '700¹¹.

Negli ultimi anni questo quartiere ha subito grandi trasformazioni a livello sociale ed urbanistico, legate soprattutto ai riscatti delle ex case popolari; questo fenomeno ha provocato una grande riabilitazione commerciale e un crescente valore degli immobili favorito anche dall'esposizione molto fortunata tra i quartieri residenziali più "in" di Monte Sacro e Talenti.

A tutto ciò ha contribuito anche il pregio architettonico di alcune palazzine degli anni Venti del Novecento, in stile "barocchetto romano", che offrivano agli acquirenti anche una vita serena immersi nel verde (abbastanza "surreale" per i quartieri di periferia).¹²

Il quartiere in discussione è il punto focale della pellicola, ma, grazie al furto della bicicletta, l'osservatore può vedere parti di Roma che fino a quel momento erano, forse, sconosciute: si può vedere Roma, quella vera del 1948, dalla periferia al centro [Fig. 17, 18 e 19].

L'ufficio dove prenderà servizio Antonio si trova in via Montecatini. Qui è possibile vedere l'interno del palazzo, adibito ad uffici; seguirà poi il percorso lavorativo di Antonio da via Porta Pinciana, dove egli riceverà le istruzioni su come attaccare i manifesti, dove i muri risultano rovinati dal tempo e anche dalla guerra, a via Francesco Crispi, proseguimento della via precedente, dove ad Antonio verrà rubata la bicicletta; in questa via si possono già notare palazzi di alto pregio estetico, visibile nella scena del film dove il ladro ha alle spalle un edificio neoclassico con colonne corinzie.

Ma è proprio durante la ricerca del ladro e della bicicletta che Antonio ci dà la

Fig.14

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante il quartiere del Tufello. Da notare è la fatiscenza del luogo, immerso in una zona non ancora totalmente edificata o valorizzata.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*.



Fig.15

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante il quartiere del Tufello. Da notare è la fatiscenza del luogo, immerso in zone non ancora totalmente edificate o valorizzate.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*.





Fig.16
Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante il quartiere del Tufello. Da notare è la fatiscenza del luogo, immerso in zone non ancora totalmente edificate o valorizzate.

Fonte
Immagine tratta dalla Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*.

Fig.17

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* e rappresentante Piazza dei Mercanti in rione Trastevere. In lontananza possiamo notare la casa di Ettore Fieramosca.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*.



Fig.18

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di Biciclette* e rappresentante il portico di Piazza Vittorio Emanuele II a Roma. Inquadratura realizzata durante la ricerca delle biciclette per le vie del centro di Roma.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*.





Fig.19
Immagine tratta dal film
Ladri di biciclette e rap-
presentante Piazza dei
Mercanti in rione Tra-
stevere.
La via che vediamo è
vicolo della Campanella.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Ladri di biciclette.



possibilità di vedere meglio Roma: da via Foscolo, dove si dà appuntamento con Baiocco per cercare la bicicletta, a Piazza Vittorio, da Porta Portese [Fig. 20], sede di un mercato rionale famoso per lo spaccio di merci rubate, a Piazza Mercanti, dove Bruno si ferma per poter urinare.

Ma la loro ricerca non si limita a questi pochi posti, Antonio arriva anche in via Venezian, dove abita la santona (qui De Sica dà false informazioni, infatti la moglie chiese ad Antonio di accompagnarla in via della Paglia, la quale è vicino alla via effettiva). Durante l'inseguimento dell'anziano mendicante scopriamo il Ponte Palatino, lato Lungotevere Ripa, la Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, la cui facciata a salienti è decorata con affreschi ormai sbiaditi, che si trova in Viale Terme di Caracalla, e la casa di tolleranza situata in Vicolo della Campanella; quest'ultima si può notare come risulti già più degradata rispetto ai luoghi precedenti, simbolo quasi di una vita malsana e criminale.

Il lungo pellegrinare di Antonio e Bruno li riporterà nella periferia Romana, prima nel Ponte Duca D'Aosta, dove Antonio litiga furiosamente con il figlioletto, per poi portarlo in via Pietro da Cortona, dove tenterà di rubare la bicicletta.¹³

L'ultimo film considerato, ambientato a Roma, è *Umberto D.* Questa pellicola rappresenta la città di Roma come simbolo "universale" dello Stato italiano durante il periodo del Boom economico degli anni '50-'60. Quello che si nota ancora una volta è il forte contrasto tra il ceto medio alto e il ceto più povero, i meno abbienti, soprattutto i pensionati, che dopo anni di duro lavoro si trovano ad avere una pensione che non permette neanche loro di vivere in maniera dignitosa.

In questa pellicola troviamo un paesaggio che non sconfinava dall'ambito urbano, che non si addentra nelle campagne, ma rimane circoscritto nell'ambito della città di Roma.

Le riprese in esterno mostrano una città sì maestosa, soprattutto la zona in cui abitava l'anziano pensionato che, comunque, era una zona non molto decentrata, ma piena di problemi, ancora non totalmente in ripresa dopo gli anni della guerra. [Fig. 21, 22 e 23]. Il degrado è visibile e non solo sui grandi palazzi, ma anche sui monumenti di importanza storica, come il Pantheon [Fig. 24 e 25], perfettamente inquadrato nel suo complesso in una scena generale di ripresa della città durante una giornata in cui il caos e la frenesia facevano da padroni; una ripresa solo parziale di quest'ultimo la ritroviamo nel momento in cui il protagonista, insieme al suo fidato cagnolino Flaik, tentano di chiedere l'elemosina: il cane sta sul ciglio della strada con in bocca il cappello del padrone, mentre quest'ultimo si nasconde tra il colonnato imponente del monumento. La ripresa del protagonista accanto ad un monumento così importante e maestoso non è realizzata a caso: il soggetto umano si trova ancora una volta sottomesso, affiancato a cotanta grandezza si trova schiacciato, piccolo, quasi come se dovesse scomparire; il protagonista, infatti, è come se venisse accantonato, per lasciare posto a qualcosa che era più grande di lui: la storia e l'architettura annessa al contesto urbano. Questo può essere letto anche in maniera simbolica se si vuole, cercando di interpretare il peso della storia non solo a livello fisico e reale, ma anche psicologico per la popolazione che ancora fatica a risollevarsi.

Il degrado dei monumenti viene rappresentato in netta consonanza con la rappresentazione di una popolazione anziana, povera e degradata dalla povertà, dall'indigenza. Il malessere di tali persone viene vissuto perfettamente da chi osserva; le riprese mostrano ambienti caotici, in mezzo alla città, con rumori di auto e alternanza tra gente abbiente e persone povere. La povertà è accentuata dalle riprese interne, soprattutto della stanza dove alloggiava il povero protagonista, il cui aspetto, trasandato e scarno, è in netta antitesi con il contesto in cui è collocato: ossia la residenza sufficientemente aulica, per il periodo, della sua padrona di casa. In questa abitazione si può ben notare, la suddivisione delle classi sociali e la conseguente scala gerarchica. Ma il protagonista si trova in una situazione di mezzo: in alto c'è la sua padrona di casa, sempre ben vestita, che gira per la sua dimora con gente altolocata, non curante del disturbo che avrebbe potuto arrecare, mentre al di sotto di lui, troviamo la servetta Maria che non ha neanche una stanza, dorme su una brandina posta vicino ad un salone e alle cucine.

Si può quindi sostenere che un unico ambiente fornisca tre distinte realtà. Un ambiente che al suo interno sembra molto grande, ma che, in realtà, non lo è, se rapportato al contesto cittadino.

Le abitazioni sono in muratura portante (mattoni pieni) con porte e infissi in legno duro e carta da parati floreale. Anche i setti interni sono di egual composizione e, nella ripresa della scena in cui erano in atto i lavori di ristrutturazione, all'interno della stanza del povero Umberto, il buco nel setto murario mostra perfettamente questa composizione, ovviamente tipica del periodo.

Dalla finestra della camera del protagonista, la vista, però, risulta ben diversa da ciò che notiamo nella claustrofobica stanza di Umberto: la camera si affaccia sul complesso militare, da cui si materializzano i due amanti della serva Maria. La caserma di Castro Pretorio, oggi completamente modificata per far posto alla Biblioteca Nazionale Centrale, è ariosa e lascia intravedere sullo sfondo porzioni di città, con case ed edifici pubblici, mentre in primo piano troviamo verde e terra battuta.

Per riuscire a collocare al meglio la location in cui era situato il condominio comprendente il piano con l'abitazione della padrona di casa di Umberto possiamo fare affidamento ad una fugace ripresa che mostra il cinema Iride, situato tra Via del Corso e Via di Pietra, in una via chiamata Via S. Martino della Battaglia.

Un'altra ambientazione interna, che mette in mostra la parte povera della popolazione, risulta essere la mensa: non molto vissuta all'interno del film, ma utile, seppur per pochi minuti di pellicola, a rendere al meglio il disagio economico in cui riversava una popolazione di vecchi lavoratori, costretti ad andare nelle mense comuni per potersi sfamare. Le pareti chiare e i tavoli lunghi enfatizzano questo concetto, creando una forte sensazione emotiva. Possiamo collocarla in Via Flaminia 82, oggi sede del Museo Explora, il Museo dei bambini di Roma.

In forte assonanza, invece, con la maestosità della città di Roma, troviamo l'edificio aulico adibito ad ospedale e gestito dalla Chiesa. Le camerate sono enormi, con letti affiancati e ricche di fonti di luce naturale proveniente da grandi finestre con infissi in legno, inquadrate da lesene lisce sormontate da mensoline squadrate in cotto e

Fig.20

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante la zona del mercato di Porta Portese.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*



Fig.21

Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.* e rappresentante la corte interna del complesso di edifici in cui troviamo la casa del protagonista Umberto D.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Umberto D.*





Fig.22
Immagine tratta dalla pellicola Umberto D. e rappresentante il mercato rionale dove egli incontra la domestica Maria.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>

Fig. 23

Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.* e rappresentante il portone di ingresso dell'edificio in cui il protagonista affittava la camera. Possiamo notare il cinema Iride che ad oggi non c'è più e che in quegli anni era collocato nei pressi del Castro Pretorio.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Umberto D.*



Fig. 24

Immagine tratta dal film *Umberto D.* e rappresentante il colonnato del Panthèon, inquadrato in una delle scene più forti della pellicola, ossia il momento in cui il protagonista cerca di chiedere l'elemosina ma se ne vergogna.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Umberto D.*



da una volta a cassettoni, posta ad una altezza molto elevata, verniciata di colore bianco come le pareti. Ai due estremi della camerata troviamo due grandi porte a vetri sormontate da una mezzaluna, sempre in vetro, posta in corrispondenza delle aperture centrali.

Queste grandi porte occupano quasi tutta la parete di lunghezza minore della stanza a rettangolo in cui erano tenuti i ricoverati.

Passando alle scene in esterno, una ripresa sulla vita quotidiana delle persone, ci mostra uno stralcio del mercato, in via Calatafimi: le bancarelle sono chiuse in una morsa di edifici in muratura, molto possenti e ricchi di vetrine al pian terreno,

alternate da decori in bugnato.

In opposizione troviamo il parco, uno degli emblemi della disfatta e della rassegnazione, nonché della nuova rinascita del protagonista: il parco è grande, non mostra gli edifici, non è occluso o circoscritto da edifici, non ha ostruzioni, è una distesa verde, ricca di piantumazioni, nei pressi della ferrovia. È l'unico spazio aperto in cui gli edifici, o comunque i tratti distintivi della città di Roma, non emergono e questo potrebbe pensare che ci si trovi in una città qualsiasi.

Un altro luogo aperto, nonché tratto distintivo della città di Roma, è Piazza del Popolo: visibile in una delle riprese del regista e distinguibile per le due "chiese" gemelle con una cupola sormontata da una lanterna. La facciata è rappresentata come un tempio greco con una fila di quattro colonne, sormontate da un timpano decorato: entrambe le chiese risultano annesse ad altri edifici e regalano un perfetto gioco di visuale, creano una spinta visiva che parte dalla grande piazza, con in mezzo l'obelisco, per poi restringersi in una via più piccola; lo sguardo è direzionato. Qui fa da padrone lo scenario della città, mentre il protagonista con un'altra comparsa, fanno da sfondo.

Un'altra ripresa ci mostra le bellezze e le architetture della città di Roma, riguarda il momento in cui il protagonista incontra il suo "amico" Battistini, per chiedere un prestito e si reca in Piazza della Minerva, di cui notiamo il piccolo obelisco [Fig. 26] che sormonta un elefante (dalle fattezze omologhe al simbolo della città di Catania e realizzato dal Bernini) e la chiesa con portale centrale ligneo cassettonato, posizionato al di sotto di un timpano sormontato da un rosone e portoncini laterali che identificano le navate laterali. I suoi portoncini sono decorati con mezzelune e piccoli rosoni sovrastanti. Nel complesso la facciata di questa chiesa risulta priva di ornamenti, si presenta piuttosto liscia e pulita.

Non dimentichiamo un altro punto importante: il canile di Porta Portese, situato in Via Portuense 39 nella città di Roma. Questo canile segna il punto di massima sofferenza del protagonista, ma al contempo il massimo picco di felicità. Il cane scappa durante il periodo di convalescenza di Umberto, perché la sua padrona di casa lascia volontariamente la porta di ingresso all'abitazione aperta.

Il mercato, sopracitato, è il luogo in cui Maria, la serva, confida al povero protagonista la triste novella riguardante la fuga del piccolo Flaik. Egli si reca di fretta e furia al canile citato precedentemente, sperando che gli accalappiacani, non avendogli trovato il padrone, non lo avessero già soppresso. Dopo lunghi giri di perlustrazione all'interno del canile, ecco saltar fuori da una camionetta appena arrivata in loco il suo amato cagnolino.

È dunque il punto di sofferenza per l'attesa, ma di massimo amore per aver ritrovato il suo fidato ed unico amico.¹⁴

Spostandoci da Roma troviamo l'ultimo film della categoria degli "urbani", ossia Rocco e i suoi fratelli, la cui ambientazione non è più urbana verso il centro e sud Italia, ma a Nord, Milano, in cui la rappresentazione del contesto cittadino ed urbano, definito dagli elementi architettonici, risulta molto diverso rispetto alle ambientazioni fin'ora analizzate. Milano è una città che ha un trascorso storico ben differente da quello della città di Roma, una storia ben più recente però poco presente nella

Fig. 25

Immagine tratta dal film *Umberto D.* e rappresentante il Panthèon, uno dei simboli della città eterna, accostato ad una scena di miseria e di pietà da parte del protagonista della pellicola.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Umberto D.*



memoria, come invece si presenta la città eterna.

Il film è girato, appunto, quasi interamente a Milano e mostra la città nel pieno boom economico degli anni '60, in tutte le sue sfaccettature: dalle strade ricche di negozi, all'abitazione curata della famiglia di Ginetta, alla povertà della casa della famiglia Parondi.

Il film inizia mostrandoci la stazione ferroviaria di Milano Centrale [Fig. 27], con la sua copertura voltata in ferro e acciaio, emblema di una modernità nascente e del nuovo boom economico; simbolo di questa nuova realtà è anche la Milano che si intravede durante il tragitto della famiglia Parondi, fatta di strade illuminate da grandi vetrine, che rappresentavano la rinascita dell'economia e di un florido mercato, come si può notare nella scena in cui Ginetta incontra Vincenzo, in via Giordano Bruno [Fig. 28].



Altra location è la casa della famiglia di Ginetta, a Lambrate, quartiere della periferia milanese; si comprende subito che è una casa del ceto medio: le pareti sono rivestite da carta da parati fittamente decorata e i mobili sono in buono stato, curati; ma è anche la famiglia stessa a mostrare, tra il vestiario e lo stile di vita, un certo ceto sociale, in contrapposizione a quello della famiglia Parondi, di più umili origini.

Infatti, la nuova casa dei Parondi, trovata da Vincenzo, si trova nel quartiere Città Studi, più precisamente in via Dalmazio Birago 2, nello scantinato della palazzina che risulta freddo, buio ed in pessime condizioni. Qui l'intonaco è malmesso, i mobili sono vecchi e decadenti e non sono presenti né lampadari né tende.

La palestra dove Simone inizia ad allenarsi, insieme a Rocco, si trova in uno scantinato, presumibilmente nella periferia milanese.

Fig. 26

Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.* e rappresentante una delle piazze più belle di Roma, Piazza della Minerva.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Umberto D.*



Fig. 27

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante la stazione di Milano centrale.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*



Altra palestra è quella dove si svolgono gli incontri ufficiali: è grande e spaziosa, di un altro livello rispetto a quella modesta dove si svolgono gli allenamenti.

Locations tipicamente milanesi sono, senza ombra di dubbio, i navigli, in particolare il Naviglio Grande [Fig. 29].

Inconfondibile è il Duomo [Fig. 30 e 31], anche se si vede solo la sua copertura con le guglie gotiche: le riprese sono effettuate in modo tale da trasmettere in chi guarda una sensazione particolare. Chi "può vedere" il Duomo dall'alto è Rocco, non suo fratello, che è simbolicamente destinato alla povertà e infatti si muove solo nei sobborghi e nei luoghi più infimi della periferia milanese. Rocco è un personaggio



Fig. 28
Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante una via commerciale di Milano, ora quartiere di Chinatown, quale Via Rosmini angolo Via Giordano Bruno.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=500009856>

che si è costruito da solo e la ripresa delle guglie del Duomo, poste in mezzo ai due amanti, non fa altro che confermare questa visione simbolica: un uomo che si è fatto da solo e che quindi può osservar dall'alto la città, senza vergognarsi e le guglie, appunto, sono la parte sommitale di un complesso architettonico così particolare, sono la parte decorativa finale, che rende il monumento, impareggiabile.

Di Milano si riconoscono, oltre alle due nuove case della famiglia Parondi e di Vincenzo, di condizioni modeste ma comode, anche i prati della Ghisolfia e l'Idroscalo [Fig. 32], ma a causa di un divieto, la scena è stata girata in realtà nel Lago di Fogliano, in provincia di Latina.

Ma non tutto il film è girato a Milano: possiamo notare il forte Michelangelo a Civitavecchia, dove Rocco svolge il suo servizio militare, e la Chiesa dove si svolge il battesimo del figlio di Vincenzo che è la Chiesa di Santa Francesca Cabrini, in via della Marsica a Roma.¹⁵

In conclusione, queste pellicole mostrano come la periferia fosse distaccata dal resto della città, come fosse il centro della guerra e delle problematiche sociali che sia nel periodo della guerra che dopo di essa, emergono senza pietà. Le periferie vengono mostrate come entità a sé stanti, lontane e scollegate, quasi del tutto difficili da raggiungere. E questo risulta essere un grave problema che affliggeva i nuclei urbani della fine della prima metà e dell'inizio della seconda metà del Novecento.

Partendo dall'analisi effettuata sulle ambientazioni di tipo "urbano" possiamo cercare di individuare, per prima cosa, quali aspetti e quali edifici siano rimasti immutati o siano stati valorizzati dalle pellicole ad oggi. Partendo dal problema emerso dall'analisi del paesaggio urbano, ossia dalle periferie, il primo passo è un breve excursus su cosa si intende per "periferia".

Il significato etimologico, dal greco arcaico, del termine *periferia* sta ad indicare una *circonferenza*, ossia un *portare intorno*. Questa sua "marginalità" rispetto alla città ha

Com'è

Fig. 29

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il Naviglio Grande di Milano.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*



Fig. 30

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli*, rappresentante una vista aerea del Duomo di Milano dal quale possiamo vedere chiaramente la Piazza antistante. La ripresa si focalizza sulle guglie.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*





Fig. 31

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* con inquadratura sulla parte sommitale del Duomo in cui il regista si focalizza sulle guglie.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*



Fig. 32

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante in modo fittizio 'Idroscalo di Milano. Le riprese reali sono state realizzate presso il Lago di Fogliano (LT).

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*



portato alla concezione di zona limite e per questo motivo sono state definite come zone adibite a "ghetto", "dormitorio" etc, il cui unico punto di riferimento (Landmark) era la zona storica. La concezione negativa che ne emerge è dovuta anche al fatto che le espansioni urbane, più o meno recenti, siano avvenute in maniera dispersiva, senza una logica spaziale rispetto al territorio e oltretutto mancante di servizi. Soprattutto nel dopoguerra questa disorganizzazione insediativa portava ad avere una periferia scarsamente qualificata dal punto di vista architettonico, con un'organizzazione funzionale "sottosviluppata" rispetto al resto della città, anche per quanto riguarda la rete dei collegamenti.

Ma quali errori hanno condotto a questa concezione delle periferie?

In primis, l'urbanizzazione incontrollata che ha portato a considerare gli spazi aperti come zone di risulta, evidenziando maggiormente il netto distacco con il resto della città.

Ciò che accomuna le periferie è l'alienante ripetizione dello schema degli edificati, sminuendo l'importanza degli spazi aperti che assumono la sola funzione di tipo commerciale.

In questo caso si può fare riferimento alle problematiche riscontrate nell'ambito del "non urbano in cui la nuova progettazione edilizia ha cercato di soffocare aree libere e territori agricoli, creando nuclei urbani che vanno a sovrastare l'identità del luogo, creandone una nuova, più moderna.

Per quanto riguarda l'atteggiamento progettuale bisogna tener conto della concezione originaria e tradizionale di periferia potendo così comprenderne il senso e la complessità, per poi ripensarli e svilupparli rapportati con la città vista nel suo insieme.

Ma in che modo queste aree marginali e degradate possono diventare "nuove centralità"?

Prima di tutto, inserendo nuovi centri ad uso pubblico, per esempio a carattere sociale e/o commerciale, capaci di espandere il carattere aggregativo delle nuove città, ma non entrando in contrasto con quelli di originaria importanza storica.

Portando degli esempi di città europee in cui la problematica sopracitata è stata affrontata, in anticipo rispetto al nostro paese, analizzando in maniera puntuale ogni lato della questione: in Francia, ad esempio, per il recupero urbano delle periferie ci si è concentrati maggiormente sulla creazione e/o la valorizzazione di aree ad uso collettivo che aiutano questa coesione con il resto del contesto cittadino; mentre, in Germania non ci si è più concentrati su grandi aree ma su interventi di piccola misura, in modo tale da rendere accessibile qualsiasi spazio.

L'errore commesso dagli architetti nella seconda metà del Novecento è stato il non vedere la città nel suo complesso evolutivo, poiché si pensava fosse prerogativa solo di forme d'arte come la fotografia, il cinema etc, in grado di racchiudere al loro interno la complessità di questi luoghi.

Solamente negli ultimi anni il ruolo di questo professionista si è affinato in modo tale da rendergli possibile un diverso approccio progettuale, grazie ad una visione d'insieme dello spazio: *"riconsiderando la periferia non più come luogo dell'assenza, ma come luogo della presenza di qualcos'altro"*.¹⁶

In questo modo si è giunti ad una consapevolezza dell'urbano come "città delle reti del movimento", in cui lo spazio pubblico assume sempre più l'aspetto di un paesaggio piuttosto che di un luogo relazione sociale; ciò implica anche uno studio sociologico dei fenomeni di aggregazione, mostrando come questi nuovi poli diventino luoghi di socializzazione.

Questo concetto porta alla consapevolezza del *"ruolo fondamentale del progetto urbanistico ed architettonico e della necessità di una progettazione integrata"* che possa determinare un nuovo significato di periferia, grazie a determinati studi.¹⁷

A questo proposito risulta di fondamentale importanza la riqualificazione di spazi pubblici e privati, come punti di connessione tra le varie parti della città in modo

tale da fornirne oltre ad una riorganizzazione fisica fornisce nuovi input economici e sociali: dando un'immagine di massima permeabilità della periferia.¹⁸

Per completare il discorso sulle periferie bisogna concentrarsi su quale sia effettivamente il loro ruolo all'interno della città: *“ne rappresentano una parte viva e profondamente radicata oppure sono un luogo escluso dall'urbano?”*¹⁹

All'interno di questi luoghi il cittadino non riesce ad appropriarsi di ciò che è la vita pubblica e quindi il divario fra il sentimento dell'individuo e quello della collettività cresce sempre più. Un altro aspetto che ha portato a questo netto distacco tra periferia e città è stato l'espansione quasi incontrollata della città contemporanea. Ciò ha portato alla perdita della “qualità architettonica e urbana” caratteristica dell'ambientazione cittadina. La mobilità poi ha cambiato i rapporti tra periferia e centro storico, togliendo a quest'ultimo il ruolo di area più importante e creando anche delle zone prive di identità specifica.

Il fenomeno di cui stiamo parlando è nato nel momento di massima espansione della città, ossia nel Novecento e ad oggi questa crescita ha causato non pochi problemi di restituzione di una identità per parti di città che sembravano non possederla più, data la crescita incontrollata del costruito.

Partendo da questa espansione urbana, possiamo notare come la popolazione si sia spinta sempre più verso queste zone marginali, ma non solo per questioni economiche, ma anche e soprattutto, per questioni sociali, per vivere in una zona diversa che non corrisponde più alla periferia com'era considerata in un primo tempo. Ma come risolvere il problema delle periferie?

Studiare ed analizzare ogni singolo tratto di queste zone, apparentemente marginali, in modo da poter ricostruire una identità generale della città, riconoscendole come “nuove centralità” e cercando di introdurre nuovi parametri per le nuove edificazioni. A questo proposito risulta molto importante la materia dell'urbanistica e del progetto urbanistico, cercando di analizzare lo spazio aperto come luogo di aggregazione: per prima cosa bisognerebbe promuovere l'integrazione sociale grazie alla presenza di giovani, anziani e famiglie, poi integrare diverse funzioni quali quella commerciale, artigianale etc e, infine, creare nuovi modelli insediativi e recuperare quartieri di edilizia pubblica.²⁰

Si può, però, parlare di “fine e di rinascita delle periferie moderne”?

Il Novecento può essere considerato il secolo delle innovazioni, delle modernità sia per quanto riguarda le arti che l'architettura all'interno delle città: è il secolo delle metropoli e delle periferie, in cui possiamo notare una grande crescita urbana, con costruzione intensiva di quartieri residenziali più “economici” per i meno abbienti. Questi quartieri, però, non si sono sviluppati in maniera regolare, come era previsto per la “città moderna”, ma si distribuiscono a “macchia d'olio”, in maniera molto allargata ed irregolare intorno ai centri antichi.

Come possiamo, quindi, identificare una periferia moderna?

In base all'alternanza tra edifici urbani, zone più rurali e quartieri industriali (le case servivano a dare, in principio, alloggi agli operai).

Intorno alla fine della Seconda guerra mondiale, le periferie si erano espanse notevolmente grazie allo sviluppo industriale, all'immigrazione dalle campagne verso le

città, alle possibilità di lavoro all'interno delle industrie e da tanti altri fattori. Questa crescita esponenziale ha portato anche alla formazione di periferie sia legali che abusive, città- giardino, borgate etc.

Come possiamo notare anche all'interno dei film di Pasolini, la crescita delle periferie urbane dagli anni '30 agli anni '70, viene vista come una rappresentazione di sviluppo e di integrazione delle classi meno abbienti in un contesto che per loro poteva essere favorevole.

In seguito al conflitto mondiale, il modello urbano otto-novecentesco ha subito una crisi, soprattutto per quanto riguardava le periferie, viste come una sorta di habitat in cui le classi meno abbienti potevano integrarsi con la società borghese. Le zone più periferiche, di contorno al contesto cittadino, venivano viste come zone altamente degradate e il loro status divenne quasi subito oggetto di interesse e studio: da ciò l'idea di degrado, associata ad un clima di delinquenza e violenza, divenne il punto chiave per la rappresentazione di queste "zone limite"; questo ultimo appunto divenne il cardine per dare inizio ad un programma di demolizione di molti di questi quartieri nati intorno agli anni '50 e '70.

Dopo gli anni '70 il concetto di periferia servì solo ad indicare una porzione di territorio in cui il disagio progressivo faceva capolino, senza una precisa indicazione spaziale, con carenza di servizi e infrastrutture ed emarginazione sociale.

A Roma nel 1975 comparve la distinzione tra periferia legalmente riconosciuta e periferia abusiva, resa pubblica dalla "sanatoria delle borgate abusive" o tramite l'affermazione su scala nazionale del modello della casa singola ai "danni" della casa "collettiva", ricreando una zona in cui veniva sponsorizzata la microproduzione e la vendita di prodotti.

Grazie a questa nuova visione dello spazio, gli architetti si sono mossi verso argomenti più stimolanti ossia sul paesaggio e lo spazio pubblico, sugli edifici di cultura, aree commerciali etc.²¹

Le problematiche che hanno interessato il "non urbano", hanno coinvolto soprattutto la sfera dell'urbanizzazione, talvolta aggressiva e altre volte più controllata o, come nel caso di Stromboli, totalmente assente. L'urbanizzazione ha avuto un grande boom nel secolo scorso, soprattutto con lo sviluppo economico che ne dopoguerra ha permesso all'Italia di risollevarsi. Ma questa crescita, ad oggi, si è arrestata. La popolazione si è sempre più staccata dal loro schema rurale per riuscire a migliorare il proprio stile di vita, anche grazie alla presenza di posti di lavoro all'interno delle industrie.

Quindi successivamente a ciò, possiamo cercare di capire cosa sia stato modificato e cosa sia rimasto immutato, all'interno di queste zone che un tempo erano considerate, appunto, "zone limite", zone quasi di "emarginazione sociale" e che, invece, ad oggi si siano sempre più integrate con il resto dell'ambito cittadino: il centro storico.

L'ambientazione più gettonata risulta essere quella dell'area romana, vista in ogni sua sfaccettatura: dalla zona periferica alla zona centrale del Colosseo. [Fig. 33, 34, 35, 36 e 37]

Possiamo cercare di giungere ad una unica soluzione finale, andando a vedere cosa

Fig. 33

Foto realizzata durante un sopralluogo a Luglio del 2017 e rappresentante il Colosseo.

Fonte:

Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 34

Foto realizzata durante un sopralluogo a Luglio del 2017 e rappresentante il Colosseo.

Fonte:

Foto da sopralluogo di luglio 2017





Fig. 35
Foto realizzata durante un sopralluogo a Luglio del 2017 e rappresentante il Colosseo.

Fonte:
Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 36
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante il Colosseo durante lo scontro bellico, prima della liberazione della città Eterna.

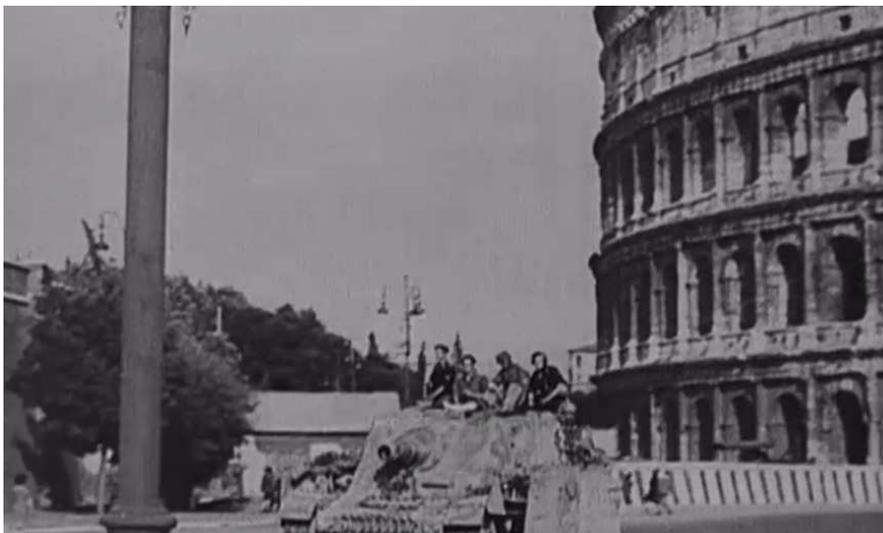
Foto:
Immagine tratta dal film *Paisà*

Fig. 37

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante il Colosseo durante lo scontro bellico, prima della liberazione della città Eterna.

Foto:

Immagine tratta dal film *Paisà*



emerge da ogni singolo film preso in analisi.

In *Ladri di biciclette* il quartiere da cui parte tutta la vicenda è il famoso quartiere del Tufello²² ad oggi raggiungibile facilmente con la linea metropolitana, scendendo alla fermata Jonio (ultima fermata, il capolinea). Il fatto che ad oggi sia facilmente raggiungibile con i mezzi pubblici sta ad indicare che, oltre ad un ampliamento delle linee di trasporto pubblico, nella città di Roma ci sia stata una forte integrazione dei quartieri periferici con la zona centrale. Entrando nel particolare di questo quartiere, possiamo andare a vedere come all'interno della pellicola emerga questa disparità tra edificazione popolare e zone prive di edificazione, spazi aperti. L'edilizia popolare dei "casermoni" siti tra via Scarpanto e via Gran Paradiso, è rimasta pressoché invariata dagli anni '40-'50 ad oggi, tranne alcune forme di restauro delle facciate e degli elementi logorati dal tempo ed inserimenti di arbusti. [Fig. 38, 39, 40, 41, 42] Ciò che è andato via via a modificarsi è la zona antistante questi "casermoni", ossia la zona che nel film sembra deserta e che ad oggi è stata notevolmente urbanizzata con l'inserimento di supermercati, chiese e con l'introduzione di una nuova viabilità sia primaria che secondaria, in modo da rendere facilmente raggiungibile ogni punto di questo quartiere. I servizi di cui è dotato permettono una qualità di vita migliore rispetto a quella che veniva rappresentata all'interno della pellicola e lo spostamento verso le zone centrali, più "abbienti", non viene più visto come un ostacolo. I quartieri periferici, però, nonostante abbiano migliorato il loro status, presentano ancora un'edilizia fortemente riconoscibile e differente da quella che si può trovare nella zona centrale e nei punti subito collegati: è un'edilizia che continua ad essere di tipo popolare, ovviamente anni '60-'70, differente dai casermoni antecedenti, mostrati nel film. Analizzando le abitazioni presenti ad oggi, risulta chiara l'espansione che questo quartiere ha avuto: i primi caseggiati, dove è stato girato il film, sono databili intorno agli anni '50, mentre la zona frontale, deserta nella pellicola, presenta un'edilizia popolare tipica degli anni '60, con un'espansione di tipo longitudinale. La fermata della metro sancisce il vero "capolinea spaziale" della Città Eterna, mostrando come da un'edilizia pre anni '70, si passi ad un'edilizia anni '70- '80 che cerca di ricucire il

tessuto periferico con quello storico e centrale della città. [Fig. 43 e 44] La pellicola *Ladri di biciclette* possiamo dire che sia la massima rappresentazione della periferia romana, soprattutto del già considerato quartiere del Tufello, il cui nome deriva dal tipo di roccia su cui si ergeva la borgata, nata nel biennio tra il 1939 e il 1940, come borgata ufficiale per i rimpatriati italiani dall'estero, voluta dall'architetto P. Sforza. Si trova nella periferia nord della città, compreso tra viale Jonio, via di Val Melaina, via Monte Massico, via Monte Resegone, via delle Vigne Nuove, via Monte Fumaiolo, via della Bufalotta, via della Cecchina e via Matteo Bandello.

Architettonicamente parlando possiamo dire che, pur essendo molto eterogenea, si può dividere in due grandi settori in cui Via delle Isole Curzolane può fare da confine ideale. A sud troviamo l'edilizia tipica degli edifici di inizio Novecento, il quartiere rientrava nel progetto urbanistico "Città Giardino Aniene": oggi fa parte del quartiere Montesacro, a Nord-Est di Roma, posto su un'altura situata lungo la Via Nomentana, vicino alla confluenza del fiume Aniene con il Tevere; la collina è situata a 50 metri dal livello del mare ed è composta da rocce sedimentarie, di tipo soprattutto alluvionale. Nel 1919 venne istituita la "Cooperativa Città Giardino Aniene", fusione dell'Unione Edilizia Nazionale e dell'Istituto Case Popolari, che aveva il compito di definire il quadro per gli interventi per un quartiere destinato ad una classe medio borghese dei dipendenti dei Ministeri e delle Ferrovie dello Stato. Nel 1924 dopo che l'anno prima il progetto era passato nelle mani dell'Istituto per le Case Popolari, nacque la Città-Giardino, il cui impianto urbanistico era stato definito da Giovannoni. Il progetto, influenzato dalle *Gardens cities* di Ebenezer Howard, era strutturato su due elementi principali: un sistema di servizi per i cittadini e la realizzazione di un grande parco pubblico, tipico delle *Gardens cities* d'oltremania. La densità edilizia è bassa e la tipologia base è a villini con giardino di pertinenza. Lo stile è quello del quartiere della Garbatella, ossia un "barocchetto", cioè uno stile che va a rielaborare elementi tipici dell'architettura minore romana tra il '500 e il '700. Negli ultimi anni questo quartiere ha subito grandi trasformazioni a livello sociale ed urbanistico, legate soprattutto, però, ai riscatti delle ex case popolari; questo fenomeno ha provocato una grande riabilitazione commerciale e ad una ripresa dei valori degli appartamenti, favorita anche dall'esposizione molto fortunata tra i quartieri residenziali più "in" di Monte Sacro e Talenti. A tutto ciò ha contribuito anche il pregio architettonico di alcune palazzine degli anni Venti del Novecento, in stile "barocchetto romano", che offrivano agli acquirenti anche una vita serena immersi nel verde (abbastanza "surreale" per i quartieri di periferia).²³ [Fig. 45]

Il quartiere sopraccitato è il punto focale della pellicola, ma, grazie al furto della bicicletta, l'osservatore può vedere parti di Roma che fino a quel momento erano, forse, sconosciute: si può vedere Roma, quella vera del 1948, dalla periferia al centro.

Rimanendo ancora nella zona periferica della città di Roma, possiamo notare un'inquadratura su via Maiella,²⁴ dove più che l'aspetto edilizio, ciò che è stato modificato risulta essere relativo all'assetto stradale, dove le linee del tram, che compaiono nella pellicola, risultano ad oggi rimosse per lasciare spazio ad una grande corsia, creata dalla riduzione della zona di pertinenza pedonale (marciapiede). Questo sta ad indicare che si sia modificata notevolmente la viabilità della città, rafforzando la rete

Fig. 38

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante il quartiere del Tufello.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*



Fig. 39

Foto realizzata nel sopralluogo avvenuto a luglio del 2017 e rappresentante il quartiere del Tufello.

Fonte:

Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 40

Foto realizzata durante il sopralluogo di luglio 2017 e rappresentante la biblioteca Nazionale che ha sostituito la caserma del Castro Pretorio.

Fonte:

Foto da sopralluogo di luglio 2017





Fig. 41
Foto realizzata nel sopralluogo avvenuto a luglio del 2017 e rappresentante il quartiere del Tufello.

Fonte:
Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 42
Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante il quartiere del Tufello.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette*

Fig. 43
Immagine tratta dalla
pellicola *Ladri di bici-
clette* e rappresentante
il quartiere del Tufello.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Ladri di biciclette





Fig. 44
Immagine realizzata durante il sopralluogo a Roma a luglio 2017 e rappresentante il quartiere del Tufello con le modifiche attuali, l'edificazione e i servizi.

Fonte:
Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 45
Planimetria del quartiere del Tufello in cui viene mostrato il grado di espansione edilizia.

Fonte:
<http://www.archidiap.com/beta/assets/uploads/2014/09/Planimetria-della-borgata-Tufello-e-della-Citt%C3%A0-Giardino-1947-archivio-IACP-.jpg>

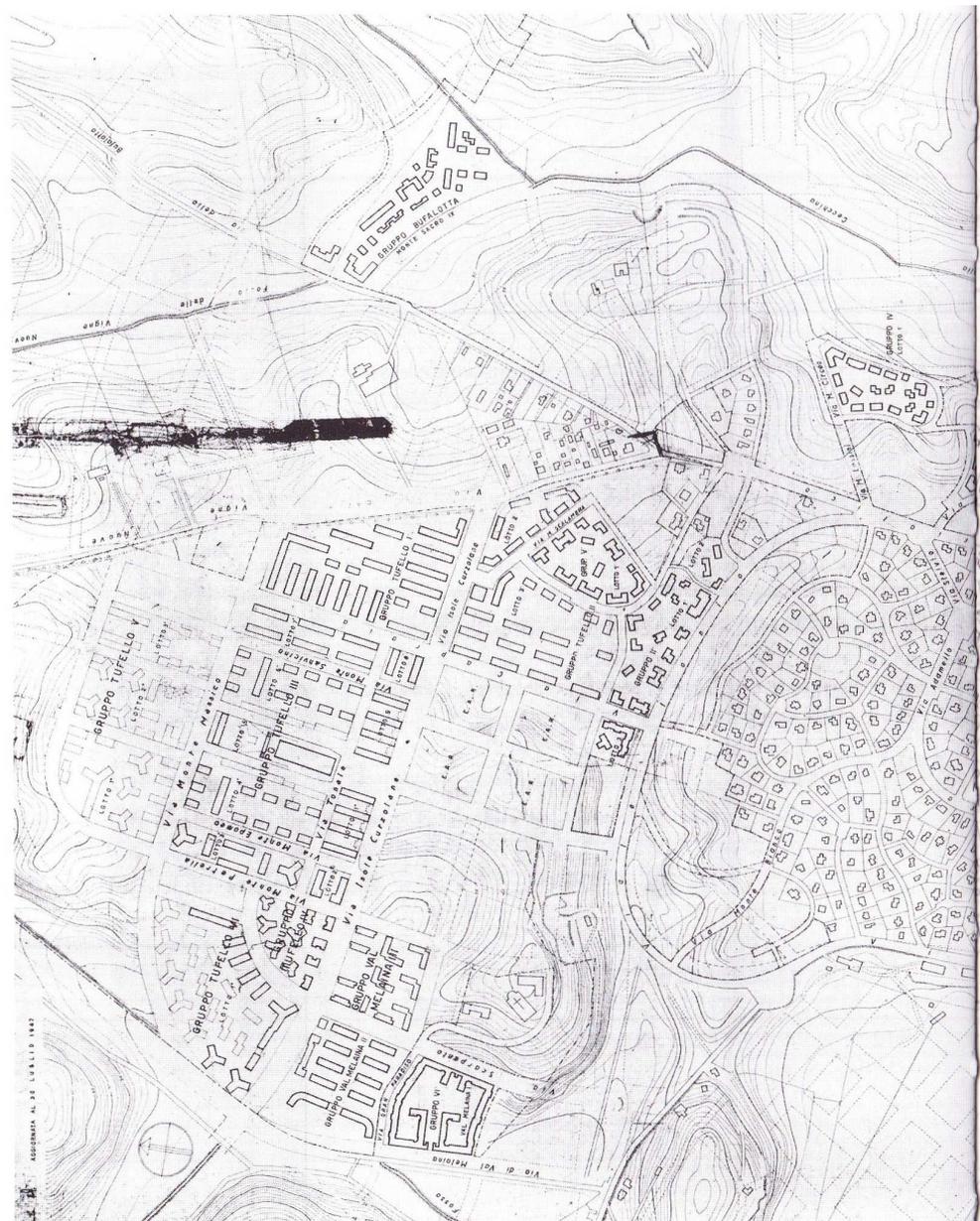


Fig. 46
Immagine tratta dal
film *Ladri di biciclette*
e rappresentante Via
Maiella a Roma.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>



di collegamenti anche con queste zone più "lontane". [Fig. 46 e 47] Proseguendo per le vie della periferia di Roma, troviamo Via Pietro da Cortona, luogo in cui il protagonista, passeggiando, cerca di rubare una bicicletta sita davanti ad un portone. L'abitazione in questione, ad oggi, non presenta grandi cambiamenti se non per la presenza di punti verdi frontalmente e nelle vie subito accanto. [Fig. 48 e 49]

Anche una delle scene più tragiche del film, cioè il momento in cui Antonio Ricci cerca suo figlio che pensava si fosse buttato nel Tevere dopo la litigata, è stata girata in una zona pressoché periferica, ossia il Ponte del Duca d'Aosta in via Capoprati. [Fig. 50 e 51]

Spostandoci nella zona di Trastevere, zona di edificazione più recente rispetto al nucleo storico della città, considerata in passato una zona in cui vivevano personaggi "scomodi" in lotta per il possesso dell'isola Tiberina e della sponda del Tevere (Etruschi di Veio) e diventata poi zona in cui vivevano in prevalenza pescatori o immigrati orientali (sorgono qui, infatti, dei templi per celebrare il culto orientale), troviamo via Giacomo Venezian 19a²⁵, zona in cui si trovava la casa della veggente da cui il protagonista di reca per avere informazioni riguardo la sua bici. Questa abitazione, ad oggi, per quello che ne possiamo vedere sia dalla pellicola che da immagini più recenti, non è cambiata per nulla, nessun intervento migliorativo è stato attuato. [Fig. 52 e 53] Rimanendo in questa zona di Trastevere, ma spingendoci un po' di più verso le sponde del fiume, troviamo la piazza di Porta Portese²⁶ in cui ancora oggi si articola il mercato ed, intorno ad esso ed ai resti della porta romana, rispetto al momento in cui è stato girato il film, troviamo degli importanti cambiamenti a partire dalla facciata degli edifici confinanti con i resti storici: le facciate presentano lesene "pseudo-angolari" caratterizzate da un bugnato che percorre tutta l'alzata



Fig. 47
Immagine che rappresenta Via Maiella a Roma ai nostri giorni.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>

dell'edificio, interrompendosi solo nel punto dei marcapiani. Le facciate sono state tutte intonacate. L'aspetto più importante è rappresentato dall'espansione dell'edificato al di là di Porta Portese che, nella pellicola, risulta scarno, quasi uno spazio aperto, mentre ad oggi, con le nuove edificazioni, anche l'assetto stradale è andato a modificarsi. [Fig. 54 e 55] Sempre in questa zona, ma in Via Portuense 39²⁷, troviamo una scena di un altro film, *Umberto D.*, di Vittorio De Sica, che mostra il momento in cui il protagonista, Umberto, si reca al canile per ritrovare il suo amato Flaik. Ad oggi, rispetto alle riprese del film, non è cambiato nulla. [Fig. 56 e 57]

Ritornando al film *Ladri di biciclette*, un'ultima zona appartenente al rione Trastevere risulta piazza dei Mercanti²⁸ che rispetto alla pellicola non ha modificato molto per quanto riguarda l'assetto stradale e i materiali della pavimentazione, mentre ciò che è stato modificato, pur non cancellando il valore storico delle architetture presenti, risultano essere le facciate degli edifici che racchiudono la piccola piazza. Gli interventi effettuati su di essi sono poco invasivi e, mentre sull'edificio su cui il piccolo figlio di Antonio Ricci si ferma per urinare, il fronte è stato completamente rinnovato, andando a chiudere aperture che nella pellicola erano presenti e aprendone altre, dando un aspetto completamente nuovo all'edificio in questione, il manufatto storico che si intravede alle spalle dei due protagonisti, di origine medievale, posto precisamente tra Piazza dei Mercanti e Piazza Santa Cecilia, conosciuta come la casa-torre medievale di Ettore Fieramosca (*"La caratteristica casa-torre medioevale, situata ad angolo tra piazza di S.Cecilia e piazza dei Mercanti, risale alla seconda metà del XIII secolo. La tradizione vuole che qui vi abbia soggiornato il famoso capitano di ventura Ettore Fieramosca, reduce dalla disfida di Barletta del 13 febbraio 1503, prima di partire al seguito di Prospero Colonna per trasferire in Spagna, nel maggio del 1504, il*

Fig. 48
Immagine tratta dalla
pellicola *Ladri di bici-
clette* e rappresentante
Via Pietro da Cortona a
Roma.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>



Fig. 50
Immagine tratta dal
film *Ladri di biciclette* e
rappresentante il Ponte
Duca D'Aosta in Via
Capoprati a Roma.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>





Fig. 49
Immagine che rappresenta Via Pieteo da Cortona a Roma ai giorni nostri.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>

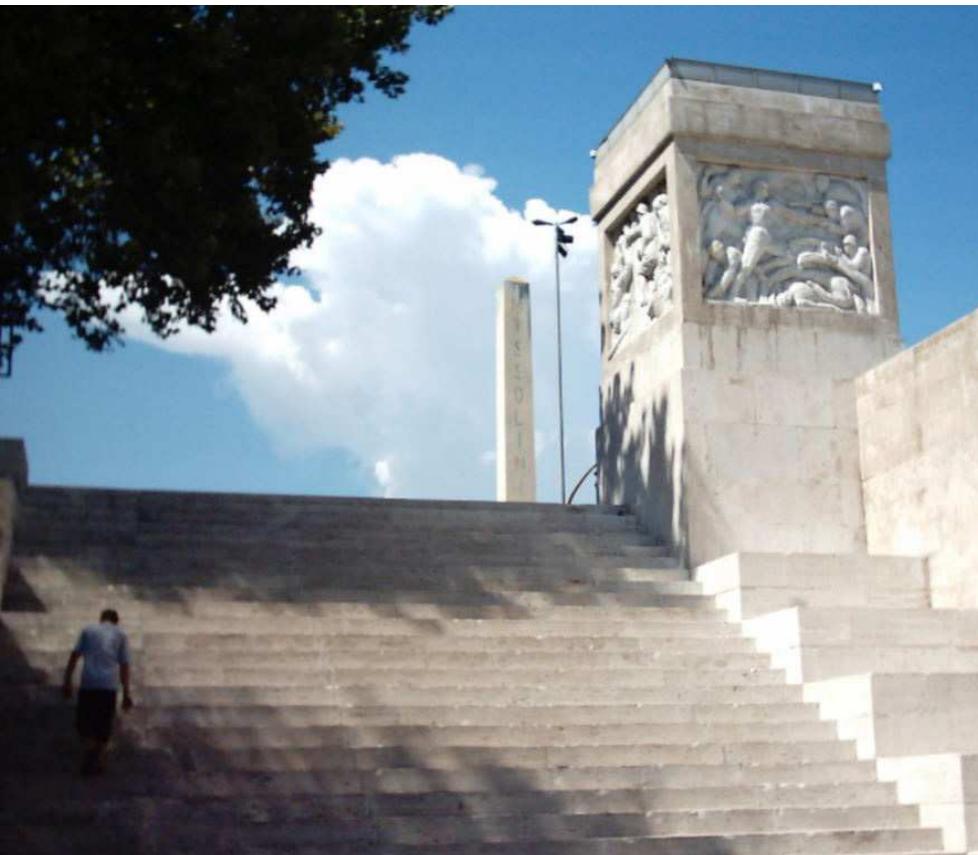


Fig. 51
Immagine che rappresenta il Ponte Duca D'Aosta in Via Capoprati a Roma al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>

Fig. 52

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante via Giacomo Venezian 19a a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>



Fig. 54

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante Porta Portese.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>





Fig. 53
Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante via Giacomo Venezian 19a a Roma al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>



Fig. 55
Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette* e rappresentante Porta Portese al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>

Fig. 56
Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.* e rappresentante il portone del canile di Porta Portese in Via Portuense 39 a Roma.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



prigioniero Cesare Borgia. Forse la leggenda trae soltanto origine da una scena che il D'Azeglio descrisse nel suo "Ettore Fieramosca", ma a noi piace immaginare che il capitano abbia dimorato realmente in questa bella casa, che, seppure restaurata recentemente, mantiene le caratteristiche originali anche nei particolari, come le eleganti colonne coronate da capitelli ionici e collegate tra loro da archi in laterizio, che denotano l'esistenza di un portico originario, successivamente tamponato, sostenuto da un pilastro d'angolo. Il loggiato superiore mostra una decorazione ad archetti ogivali poggianti su piccole mensole marmoree. L'edificio fu sicuramente di proprietà dell'Ordine degli Umiliati, una confraternita ed ordine monastico sorto a Milano nel XII secolo, dedito alle arti tessili. Il movimento si proponeva un modo di vivere assolutamente all'insegna della povertà, con la ferrea regola di trarre il minimo indispensabile alla sopravvivenza tramite il duro lavoro e donare ai poveri tutto ciò che risultasse superfluo. L'Ordine fu soppresso da Pio V nel 1570²⁹, presenta un tipo di restauro consolidativo. Con quest'ultimo termine intendiamo un tipo di restauro che va a migliorare le prestazioni dell'edificio, ossia, in termini "volgari", permette che ogni parte dell'edificio "stia su". Possiamo notare, infatti, che non si tratta di restauro conservativo, poiché l'intervento risulta molto visibile, anche se in generale, se si interviene, è necessario che esso sia sempre visibile; in questo caso si vede che non c'è stata una ricerca di integrazione dei materiali mancanti. Da notare è anche come nel film, sotto le arcate, il materiale di "tamponamento", ossia il mattone, fosse lasciato a vista e come, durante la fase, a posteriori, di intervento di restauro, esso fosse stato interamente intonacato, con un colore che contrasta molto con la superficie muraria



Fig. 57
Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.* e rappresentante il portone del canile di Porta Portese in Via Portuense 39 a Roma al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>

a vista: un aranciato che colpisce subito e contrasta con il colore più tenue della muratura. Questo tipo di restauro, pur non andando ad integrare le parti mancanti del paramento murario o le sue decorazioni (es le mensoline), conferisce un certo valore al manufatto, soprattutto colpisce il visitatore che si trova davanti ad un edificio di grande importanza storica, che “stona” con il resto della piazza, quasi ne dà più valore, visto come il resto dei blocchi edilizi che racchiudono Piazza dei Mercanti, risultano in stato di abbandono. [Fig. 58 e 59] L'edificio che troviamo appena usciti da Vicolo di S. Maria in Cappella, risulta in stato quasi di rudere, così come i due edifici frontali e speculari tra loro, che risultano essere due osterie/ristoranti, si presentano in uno stato di abbandono; ma, mentre l'edificio sulla destra, uscendo da Vicolo di S. Maria in Cappella, si presenta più come un luogo rustico, in cui nulla di come era un tempo è stato toccato, con il paramento murario a vista e con le lacune e i distaccamenti dei materiali dovuti al trascorrere del tempo, l'edificio a quest'ultimo speculare, svolge la stessa funzione di quello appena citato, ma si presenta in uno stato di abbandono, nonostante il segno degli interventi di restauro, almeno per quanto riguarda la facciata esterna, siano stati fatti. Si vede il distacco completo dell'intonaco, fino a mettere a nudo la muratura, soprattutto nella zona basamentale, coperto con la stessa tintura dell'intonaco ancora presente, anziché integrare la parte mancante; le crepe sono presenti in gran parte della facciata, i segni di dilavamento, soprattutto al di sotto delle aperture sono netti e non hanno subito interventi di manutenzione. Il distacco superficiale dell'intonaco più chiaro, posto nella zona più alta del manufatto (primo e secondo piano), conferisce uno stato di degrado molto chiaro e per finire, le

Fig. 58
Immagine rappresentante Piazza dei Mercanti in rione Trastevere al giorno d'oggi. In lontananza notiamo la casa di Ettore Fieramosca restaurata.

Fonte:
Google maps



Fig. 59
Immagine rappresentante Piazza dei Mercanti in rione Trastevere al giorno d'oggi con punto di vista centrale sulla casa di Ettore Fieramosca restaurata.

Fonte:
Google map





persiane esterne, in alcuni casi sono mancanti di alcune parti e pericolanti. Da notare sono anche le piante infestanti che scendono dalla zona della terrazza, posti sulla linea di gronda, verso i piani sottostanti. Non è chiaro se questo stato di abbandono in cui sembra essere caduto il manufatto sia stato fatto per conferire una sorta di "credibilità" storica o meno. [Fig. 60, 61, 62,63] Rimanendo sempre nell'ambito del rione di Trastevere, possiamo citare altri due siti ad esso collegati, ma mostrati all'interno di un'altra pellicola cinematografica: *La ciociara*, di Vittorio De Sica. In Via Giulio Cesare Santini, già Via dei Genovesi³⁰, all'angolo con Via Giggi Zanazzo, troviamo il negozio di alimentari della protagonista della pellicola, Cesira. All'inizio del film c'è un'inquadratura particolare, che permette di vedere bene questa via e di notare come ad oggi nulla sia cambiato, sembra che solo il bianco e nero del film abbia preso vita con i colori (a parte, ovviamente, alcune funzioni diverse assunte dai negozi presenti). Alla sinistra dell'osservatore si può notare il palazzo bugnato che si può associare al *Cinema Roma* di Verdone e in più, non con sicurezza, si potrebbe dire che il locale adibito a negozio di Cesira, facesse parte, come ad oggi del *Puff*, il locale storico di Lando Fiorini. Un'altra inquadratura, sempre a Trastevere, mostra Via Zanazzo, in cui possiamo notare come, a parte l'edificio bugnato, gli altri due edifici che "chiudono" la via, siano stati, ad oggi, restaurati in facciata: le funzioni non sembrano essere state modificate; infatti alle spalle di Cesira si nota un piccolo bar/ristorante, che ad oggi sembra rimasto lo stesso se non per la presenza di vegetazione discendente sita sulla linea di marcapiano che segna anche la diversità di colorazione tra la fascia "basamentale", di colore aranciato, e la parte superiore, dei piani primo e secondo, con intonaco di colore giallo sabbia. La vegetazione copre anche l'insegna che all'interno della pellicola era lasciata in mostra. Lo stesso vale per l'edificio perpendicolare a quello sopracitato, in cui il restauro della facciata è visibile per la presenza dell'intonaco "pulito"; i colori sono inversi rispetto a quelli del bar/ristorante o meglio la fascia basamentale risulta dello stesso colore dei piani primo e secondo dell'edificio sopracitato, mentre i piani primo e secondo hanno lo stesso colore della fascia alla base. Ovviamente si può notare come la pavimentazione sia rimasta invariata, ma come sia stato ridotto il marciapiede per lasciare posto a linee blu del parcheggio da un lato e dall'altro della strada, restringendo la carreggiata che nel periodo del film, risultava molto ampia. [Fig. 64, 65, 66, 67,68 e 69]

Sempre in questo rione pittoresco, troviamo quindi anche la bottega di Giovanni³¹, l'amico di Cesira in Via di Montefiore 22, ossia il proseguimento di Via Zanazzo. All'epoca questo locale era una vera e propria bottega di falegnameria e carboneria, come sottolineava l'insegna, mentre ad oggi fa parte del *Puff* di Fiorini.

Quello che si nota è che, rispetto al film, la muratura che in alcune zone era lasciata a vista per il distacco dell'intonaco, ad oggi è stata coperta con uno strato di esso in modo da uniformare la facciata, anche se lo stato di conservazione risulta ancora non dei migliori. Il portone di ingresso non è più ligneo ma presumibilmente in alluminio, con intagli che potrebbero ricordare il legno. Il lato lungo del blocco edilizio risulta abbastanza simile a com'era rappresentato nel film, i punti in cui l'intonaco è completamente distaccato rimangono tali anche ad oggi, con la differenza che la parte basamentale è stata ripristinata per dare stabilità alla struttura e i punti in cui

non vi era abbastanza innesto tra i mattoni o vi erano crepe sono stati chiusi con malta cementizia, ma la tessitura muraria risulta ancora “scostante”, non unitaria. [Fig. 70 e 71] Ritornando al contesto della periferia romana, dopo il breve excursus sul rione Trastevere, la pellicola cinematografica che mostra al meglio il cambiamento apportato, nel corso degli anni, a queste zone “limite” della città, risulta essere *Roma città aperta*, di Roberto Rossellini.

In via Casilina 205³² troviamo la Chiesa di S. Elena che durante le riprese del film si presenta palesemente deturpata dai bombardamenti, non tanto nella zona alla base, ma quanto in sommità e questo è anche visibile nell'edificio bugnato adiacente ad essa. Ad oggi il tipo di restauro visibile è di tipo conservativo, poiché oltre ad aver ripristinato le parti mancanti, nella sommità della Chiesa e degli edifici adiacenti, si è cercato di ricreare l'aspetto iniziale della Chiesa, con materiali, decori e colori. Oltre a ciò c'è stata una visibile pulizia dei degradi sulla facciata su strada, visibile soprattutto nella parte del cornicione marcapiano, simbolicamente sorretto dalle lesene con capitelli corinzi (anch'essi ricchi di macchie nere). [Fig. 72 e 73]

Altri cambiamenti si riferiscono all'introduzione di protezioni sul bordo del marciapiede, come protezione per i pedoni e la modifica dell'apparato stradale, dove si vede chiaramente che ai sampietrini è stato sostituito l'asfalto che, comunque, ad oggi risulta danneggiato. Rimanendo in questa zona, nella Circonvallazione Casilina³³, visibile nella pellicola nel momento in cui Pina si confida con Don Pietro, si può notare come essa sia cambiata, non nella sua forma ma nella sua struttura: il muro di contenimento in pietra è stato abbassato e su di esso è stata collocata una maglia protettiva in ferro; la viabilità, essendo stata modificata, ha portato alla realizzazione di un marciapiede e di parcheggi e da terra battuta si è passati all'asfalto. Il versante opposto rispetto a dove si trovavano i due protagonisti, all'interno della pellicola, si presenta completamente privo di costruzioni, mentre ad oggi è ricco di edifici di edilizia popolare con circa 10 piani fuori terra e relativi parcheggi. [Fig. 74, 75 ,76 e 77]

Spostandoci verso Via Cesare Furgoni, via Ostiense³⁴ e, nei pressi di essi, verso il ponte su Via delle Tre Fontane, possiamo notare notevoli cambiamenti dalla pellicola ad oggi, soprattutto perché questa porzione di territorio, nel film, venne utilizzata per riprese di guerra. Quello che subito salta all'occhio dell'osservatore è, senza dubbio, l'edificazione, anche se non caratterizzata da edifici alti ed impattanti, che potrebbero oscurare la visuale delle zone circostanti, ma bassi fabbricati con le funzioni di autorimesse, concessionari e stazione degli autobus. Andando, quindi, ad inserire nuove funzioni in quest'area, si è andata a modificare sostanzialmente anche la viabilità e lo sterrato lascia, ad oggi, il posto a strade asfaltate. Anche la vista dal muretto del Ponte su Via delle Tre Fontane, in direzione EUR, risulta ad oggi cambiato, sia per la presenza di fabbricati e di densa vegetazione, sia per il fatto che il caratteristico “muretto di sicurezza” in mattoni ha lasciato il posto al guardrail. Queste specifiche modifiche denotano come queste zone di periferia, un tempo utilizzate per la guerriglia, perché considerate lontane dalla città e utili per tenere lontano dai cittadini l'esercito nemico, ad oggi sono ben integrate con il contesto cittadino, introducendo funzioni che nel centro storico della città eterna, non potevano essere

Fig. 60

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* e rappresentante Piazza dei Mercanti in cui Bruno si ferma a fare pipì contro un muro.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>



Fig. 62

Immagine rappresentante il complesso degli edifici che racchiudono Piazza dei Mercanti in rione Trastevere.

Fonte:

Google maps





Fig. 61
Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* e rappresentante Piazza dei Mercanti in cui Bruno si ferma a fare pipì contro un muro al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>



Fig. 63

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* e rappresenta Piazza dei Mercanti in rione Trastevere.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette*.



introdotte, poiché vi era la necessità di grandi spazi. Ovviamente, l'idea che questa sia una zona periferica viene comunque sottolineata dall'edilizia presente, nonostante l'integrazione. [Fig. 78, 79 e 80]

Spostandoci sul cavalcavia sopra la vecchia stazione Tiburtina³⁵, dove Don Pietro consegna del denaro alla staffetta partigiana, notiamo come dalle riprese ad oggi, il contesto sia notevolmente cambiato: sono state inserite delle barriere in ferro poste su muretti in cemento armato, per evitare di "cadere dal cavalcavia", la strada è stata completamente asfaltata, edifici sono stati demoliti e altri costruiti, è stato realizzato un marciapiede molto ampio e da esso lo scenario visibile verso la zona nei pressi della vecchia stazione, risulta un po' cambiato per via della demolizione di alcuni bassi fabbricati e la realizzazione di edifici di edilizia residenziale popolare con circa 10 piani fuori terra, che, ovviamente, ha portato alla realizzazione di un panorama



ben diverso, rappresentante anche la necessità di realizzare più edifici per la chiara crescita demografica della Città Eterna. [Fig. 81 e 82]

Rimanendo sempre fuori dal centro storico di Roma, troviamo il luogo utilizzato per rappresentare la scena della fucilazione di Don Pietro, Via Trionfale 7349.³⁶ Qui troviamo un'area caratterizzata da capannoni industriali che andavano a formare il Forte Trionfale, cioè l'ex Caserma "Arnaldo Olivelli". La certezza che la zona sia questa l'abbiamo grazie alla presenza di un hangar per il ricovero dei dirigibili, realizzato anni prima rispetto alla realizzazione del e ancora oggi riconoscibile. Ciò che cambia è il contesto che ruota intorno alla zona della fucilazione che, ad oggi, risulta ricco di edifici che prima non c'erano. [Fig. 83, 84,85]

Rimanendo sempre in tema di "periferie", ci spostiamo di Regione e andiamo in Lombardia, precisamente nel suo capoluogo, Milano, con il film *Rocco e i suoi*

Fig. 64

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante Via Cesare Santini dove era locato il negozio di alimentari di Cesira.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 66

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante Via Cesare Santini dove era locato il negozio di alimentari di Cesira.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 68

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante Via Zanzazzo nei pressi di via Santini.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 65
Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante Via Cesare Santini dove era locato il negozio di alimentari di Cesira al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 67
Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante Via Cesare Santini dove era locato il negozio di alimentari di Cesira al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 69
Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante Via Zanzazzo nei pressi di via Santini al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig.70

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante l'ingresso della bottega di Giovanni in Via di Montefiore 22.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 72

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante la chiesa di S. Elena in Via Casilina 205 a Roma che nel film risulta essere la chiesa di Don Pietro.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=500066>

48





Fig.71

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante l'ingresso della bottega di Giovanni in Via di Montefiore 22 al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 73

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante la chiesa di S. Elena in Via Casilina 205 a Roma che nel film risulta essere la chiesa di Don Pietro al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>

Fig. 74

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento in cui Pina e Don Pietro discutono presso la Circonvallazione casilina a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig. 76

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante un'altra zona della Circonvallazione Casilina a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



fratelli.

La periferia milanese dalla pellicola ad oggi non ha subito molti cambiamenti, soprattutto se andiamo ad osservare luoghi come i palazzi di edilizia popolare presenti in Via Dalmazio Birago 2³⁷, in zona Città Studi, dove la famiglia di Rocco va a vivere appena trasferitasi in città. La tipologia edilizia è tipica degli anni '60, ossia quella razionalista post-bellica, che riusciva a racchiudere nella sua linearità i concetti di "tradizione" e modernità". La realizzazione di alcuni degli edifici di edilizia popolare nel periodo post bellico fanno parte del piano INA-Case in cui Giò Ponti collaborava con architetti del calibro di Ignazio Gardella, il cui scopo era quello di riproporre la tendenza architettonica che in quel periodo aveva preso piede, quella del "Neore-



Fig. 75

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento in cui Pina e Don Pietro discutono presso la Circonvallazione casilina a Roma al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig. 77

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante un'altra zona della Circonvallazione Casilina a Roma al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>

alismo architettonico", ossia la riproposizione dei temi del razionalismo basati sulla *"coerenza compositiva dei materiali, delle scelte tecnologiche, dei particolari architettonici, delle interpretazioni sociologiche e psicologiche dell'ambiente costruito e dello spazio architettonico esistente e storico"*.³⁸

Ad oggi questo quartiere o, per meglio dire, questo insieme di edifici, racchiusi da una recinzione, come se si volesse ricreare un piccolo villaggio autonomo, chiuso con un cancello principale, da cui avviene anche sia l'accesso veicolare che pedonale, non risulta modificato rispetto a come si presentava durante le riprese del film. Solo la vegetazione, soprattutto nel cortile interno, si presenta più ricca e crea, ovviamente, una visione spaziale molo più particolare e, se si vuole aggiungere, di

Fig. 78

Immagine tratta dal film *Roma città aperta* e rappresentante la scena di guerriglia tra la Resistenza e i nemici presso Via Ostiense.

Fonte

:<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig.80

Immagine rappresentante Via Ostiense al giorno d'oggi.

Fonte:

Google maps





Fig 79
Immagine tratta dal film
Roma città aperta e
rappresentante la scena
di guerriglia tra la Resi-
stenza e i nemici presso
Via Ostiense al giorno
d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig. 81

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento in cui Don Pietro consegna il denaro ad una staffetta partigiana in Via Tiburtina che passa sopra la vecchia stazione.

Fonte

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig. 82

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento in cui Don Pietro consegna il denaro ad una staffetta partigiana in Via Tiburtina che passa sopra la vecchia stazione al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>





Fig. 83

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento antecedente la fucilazione di Don Pietro presso il Forte Trionfale Ex Caserma "Arnaldo Ulivelli" in Via Trionfale 7349 a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig. 84

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento antecedente la fucilazione di Don Pietro presso il Forte Trionfale Ex Caserma "Arnaldo Ulivelli" in Via Trionfale 7349 a Roma al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>

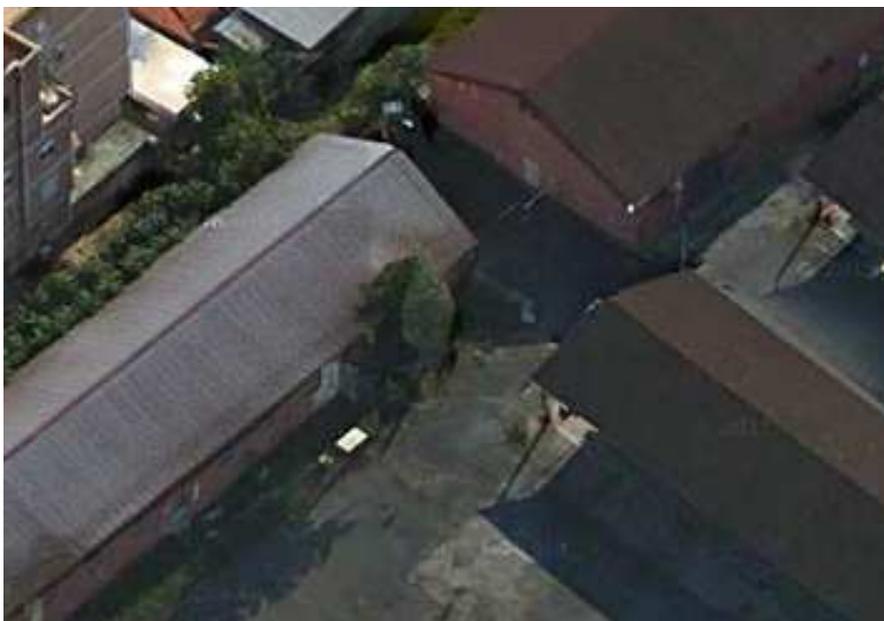


Fig. 85

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante il momento antecedente la fucilazione di Don Pietro presso il Forte Trionfale Ex Caserma "Arnaldo Ulivelli" in Via Trionfale 7349 a Roma oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



estraniazione da quello che è il contesto al di fuori di esso. C'è da aggiungere che non si presentano come complessi edilizi fatiscenti, nonostante accogliessero la popolazione più povera, sia nel periodo del film che, seppur con una concezione diversa di "popolazione meno abbiente", ai giorni nostri. Ciò che nella pellicola viene mostrato, però, per sottolineare quanto la famiglia Parondi visse in condizioni economiche molto precarie, è il seminterrato in cui loro vanno ad abitare: un luogo privo di riscaldamento, con i muri scrostati e, ovviamente, in condizioni igieniche precarie, insomma fatiscente. Questo mostra come l'edilizia popolare milanese fosse o insufficiente a colmare le richieste di affitti derivanti da tutti coloro che cercavano lavoro, soprattutto chi si trasferiva dal Sud al Nord, oppure che, nonostante dovesse accogliere un range di popolazione poco abbiente, non fosse ancora accessibile a tutti. Per quanto riguarda anche il contesto al di fuori del "villaggio" di Via Dalmazio Birago, presenta la stessa composizione edilizia, ad oggi, di quella che viene mostrata nel film: rispetto a Roma, quindi, la periferia milanese non ha subito grandissimi cambiamenti, ciò vuol dire che si presentava già in maniera più "sviluppata" rispetto alla sopracitata città. Roma presentava un netto distacco con la periferia, vista come un luogo molto distante, quasi surreale, dove vi era la gente con meno possibilità, ma anche dove la delinquenza regnava sovrana; ma questo distacco, con gli anni è andato via via indebolendosi con l'introduzione di una rete viaria più sviluppata e con l'incremento edilizio, mentre nella città di Milano questo netto distacco non si percepiva in maniera così netta, grazie anche alla presenza di industrie, in queste "zone limite", che hanno portato alla mobilitazione di un grande numero di cittadini e, per ovvie ragioni, i collegamenti e l'edilizia si è dovuta adattare ad ogni esigenza. [Fig. 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94 3 95]

Invariato si presenta anche il contesto intorno alla zona tra Via Ercolano³⁹ e Via dei Pioppi, in zona Ghisolfa, dove venne girata la scena della "scazzottatura" tra Rocco e Simone: tutto rimane invariato, se non per l'introduzione di vegetazione. [Fig. 99 e 100] Rimanendo sempre in periferia, la zona che forse più ha subito cambiamenti è la zona in cui troviamo Via Rosmini e Via Giordano Bruno.⁴⁰ Questa zona è, ad oggi, inclusa nel quartiere di China Town che ha assunto dimensioni molto ampie: ciò che c'era prima non è stato conservato e neanche valorizzato, è stato anzi "abbattuto" per lasciare il posto ad un'altra cultura; quindi il contesto pur non avendo subito cambiamenti a livello architettonico, ha subito cambiamenti a livello culturale, cancellando il passato. [Fig. 96, 97, 98]

Oltre a ciò, possiamo notare che in un'altra scena del film risulta palese la modifica dell'assetto urbano: Piazzale Lugano, in prossimità del cavalcavia Adriano Bacula⁴¹, in cui Simone scopre Rocco in intimità con Nadia. Le riprese mostrano i protagonisti intenti a litigare all'interno di un parco che si suppone sia quello di fronte alla sede della Tibiletti, divenuta poi Dulcistar e ad oggi abbandonata. Ovviamente l'assetto stradale è stato modificato dal periodo in cui il film fu girato, ad oggi: la fanghiglia ha lasciato il posto ad una rete stradale efficiente. Il parco è in buono stato e si nota la cura con cui esso è stato modificato, introducendo una vegetazione molto fiorente; sicuramente è stato ridotto per lasciare spazio alle nuove carreggiate, ad un cavalcavia per una più efficiente distribuzione del traffico e ai marciapiedi. [Fig.

Fig.86

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.88

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.90

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>





Fig.87

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.89

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.91

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>

Fig.92

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.94

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante la zona della Ghisolfa a Milano, più precisamente Via Ercolano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig. 96

Immagine rappresentante l'odierna Chinatown dove nella pellicola troviamo Via Rosmini nella pellicola *Rocco e i suoi fratelli*.

Fonte:

Google map





Fig.93
Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante il complesso edilizio entro cui la famiglia Parondi va a vivere (nello scantinato), sito in via Dalmazio Birago 2 a Milano al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.95
Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e appresentante la zona della Ghisolfa a Milano, più precisamente Via Ercolano ad oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig. 97

Immagine rappresentante l'odierna Chinatown dove nella pellicola troviamo Via Rosmini nella pellicola *Rocco e i suoi fratelli*.

Fonte:
Google map



Fig.98

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante Via Rosmini che attualmente è Chinatown.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.99

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante piazzale Lugano a Milano, in prossimità del cavalcavia Adriano. Questa scena rappresenta il momento in cui Simone scopre Rocco e Nadia in intimità.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>





98 e 99]

Spostandoci in Via Arona 19⁴², notiamo come il luogo in cui Simone, nella pellicola, tiene il suo primo incontro di boxe, non sia affatto cambiato, per quanto riguarda l'architettura dell'edificio, ma solo per ciò che si presenta sul fronte esterno: strade asfaltate, marciapiedi e vegetazione di confine dell'area pedonale, nonché parcheggi. Questo edificio è facilmente riconoscibile grazie all'identificazione dei caseggiati posti dietro di esso, tipici degli anni '50/'60, come se ne facessero da sfondo, che non sono, ad oggi, cambiati. [Fig. 101 e 102]

Ma questo film non mostra solo zone di Milano, si sposta anche verso Civitavecchia⁴³, in provincia di Roma, per mostrare dove Rocco svolgesse il servizio militare: Forte Michelangelo, vicino al porto. Questa fortezza del 1500, fu costruita da Antonio da Sangallo il Giovane per proteggere il porto, ma la tradizione ci riporta che il maschio, il torrione principale fosse stato costruito da Michelangelo Buonarroti, da qui il nome Forte Michelangelo. Architettonicamente questo forte ha dimensioni molto imponenti ed ha una forma quadrata, con una pianta di 100x120 metri circa, con quattro torrioni ad angolo ed un Maschio di forma ottagonale.⁴⁴



Fig.100
Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante piazzale Lugano a Milano, in prossimità del cavalcavia Adriano. Questa scena rappresenta il momento in cui Simone scopre Rocco e Nadia in intimità, al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>

È ovvio come un complesso storico di tale importanza non abbia subito cambiamenti nel tempo, soprattutto per quanto riguarda la sua funzione che comunque è rimasta di "protezione", diventando sede della capitaneria di porto, grazie alla quale il Forte ha subito una grande opera di restauro, rimanendo al centro della riqualificazione dell'area portuale (fu fortemente voluto dall'Autorità portuale con la supervisione della Soprintendenza); ad oggi, infatti, è una delle rappresentazioni più importanti dell'architettura militare sul fronte laziale. [Fig. 103 e 104]

Ma vediamo cosa prevedeva il progetto per la riqualificazione del porto e del Forte: *"Liberare la darsena romana, sia all'interno che all'esterno, da manufatti impropri e dalla presenza continua ed invasiva delle auto, è stata l'esigenza prima che è scaturita dal contatto diretto con il luogo. Trasformare l'antica infrastruttura in un vero e proprio parco archeologico, peraltro funzionale anche alle esigenze di una significativa porzione di un porto turistico moderno, è stato il secondo tema regolante l'intero progetto. Creare uno spazio pubblico, destinato al passeggio, alla sosta ed al tempo libero, in una struttura così fortemente specialistica come un porto turistico, ha imposto una definizione rigorosa degli spazi il cui grado di finitura e sistemazione ha teso a definirne rapporti, gerarchie ed utilizzi.*

Il nodo di collegamento tra la darsena romana e la parte restante del porto turistico è rappresentato dall'antica Rocca. Questa, oggi parzialmente in restauro, una volta interamente recuperata e sistemata con la piazza pavimentata, potrà dilatare il proprio ruolo di cerniera anche alla porzione di tessuto urbano che la circonda verso il centro cittadino. Al suo interno potranno trovare sede spazi di carattere espositivo relativi alla descrizione, alla organizzazione ed funzionamento del porto nel corso dei secoli. Un luogo con funzione informativa e didattica che, attraverso l'ausilio di strumenti informatici, possa fornire l'immagine della vita di una così importante infrastruttura per la storia di Civitavecchia. Unitamente a tale attrezzatura vi potranno essere collocati spazi l'accoglienza, per il ristoro e per l'informazione turistica.

Il parterre archeologico, collegato alla piazza pavimentata della Rocca, oltre a proteggere i ruderi e le preesistenze archeologiche romane, attraverso una campagna di scavi adeguata, permetterà di riportare in luce le tracce e le memorie di quanto virtualmente raccontato nel museo della Rocca. Il prato verde costituirà inoltre la mediazione tra città e porto. Tale tema non riguarderà solo la sistemazione della darsena romana, ma si estenderà all'intero progetto. La sistemazione a verde è stata recuperata anche nella ridefinizione del rapporto dell'intero complesso con il Bastione di S. Barbara. Questo, tagliato fuori dall'area portuale dalla presenza di una viabilità e dalla costruzione di un alto muro, potrà tornare a far parte del porto attraverso la parziale demolizione della muratura ed la sua sistemazione a verde.

Di contro, la porzione delle mura, comprese tra il Bastione di S. Barbara e quello di S. Rosa, oggi occupato da alcuni edifici, verrà sistemato per accogliere una struttura ricettiva (albergo). Questa, ricavata dal recupero di un interessante fabbricato esistente e dalla demolizione e ricostruzione di un brutto edificio degli anni cinquanta-sessanta potrà accogliere dalle ventiquattro alle ventisei camere, sarà dotata degli spazi di servizio (pranzo e colazione) e di un piccola sala per congressi. L'edificio, pur concludando la sua appartenenza al mondo dell'architettura moderna, sarà in-

teramente realizzato con strutture in pietra e materiali consoni al contesto all'interno del quale si collocherà.

In prossimità del Bastione di S. Teofanio è prevista la realizzazione di una struttura leggera a frangi sole, sotto alla quale troverà posto un vasto luogo di sosta e di relazione organizzato con bar e servizi.

Parterre archeologico, albergo e spazio di relazione coperto, rappresenteranno alcune attrezzature di completamento della sistemazione interna della darsena che, oltre ad offrire ormeggio a circa 50 barche, permetterà anche una piacevole passeggiata. La circolazione interna, possibile anche alle auto di servizio o legate alle attività diportistiche, sarà possibile secondo un percorso pavimentato con materiale lapideo e differenziato, nella sua trama, da quello destinato alle persone. Peraltro, pur mantenendo la possibilità di un attraversamento carrabile completo della zona portuale, la piazza della Rocca sarà dotata di dissuasori di traffico a scomparsa tali da impedire la percorrenza ordinaria e l'attraversamento delle auto. In casi di eccezionalità, o per particolari esigenze, tali dissuasori potranno scomparire nel corpo della pavimentazione, permettendo così il passaggio alle auto. Rimane chiaro comunque che lo spirito animatore del progetto rimane quello di trasformare la darsena romana in un luogo elegante dove funzioni portuali qualificate, memoria storica e tempo libero possano restituire alla vita dell'intera città.

Tale volontà, tanto ricercata all'interno, si esprimerà all'esterno tramite il completo restauro delle mura, la creazione di un percorso pedonale lapideo alla base delle stesse e la realizzazione di un grande parterre verde in pendenza che esalterà il profilo stesso delle mura. Tale immagine di un grande basamento verde dal quale emerge la mole murata della darsena, sarà particolarmente evidente per tutti coloro che accederanno da nord alla zona portuale. Tale immagine assumerà un ruolo ancor più significativo tramite un'attenta illuminazione notturna.

Nell'ambito della citata area verde è stata ricavata anche la zona archeologica della "Basilica". L'ampliamento degli scavi e la sistemazione con luoghi di sosta e di seduta, ne permetterà la visita.

Completa l'intervento la creazione del piccolo borgo dei pescatori. Questo, posto all'esterno della darsena a distanza adeguata in modo da non confliggere con le mura stesse, sarà destinato ad accogliere servizi, spazi commerciali e piccole residenze per il porto peschereccio. Il borgo, organizzato attorno ad una piccola piazza pavimentata, costituirà cerniera di collegamento tra la darsena romana e la vicina stazione marittima. Completerà il sistema sino ad ora descritto, un'adeguata dotazione di parcheggi sotterranei destinati agli utenti della darsena, ai pescatori del molo peschereccio e a tutti i possibili visitatori della zona.⁴⁵

Rimanendo sempre nella sezione laziale, ma spostandoci verso Latina, troviamo una scena girata sul fronte Nord-Ovest del Lago di Fogliano.⁴⁶ La scena macabra dell'uccisione di Nadia mostra un'ambientazione con una vegetazione molto rada, quasi a sottolineare la tristezza dell'azione che si andava a svolgere. Inizialmente la scena doveva essere girata all'Idroscalo di Milano (che pur non essendo ricompreso nel territorio del comune di Milano, si presenta come un componente molto importante del sistema dei parchi milanesi; fu sponsorizzato da una società sportiva

Fig.101

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante l'edificio in cui Simone tiene il suo primo incontro di boxe in Via Arona 19 a Milano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.103

Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante la caserma di Rocco sita a Civitavecchia.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



e venne attrezzato con panchine, aree da pic-nic etc; ad oggi è stato migliorato con un servizio di vigilanza e organizzato con spettacoli di ogni genere per intrattenere i milanesi⁴⁷⁾, ma avendo il divieto di riprendere in questa zona, si è optato per Latina. Il caso del film *Paisà*, ci permette di vedere diverse realtà italiane, tutte racchiuse in una sola pellicola, ma fondamentalmente non ci si concentra su zone molto lontane dal nucleo centrale e storico di ogni città considerata. Essendo divisa in episodi, possiamo mettere in evidenza zone che possono essere in parte considerate, zone "limite", periferiche, come per esempio nell'episodio di Napoli, via Fedro,⁴⁸ dove si erano riuniti tutti gli sfollati di guerra. [Fig. 105]

Questa via non risulta molto distante da piazza del Plebiscito, la piazza principale di Napoli, se la si considera in termini di distanza materiale, ma se la si immagina in termini di "eleganza storica architettonica", notiamo questa distanza dal fulcro centrale. Questa via si colloca in una zona in cui c'è poco addensamento edilizio e, si può dire, i vuoti urbani sono riempiti con molto verde; nella pellicola questa via



Fig.102
Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante l'edificio in cui Simone tiene il suo primo incontro di boxe in Via Arona 19 a Milano, al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig.104
Immagine tratta dalla pellicola *Rocco e i suoi fratelli* e rappresentante la caserma di Rocco sita a Civitavecchia, al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig. 105
Immagine tratta dal film *Paisà* e rappresentante le baraccopoli degli sfollati di guerra presso Via Fedro A a Napoli.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*

viene mostrata come un vero e proprio ricovero per coloro che avevano perso tutto, sovrabbondante di baracche realizzate di fortuna. Ciò che salta subito all'occhio sono le grotte che nel film costituiscono una parte importante, poiché danno rifugio agli sfollati, mentre ad oggi sono scomparse. Quindi un patrimonio di tale valore, soprattutto in termini morali, durante il periodo bellico, è stato cancellato⁴⁹. A parte il fattore "urbanizzazione" che ha portato alla realizzazione di caseggiati più "moderni" e strade di collegamento asfaltate e non in terra battuta, come si presentava nel film, questa via sembra chiusa, come a formare un piccolo quartiere a se stante e questo è sottolineato dalla successione di archi in pietra ben visibili nel film, soprattutto nel momento in cui il soldato Joe si allontana sulla camionetta, che ad oggi risultano immutati e segnano il punto di accesso, caratteristico, a questa via.

Rimanendo sempre a Napoli, possiamo dire che il regista ha voluto soffermarsi poco su zone che fossero più distanti dal centro, per poter riprendere ciò che invece era la situazione anche in zone di più alta importanza storica. [Fig. 106 e 107]

Per quanto riguarda, invece, il nucleo centrale delle varie città prese come riferimento all'interno delle pellicole da noi analizzate, soprattutto le zone centrali (e limitrofe al centro) di Roma, Napoli, Firenze e Milano, possiamo dire come tutti i registi abbiamo dimostrato la stessa cosa, ossia come i nuclei storici di queste importanti città (e non solo), non si siano modificati nel tempo, ma abbiano solo subito il "cambiamento del tempo", l'arrivo della modernità. In particolare nella pellicola *Umberto D.*, dove le riprese su zone importanti di Roma, fanno da padrone rispetto a quelle in zone più lontane, si può notare come non siano avvenuti grandi cambiamenti, se non per quanto riguarda l'assetto stradale, ossia la modifica e definizione delle carreggiate, la rimozione e l'inserimento di nuove linee tramviarie, le strisce pedonali, nuovi parcheggi etc, tutte cose necessarie per il miglioramento della mobilità, soprattutto con l'introduzione di nuovi poli e nuove attività economiche, culturali e sociali. Per esempio il Castro Praetorio⁵⁰, che nella pellicola viene mostrato con la funzione di Caserma, ben visibile dalla finestra della cucina della casa in cui affittava una stanza il protagonista, ad oggi è la biblioteca nazionale centrale ed ha subito dei cambiamenti di forma, poiché il "vuoto" che prima faceva da padrone sul "costruito", ha lasciato spazio ad un imponente edificio con finalità ovviamente diverse; i limiti definiti dalla prima funzione, però, non sono stati modificati e i muri di confine, sono rimasti tali, quindi c'è stata una conservazione parziale della memoria storica del luogo, valorizzando, però, l'area con un progetto che ha permesso di far diventare quest'area un polo attrattivo, anche grazie all'introduzione della Metro, che ha una fermata proprio davanti all'ingresso. [Fig. 108, 109, 110, 111 e 112]

Anche il cinema⁵¹ che nella pellicola permette di identificare l'abitazione del protagonista, ad oggi ha cambiato funzione in base alla necessità del mercato, ma l'edificio in sé e anche la conformazione generale nel fronte strada non ha subito cambiamenti così radicali da considerare completamente cambiata questa zona. [Fig. 113, 114 e 115]

Lo stesso film mostra altre zone del centro città, come per esempio Piazza della Minerva, la zona del Panthèon, Palazzo Chigi, via Flaminia, via Leccosa, via Calatafimi etc⁵²: tutte mostrano solo i segni della modernità, nulla di com'era prima

è cambiato, se non, come detto in precedenza, cambiamenti sull'assetto stradale e il restauro di edifici ammalorati da causa del tempo e degli agenti atmosferici. [Fig. 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124 e 125] Lo stesso vale per pellicole come *Ladri di biciclette*⁵³ o *Roma città aperta*⁵⁴ in cui si può vedere come addirittura, in alcuni punti, anche la pavimentazione sia rimasta invariata. Quello che in queste due pellicole e anche in *Umberto D.*, salta subito all'occhio è l'introduzione del verde che nei film è in certi punti assente, segno della devastazione, ma anche rappresentazione simbolica dello sconforto interiore della popolazione. Pur essendo pellicole di anni diversi, la questione del verde risulta molto visibile: ad oggi lo scenario che si prospetta mettendosi davanti alle stesse vie riprese nei film, non è uno scenario in cui si rimane con la bocca aperta, perché mostra zone totalmente irriconoscibili, ma è una rappresentazione di miglioramento, un piccolo punto da cui partire, insieme ad altri interventi, per dare valore alle zone; in Via Montecuccoli, a Roma, dove avviene la celebre scena della corsa disperata di Anna Magnani nei panni di Pina in *Roma città aperta*, vennero apportati degli interventi di ripristino della facciata dell'edificio in questione, nella parte sommitale, che nel film è conosciuta come "la soffitta di Romoletto". I bombardamenti avevano portato alla distruzione di tutta la parte più alta dell'immobile, che ad oggi è stata perfettamente ripristinata, uniformando colori e materiali dell'intervento all'esistente. [Fig. 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132 e 133]

Il discorso di *Paisà*⁵⁵ è un po' diverso, poiché mostra zone, non così tanto distanti dai nuclei centrali di città come Napoli e Firenze, completamente distrutte dai bombardamenti e poi ricostruite. Per esempio, prendendo il caso di Via Nuova Marina a Napoli, in cui è collocata al centro dell'edera di piazza del mercato, la bellissima chiesa di Santa Croce e Purgatorio al Mercato⁵⁶, della fine del 1700, precisamente del 1786, realizzata da Francesco Sicuro, per volere di Ferdinando IV re di Napoli, possiamo notare come di fronte ad essa si presentasse, all'interno della pellicola, un ampio spazio privo di costruzioni, ma solo di macerie. Ad oggi, davanti alla chiesa sopracitata, troviamo una distesa di cemento con destinazione d'uso a parcheggio pubblico. [Fig. 134 e 135] Sempre in questa via, spingendoci verso il porto, vediamo come tutta la zona fosse completamente abbandonata e come ci fossero accumuli di macerie e vaste zone colme di detriti e polveri, con rara presenza di edificati, ovviamente danneggiati. Sullo sfondo vediamo il Palazzo della Immacolatella⁵⁷, sito nella omonima piazza, vicino al molo. Questo edificio il cui vero nome è edificio della Depurazione della Salute è uno degli edifici di interesse storico più importanti di Napoli, realizzato per volere di Carlo di Borbone nel 1740, dall'architetto Domenico Antonio Vaccaro che tentò di realizzare un edificio in stile barocco su pianta ottagonale. Ad oggi il sopracitato edificio è stato restaurato e si presenta come punto chiave dello scenario portuale: un edificio storico in mezzo a tanta modernità. Ovviamente l'area portuale si è modificata dalla pellicola ad oggi, soprattutto per ciò che concerne la viabilità dove, ovviamente, troviamo una distesa di cemento su cui si regolano le varie corsie di accesso ed uscita dall'area portuale con annesse zone pedonali e parcheggi. [Fig. 136 e 137]

Anche piazza S. Domenico⁵⁸ risulta cambiata nel suo assetto globale, ma solo

Fig.106

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante l'ingresso a Via Fedro A.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006639>



Fig.108

Immagine rappresentante l'attuale zona del Castro Pretorio dove al posto della Caserma oggi è presente la Biblioteca Nazionale.

Fonte

Google maps



per la presenza di una nuova organizzazione stradale che ha portato alla modifica della pavimentazione, sostituendo i sampietrini con il cemento e alla restrizione della carreggiata per rendere più visibile il distacco tra area veicolare e pedonale. Intorno alla stazione dei pullman, che adesso è stazione della metropolitana, la pavimentazione, invece, si è conservata e il verde è emerso rigoglioso intorno alla stazione e alla zona pedonale [Fig. 138]; Via Umberto I⁵⁹ è rimasta pressoché uguale se non per, appunto, la modifica dell'assetto stradale che da due corsie, di cui una riservata ai veicoli e una alla linea del tram, è diventata a due corsie per senso di marcia con spartitraffico. [Fig. 139 e 140]

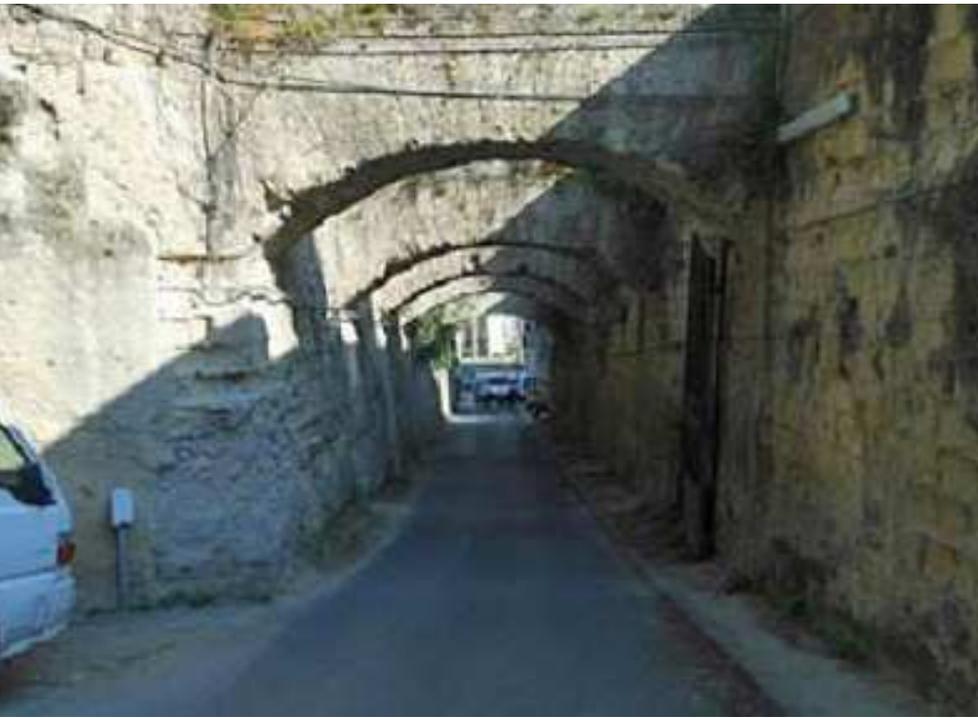


Fig.107
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante l'ingresso a Via Fedro A al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006639>



Per quanto riguarda Firenze⁶⁰ possiamo dire che la zona storica, centrale non ha subito grandi cambiamenti se non, come per tutti gli altri grandi centri urbani, per quanto riguarda l'assetto stradale, modificato per la nuova viabilità. Parte, invece, di Via Solferino⁶¹, in specie nei pressi del numero 37, è stata ricostruita totalmente poiché distrutta dai bombardamenti e ad oggi, la ricostruzione e il restauro di questi caseggiati ha portato anche ad una piccola modifica della facciata, come per esempio l'apertura di zone finestrate che erano state murate come protezione durante la guerra poiché moti di questi edifici venivano usati come sedi per rintanarsi. [Fig. 141 e 142]

Fig. 109

Immagine rappresentante l'attuale zona del Castro Pretorio dove al posto della Caserma oggi è presente la Biblioteca Nazionale..

Fonte:

Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 110

Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.* e rappresentante l'entrata della caserma del Castro Pretorio vista dalla finestra dell'appartamento del protagonista.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



In *Rocco e i suoi fratelli*, invece, del centro della città di Milano si vede solo Piazza del Duomo e l'ingresso della galleria Vittorio Emanuele II. Il Duomo non fa da sfondo ai protagonisti, ma anzi viene mostrata solo la parte sommitale, la zona delle guglie nel momento in cui i due amanti vi si recano per parlare del loro futuro. Quindi possiamo dire che un monumento così importante sia lasciato, in questo film, un po' al caso, per esaltare la zona periferica su cui si basa tutto il film. Anche la magnifica galleria



Fig. 111
Immagine rappresentante l'attuale zona del Castro Pretorio dove al posto della Caserma oggi è presente la Biblioteca Nazionale.

Fonte:
Google maps



Fig. 112
Immagine rappresentante la via in cui si trovava il vecchio Cinema Iride nei pressi del quale troviamo l'edificio in cui viveva Umberto D. Vista dal Castro Pretorio.

Fonte:
Foto da sopralluogo di luglio 2017

Vittorio Emanuele II, si intravede dietro le spalle di Rocco e Nadia; non vengono esaltate le architetture storiche del centro. [Fig. 143, 144, 145 e 146]

Dopo questa analisi sui cambiamenti apportati alle zone periferiche e centrali di questi grandi centri urbani italiani, possiamo dire che le zone periferiche sono quelle che più di tutto il resto dell'ambito cittadino, hanno subito cambiamenti a livello architettonico ed organizzativo, sia per l'introduzione di nuove attività, sia per la loro

Fig. 113

Immagine rappresentante la via in cui si trovava il vecchio Cinema Iride nei pressi del quale troviamo l'edificio in cui viveva Umberto D.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



integrazione con il resto del contesto cittadino e sia per l'inserimento di nuovi schemi stradali, con l'introduzione di nuove strade (o modifica delle precedenti), stazioni metropolitane, nuovi assi tramviari e restringimenti/ allargamenti delle carreggiate in base all'introduzione o meno di un'area pedonale. La periferia di Roma, però, è quella che più ha subito cambiamenti, rispetto a quella di altre città, in specie rispetto a quella milanese, la quale si è unificata prima al centro cittadino per la presenza di zone industriali che, andando ad occupare vaste zone urbane, venivano realizzate in queste aree ai margini nella città.

Sulle periferie romane, in particolare, nel libro "Il contagio" di Walter Siti, del 2008, edizione Mondadori, si specifica ciò: *"Le periferie delle principali città italiane sono oggi sinonimo di esclusione sociale, degrado e abbandono. Sono spesso anonime, usate solo come quartieri dormitorio, prive dei principali servizi. Una dilatazione territoriale di fabbricati, iniziata durante la ricostruzione postbellica, in seguito al massiccio sviluppo edilizio delle città, dovuto all'immigrazione interna e alla conseguente espansione demografica. Roma è tra le prime città a costruire le borgate periferiche. Iniziate negli anni '20, continuano a crescere nel periodo fascista, e poi nel dopoguerra, ma in modo abusivo sui terreni agricoli, senza rispettare il piano regolatore. Roma è oggi la capitale delle periferie d'Italia. [...] Dagli anni '50 in poi, le politiche per l'urbanistica si occupano di edilizia popolare cercando di far fronte alla massiccia disoccupazione e si costruiscono alloggi per i numerosi baraccati che vivono ai bordi del centro città. Gli architetti e gli urbanisti del tempo puntano sull'unità quartiere come concetto utile a modellare l'informe e la diffusa crescita urbana. Il quartiere, con le sue case, le attrezzature collettive e gli spazi aperti non viene proposto come semplice addizione fisica alla città esistente. Dai quartieri ci si aspetta anche la formazione di comunità di cittadini. Ma spesso i servizi, anche i più semplici come il*



Fig. 114
Immagine rappresentante la via in cui si trovava il vecchio Cinema Iride nei pressi del quale troviamo l'edificio in cui viveva Umberto D., ad oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>

*trasporto pubblico, non arrivano e le periferie continuano a crescere negli anni '60 e '70, tra problemi di speculazione edilizia dei privati, abusivismo e insufficienza numerica degli alloggi che crea il fenomeno delle occupazioni di case."*⁶²

Quindi possiamo dire che nonostante Roma fosse tra le prime città ad aver introdotto la realizzazione di "borgate periferiche", solo negli ultimi anni è riuscita ad integrare questi luoghi marginali al nucleo cittadino, poiché l'abusivismo edilizio e l'occupazione delle case era ancora in voga negli anni '70/'60 del Novecento, a causa, anche della poca presenza di servizi per il trasporto soprattutto.

Le zone centrali vengono mostrate in netto contrasto con le periferie, perché sembra che esse non siano quasi state toccate dalla guerra, salvo in alcuni punti e che anzi, siano state valorizzate ma partendo da una base solida di partenza; non sembra abbiano dovuto scalare una montagna ripida per giungere in cima, per cercare di darsi valore, come per esempio le zone periferiche, ma siano state valorizzate da una base già di grande qualità, con il miglioramento della conformazione stradale, dei servizi e delle aree verdi (in particolare).

Andando a consultare il piano territoriale paesistico della regionale della Regione Lazio (PTPR)⁶³ ed andando ad analizzare i vincoli insistenti sul territorio della città di Roma, ci si muove iniziando ad analizzare le tavole di tipo B, ossia quelle riguardanti i beni paesaggistici. La zona di nostro interesse riguarda la sola zona della città, ossia quella relativa alla tavola 24_374 B Novembre 2007. Secondo la L. R. 37/83, art.14 L. R. 24/98 – Art. 134 co. 1 lett. a Dlvo 42/04 e art. 136 Dlvo 42/04 sull'individuazione degli immobili e delle aree di notevole interesse pubblico, la zona che racchiude più siti presenti all'interno delle pellicole prese in analisi, risulta essere quella tracciata in rosso, appartenente alla categoria dei vincoli dichiarativi (i vincoli sono le limitazioni alla libera utilizzazione di una proprietà privata, ma in ambito

Fig. 115

Immagine rappresentante la via in cui si trovava il vecchio Cinema Iride nei pressi del quale troviamo l'edificio in cui viveva Umberto D.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



urbanistico essi possono spaziare dalla limitazione dello ius aedificandi alla completa espropriazione del bene da destinare a funzione di pubblico interesse. I vincoli dichiarativi sono quelli urbanistici⁶⁴) ab058_001 lett. a) e b) beni singoli: naturali, geologici, ville, parchi e giardini art.136 Dlvo 42/04 con relativi confini definibili in questo modo: sulla sponda sinistra del Tevere partiamo da Via Crescenzo andando, poi, a comprendere l'area dello Stato del Vaticano, per poi continuare per un breve tratto su Via Porta Cavalleggeri e successivamente su Via delle mura Aurelio, fino ad arrivare in Via Garibaldi, poi in Via Mameli e proseguire dritto su Via Morosini e terminando con Porta Portese e il ponte che porta sulla sponda destra del fiume. Qui partiamo con tutto il Lungotevere Testaccio fino a Via del Porto Fluviale, per poi salire per via Ostiense fino alla Piramide di Caio Cestio. Da qui proseguendo



per Viale Giotto arriviamo fino all'incrocio con Viale Guido Bacelli; proseguendo su questo viale arriviamo fino a Porta Ardeatina, in da qui si procede su viale Metronio fino all'incrocio con Via della Ferratella in Laterano. Giunti qua si continua lungo questa via per poi arrivare in Via dei Laterani, fino all'incrocio con Via dell'Amba Aradam. La traccia dei confini di quest'area continua comprendendo la zona relativa all'obelisco lateranese in Piazza S. Giovanni in Laterano, per poi proseguire su Viale Castrense e percorrendo tutta la Circonvallazione Tiburtina. Andando più verso nord, dalla Circonvallazione, si va in Via Porta Labicana, poi su Viale Pretoriano, Viale Università, Viale Policlinico, Via Giovanni Battista Morganini e proseguendo per il Sottovia Ignazio Guidi e terminando con Corso d'Italia e viale del Muro Torto. Una volta definiti i confini di quest'area, possiamo facilmente verificare come la maggior

Fig. 116

Immagine tratta dal film Umberto D. nella quale viene mostrata Piazza della Minerva a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



Fig. 117

Immagine tratta dal film Umberto D. nella quale viene mostrata Piazza della Minerva a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



parte dei luoghi trattati nei film presi da noi in analisi, riguardanti la città di Roma, siano racchiusi proprio in essa, quindi vincolati urbanisticamente; solo la zona relativa al Viadotto della Magliana, Via Montecuccoli e Via Flaminia si trova al di fuori dell'area di interesse, ma non rientrano in nessun altro ambito vincolistico. Il quartiere del Tufello, nella zona periferica della città, non presenta vincoli, ma è ritenuto importante perché facente parte di un piano urbanistico ben preciso e già citato in precedenza. Andando, invece, ad analizzare il piano paesaggistico della Regione Lombardia e concentrandoci, ovviamente, sulla città di Milano, che, tramite la tavola B, ossia quella relativa all'analisi dei Beni paesaggistici, possiamo notare essere totalmente contrassegnata con il colore grigio ossia il colore relativo agli ambiti urbanizzati.⁶⁵ Intorno troviamo un tracciato della linea ferroviaria che si dirama in maniera molto fitta e complessa per tutta la regione. Internamente all'area urbana, notiamo tre simboli ge-

ometrici corrispondenti a tre diversi aspetti: il pallino marrone indica i siti riconosciuti dall'UNESCO quali patrimonio culturale e naturale dell'umanità che, nella zona del milanese è la chiesa e convento domenicano di Santa Maria delle Grazie con "l'ultima cena" di Leonardo da Vinci⁶⁶; il pallino verde, che sottolinea i luoghi dell'identità regionale; mentre con il triangolo rosa si vanno ad indicare i punti di osservazione del paesaggio lombardo, secondo l'art. 27 della normativa sul piano paesaggistico Regionale lombardo, titolo II sulle disposizioni del P. P. R immediatamente operative. L'art. 27 (Belvedere, visuali sensibili e punti di osservazione del paesaggio) al comma 4 riporta il seguente testo: *I punti di osservazione del paesaggio sono 35 luoghi, georeferenziati, individuati dalla Regione come significativi in riferimento all'osservazione delle diverse connotazioni paesaggistiche regionali, con riferimento alle unità tipologiche e agli ambiti geografici individuati nella tavola A del presente Piano e nel volume i Paesaggi di Lombardia. Tali punti costituiscono un primo riferimento per la costruzione di un Osservatorio del paesaggio volto a verificare nel tempo le modifiche e trasformazioni agli assetti rilevati ed evidenziati nelle schede di cui al Volume 2bis del presente piano.* Per quanto riguarda il tracciato rosso che attraversa l'ambito urbano, esso sta ad indicare un tracciato guida paesaggistico (con riferimento anche alla Tavola E); le linee bianche, che costellano questa zona, rappresentano l'idrografia superficiale, mentre le linee gialle che si spingono fino al primo "anello" ferroviario della città, rappresentano delle strade panoramiche.

Per quanto riguarda la regione Campania, quindici aree che la compongono andranno a formare il Piano Paesaggistico Regionale; in questo modo il vicepresidente della Regione Campania, che con delega all'ambiente è all'Urbanistica, in particolare descrive all'Adnkronos (agenzia di stampa multicanale di informazione e comunicazione italiana con sede nel Palazzo dell'informazione di Roma⁶⁷) l'idea che porterà a quella che sarà l'organizzazione per la redazione definitiva del Piano Paesaggistico, per il quale si attendono i primi risultati. La parte principale risulta essere l'accordo tra il Ministero dei Beni culturali e la Regione per una redazione condivisa del piano paesaggistico, si poiché *"come previsto dal Codice dei beni culturali, la pianificazione paesaggistica è a potestà condivisa Regione-Ministero. La Regione, quindi, ha il compito di elaborare i documenti, mentre il tavolo vaglierà successivamente la condivisione o meno. Non c'è un'elaborazione congiunta ma una condivisione in corso d'opera. Il vicepresidente continua a spiegare che si era ipotizzato di suddividere il territorio della Campania in 5 ambiti, ma omogenei, in particolare tenendo conto delle rispettive caratteristiche paesaggistiche identitaria. La Direzione per il governo del territorio è attualmente impegnata nelle procedure di selezione di 15 gruppi di redazione, che avranno coordinamento in una cabina di regia da me presieduta, che è che procederanno alla fase dell'elaborazione del piano la ricognizione dei vincoli, la cartografia, le norme tecniche di attuazione e le scelte di pianificazione."*

Bisogna tenere in conto, in però, la che il piano paesaggistico è nuovo e non tiene in conto, come il vecchio, delle zone vincolate, che ma tiene in considerazione il piano dell'intero territorio, che in base alla Convenzione di Firenze del 2000; nella visione moderna un piano paesaggistico non è solo un piano che elenca vincoli e tutele insistenti su quel territorio, ma anche un piano attivo per creare interventi sul territorio.⁶⁸

Fig. 118

Immagine tratta dal film *Umberto D.* nella quale viene mostrata Piazza della Minerva a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



Fig. 120

Immagine tratta dal film *Umberto D.* nella quale viene mostrato Palazzo Chigi Odescalchi in Piazza Santi Apostoli 81, Roma..

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>





Fig. 119
Foto che mostra Piazza della Minerva. location del film *Umberto D.*, ai giorni nostri.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



Fig. 121
Fodo del Palazzo Chigi Odescalchi in Piazza Santi Apostoli 81, Roma al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>

Fig. 122

Immagine tratta dal film *Umberto D.*, nella quale viene mostrata Via Lec-cosa a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



Fig. 124

Immagine tratta dal film *Umberto D.* e rappresentante il mercato rionale di Via Calatafimi a Roma.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>





Fig. 123
Foto attuale di Via Lec-
cosa a Roma.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>



Fig. 125
Foto attuale di Via Cala-
tafimi a Roma.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>

Fig.126

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante Via Montecuccoli a Roma, ripresa durante una scena molto dolorosa.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig.128

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante Via Montecuccoli a Roma, ripresa durante una scena molto dolorosa.

Fonte

[:http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648](http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648)



L'ultimo piano paesaggistico da prendere in considerazione per l'ambito urbano è quello della Toscana che ha approvato il PIT nel 2015, che aveva valore di Piano Paesaggistico ai sensi del Codice dei Beni culturali e del paesaggio (Dlgs 42/2004 e s.m.i. art. 143), che rappresenta ad oggi una tappa importante nella storia della tutela di ciò che il Codice chiama *beni paesaggistici* e che sono da sempre considerati come *cose, ma bellezze naturali e paesaggistiche, beni ambientali*.⁶⁹

Volendo analizzare anche le tavole di tipo C, relative ai beni del patrimonio naturale e culturale e azioni strategiche del PTPR, possiamo dire che, per quanto riguarda la



Fig.127

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante Via Montecuccoli a Roma, ripresa durante una scena molto dolorosa, al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig.129

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante Via Montecuccoli a Roma, ripresa durante una scena molto dolorosa, al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>

città di Roma, la stessa area evidenziata in rosso sulle tavole di tipo B, qui è evidenziata in blu e sta ad indicare i Beni della lista del patrimonio mondiale DELL'UNESCO (Siti culturali), definita tramite la Convenzione di Parigi del 1972 con Legge di ratifica 184 del 6. 4. 1977⁷⁰.

Per la città di Milano, che vale la stessa cosa di Roma, l'area evidenziata nelle tavole B, e è identificata anche nella tavola C. Milano viene sempre indicata come ambito urbanizzato, circoscritto all'interno di una rete ferroviaria, autostrade e tangenziali. La particolarità messa in evidenza in questa tavola, è oltre ai bacini idrici superficiali,

Fig.130

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante la parte sommitale, distrutta, dell'edificio in Via Montecuccoli a Roma. Qui vi era la soffitta di Romoletto.

Fonte

:<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig.132

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante la parte sommitale, distrutta, dell'edificio in Via Montecuccoli a Roma. Qui vi era la soffitta di Romoletto.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



contrassegnati con lo stesso colore anche nella tavola B, sono i parchi e nei pressi di Milano ne troviamo uno, il parco Nord, segnato con un colore verde e i bordi continui, in modo da sottolineare che esso sia un parco regionale istituito con ptcp vigente che, a differenza di quelli con bordi discontinui (tratteggiati), non sono stati istituiti con un ptcp vigente (ossia senza un piano territoriale di coordinamento provinciale).⁷¹



Fig.131

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante la parte sommitale, distrutta, dell'edificio in Via Montecuccoli a Roma. Qui vi era la soffitta di Romoletto, restaurata al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>



Fig.133

Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta* e rappresentante la parte sommitale, distrutta, dell'edificio in Via Montecuccoli a Roma. Qui vi era la soffitta di Romoletto, restaurata al giorno d'oggi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>

Fig.134

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresenta Via Nuova Marina con alle spalle la Chiesa di Santa Croce e Purgatorio al Mercato.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig.136

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresenta la distruzione di Via Nuova Marina.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig. 138

Immagine rappresentante Piazza San Domenico a Napoli al giorno d'oggi.

Fonte:

Google maps





Fig.135
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresenta Via Nuova Marina con alle spalle la Chiesa di Santa Croce e Purgatorio al Mercato, al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig.137
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresenta la -distruzione di Via Nuova Marina, al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig.139

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante il passaggio delle camionette alleate in Corso Umberto I a Napoli.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig.141

Immagine rappresentante Via Solferino n37 a Firenze, tratta dall'episodio quattro di Firenze.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>





Fig.140
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà* e rappresentante il passaggio delle camionette alleate in Corso Umberto I a Napoli, ad oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig. 142
Immagine rappresentante Via Solferino n37 a Firenze, tratta dall'episodio quattro di Firenze, ad oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>

Fig. 143

Immagine rappresentante la parte sommitale del Duomo di Milano. Vista aerea dalle guglie.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*



Fig. 144

Immagine rappresentante la parte sommitale del Duomo di Milano. Vista aerea dalle guglie.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*





Fig. 145

Immagine rappresentante la parte sommitale del Duomo di Milano. Vista aerea dalle guglie.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*



Fig. 146

Immagine rappresentante la parte sommitale del Duomo di Milano. Vista aerea dalle guglie.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli*





NOTE

- ¹ www.planum.net/download/andrea_jacomoni-pdf
- ² IBIDEM
- ³ IBIDEM
- ⁴ IBIDEM
- ⁵ IBIDEM
- ⁶ http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_%28XXI-Secolo%29/
- ⁷ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>
- ⁸ <http://www.archidiap.com/opera/citta-giardino-aniene/>
- ⁹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>
- ¹⁰ IBIDEM
- ¹¹ IBIDEM
- ¹² <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>
- ¹³ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>
- ¹⁴ <https://www.romasegreta.it/trastevere/casa-di-ettore-fieramosca.html>
- ¹⁵ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>
- ¹⁶ IBIDEM
- ¹⁷ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>
- ¹⁸ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>
- ¹⁹ IBIDEM
- ²⁰ IBIDEM
- ²¹ IBIDEM
- ²² <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>
- ²³ <https://it.wikipedia.org/wiki/INA-Casa>
- ²⁴ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>
- ²⁵ IBIDEM
- ²⁶ IBIDEM
- ²⁷ IBIDEM
- ²⁸ IBIDEM
- ²⁹ https://it.wikipedia.org/wiki/Forte_Michelangelo
- ³⁰ <http://ec2.it/stormstudio/projects/72948-Progetto-per-il-nuovo-porto-e-riqualificazione-del-waterfront-di-Civita-vecchia>
- ³¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>
- ³² https://it.wikipedia.org/wiki/Idroscalo_di_Milano
- ³³ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>
- ³⁴ <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/08/08/un-viaggio-tra-napoli-firenze-seguendo-le.html>
- ³⁵ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829>
- ³⁶ IBIDEM
- ³⁷ IBIDEM
- ³⁸ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115>
- ³⁹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648>
- ⁴⁰ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>
- ⁴¹ https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Croce_e_Purgatorio_al_Mercato
- ⁴² https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_dell%27Immacolatella
- ⁴³ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>
- ⁴⁴ IBIDEM

⁴⁵ IBIDEM

⁴⁶ IBIDEM

⁴⁷ W. SITI, *Il contagio*, Mondadori, 2008

Capitolo 5) Il paesaggio non urbano: da ieri a oggi

Com'è

Per quanto concerne le ambientazioni non urbane, i registi del periodo neorealista prediligono il meridione e le isole, ma esistono ovviamente anche casi in cui anche il nord fa da sfondo.

Nei film presi in considerazione, i paesaggi che emergono sono quelli della Sicilia, con il paese di Aci Trezza, in provincia di Catania, dell'isola di Stromboli, nell'arcipelago delle Eolie, della Ciociaria (Lazio), con la sua valle di Fondi e i monti circostanti e la torre normanna di Maiori con la sua costiera amalfitana.

Come già detto, vi sono anche alcune eccezioni: la zona del Vercellese, in Piemonte, nella pellicola *Riso amaro* e Porto Tolle, nel Veneto, nel film *Paisà*.

Partendo dalla Sicilia analizzeremo per prima cosa la cittadina di Aci Trezza, set cinematografico del film *La terra trema* del 1948. L'ambientazione è quella di un piccolo borgo di pescatori [Fig. 1 e 2] che ormai non esiste più a causa dei cambiamenti avvenuti durante gli anni del boom economico, ossia gli anni '60; questo piccolo borgo, fino agli anni '50 del secolo scorso, era quasi totalmente ignorato anche dai siciliani stessi e fu solo grazie al film di Visconti che ottenne un discreto successo turistico.¹

L'urbanizzazione del borgo non va a modificare in maniera significativa il suolo, infatti la città segue l'andamento del terreno, il quale non viene né modificato né pareggiato; ciò lo si scorge dalle sue salite, segnate da scalette e dal dislivello visibile nella scena in cui Mara parla con Giovanni (lei per arrivare alla finestra deve quasi arrampicarsi mentre lui, in strada, si trova ad un'altezza normale), e dalle sue discese.

Le strade risultano strette, segno di una quasi mancata urbanizzazione interna; non si vedono veicoli a motore se non il bus che porterà i protagonisti a Catania.

Nella pellicola viene mostrato un paesino fatto di piccole case con le ringhiere in ferro e le porte piccole, un paese con gli scogli e le rive a contatto diretto con il mare in un paesaggio assolutamente privo di barriere.²

Gli edifici di due o tre piani al massimo, sono prevalentemente in pietra e risultano molto caratteristici grazie alla loro semplicità.

Altro elemento che segna il paesaggio urbano è senza dubbio la Chiesa, della quale il regista non effettua mai riprese interne ma le assegna comunque un ruolo di primaria importanza, pur sacrificandola, delle volte, per ruoli apparentemente secondari; questa, è sempre presente sullo sfondo delle riprese, da quelle del mercato a quelle della vita dei grossisti.

Con la facciata in stile barocco povero, interamente in marmo bianco lascia scorgere dalla finestra sotto il timpano, la statura di S. Giovanni Battista, santo al quale è dedicata.

La campagna cittadina è caratterizzata sia dalla classica macchia mediterranea sia, in parte, da vegetazione vulcanica (si nota anche la presenza di fichi d'india, originari del sud America ma ormai caratteristici di alcune regioni italiane); le strade sono sterrate, la campagna è aperta e libera, enfatizzata dalle riprese aperte e quasi a tutto tondo, l'unico elemento che risulta chiuso sono le strade, delimitate da muretti. *La terra trema* ci mostra la costa per gran parte incontaminata dall'azione dell'uomo,

Fig. 1
Immagine tratta dal film *La terra trema* raffigurante la zona di attracco delle barche ad Aci Trezza negli anni tra il 1940-50.

Fonte:
Immagine tratta dal film *La Terra trema*



Fig. 2
Immagine tratta dal film *La terra trema* raffigurante Aci Trezza, nella zona interna al paesino, con inquadratura sulla casa del Commissario, negli anni tra il 1940-50.

Fonte:
Immagine tratta dal film *La Terra trema*



senza interventi invasivi attuati con l'uso del calcestruzzo e di altri materiali che hanno deturpato la sua conformazione geologica.

Si nota comunque che l'aspetto più caratteristico di Aci Trezza, come viene anche ben evidenziato nella pellicola, non è tanto la cittadina, ma il suo paesaggio naturalistico; in particolare si parla del piccolo arcipelago delle Isole Ciclopi [Fig. 3 e 4], il cui nome proviene dalla leggenda secondo la quale queste isole furono create dai massi lanciati dal ciclope Polifemo contro le navi di Ulisse.³

Questo arcipelago, di composizione basaltica, è composto dall'isola Lachea e dai Faraglioni. Questi si presentano come chiari esempi dei fenomeni eruttivi dell'Etna risalenti a circa 600.000 anni fa e che conferiscono al suddetto arcipelago una bellezza unica e particolare.⁴



Fig. 3
Immagine tratta dal film *La terra trema* che ci mostra il paesaggio marittimo delle isole Ciclopi, con l'isola Lachea e uno dei Faraglioni, negli anni tra il 1940-50.

Fonte:
Immagine tratta dal film
La Terra trema



Fig. 4
Immagine tratta dal film *La terra trema* che ci mostra il paesaggio marittimo delle isole Ciclopi, con l'isola Lachea e uno dei Faraglioni, negli anni tra il 1940-50.

Fonte:
Immagine tratta dal film
La Terra trema

La loro conformazione rende il paesaggio marittimo di inestimabile valore paesaggistico e geologico; essi restano lì, mutati solo dalle lente trasformazioni naturali.

*Prima della realizzazione del film, era ancora un mondo idilliaco, pulito, immerso nella sua quasi innocenza primordiale, con una trattoria di nessuna pretesa sul lungomare dove si mangiava modestamente guardando i tre faraglioni di lava rappresa che si ergevano con nera prepotenza sul cobalto del mare.*⁵

Altra location regalata dalla Sicilia è l'isola di Stromboli, dell'arcipelago delle Eolie, l'unica con un'attività vulcanica permanente. Quest'isola due anni dopo le riprese di Visconti ad Aci Trezza, fa da set cinematografico per un film neorealista, *Stromboli (Terra di Dio)* di Rossellini.

Nel periodo delle riprese l'isola risultava scarsamente abitata a causa dell'eruzione

vulcanica del 1930. Alcuni decisero di tornare, attratti da un imponente senso di appartenenza a questa terra, fortemente radicato in questa popolazione. Ma l'attività vulcanica continuò a generare danni, non solo per i nativi ma anche per la fauna e la flora; per tutti gli anni '40 fino al 1950 vi fu un'attività vulcanica attiva quasi ininterrotta portando nuovamente la popolazione a fuggire dall'isola.⁶

"Ed è soprattutto per questo che gli abitanti di Stromboli passarono dalle 2.487 anime che il censimento ne contava nel 1911 alle 659 del 1951 facendo registrare il più alto indice di abbandono di tutto l'arcipelago."

La pellicola lascia intravedere la totale assenza di strade asfaltate ed un nucleo abitato composto da case disposte a "nebulosa" [Fig. 5] per la maggior parte disabitate (il film è girato a San Bartolo, uno dei due nuclei abitativi dell'isola, riconoscibile dalla presenza della chiesa e dall'inquadratura di Strombolicchio, una piccola isola vulcanica a Nord-Est dell'isola). Chiaro riferimento alla situazione in cui versava l'isola prima del grande impulso al turismo sulla scia del successo del film.

L'assenza totale di strade asfaltate, i piccoli agglomerati urbani, soprattutto nella parte Nord-Est dell'isola, dove viene girato il film, a San Bartolo e la fitta vegetazione (composta da piante di capperi, vigneti, uliveti centenari, ginestre etc...), donano all'isola un aspetto selvaggio; la fanno apparire come una terra senza tempo se non fosse per le eruzioni vulcaniche che ne cadenzarono lo scorrere.

Nella zona Nord-Ovest vi è un altro piccolo agglomerato urbano, la Ginostra attraversato dalla Sciarra del Fuoco (*"Ripido pendio, formato di lava, lapilli e scorie incandescenti, che dal cratere dello Stromboli (a 750 m s.l.m.) scende fino al mare. È limitato ai lati da due scogliere: il Filo del Fuoco a NE e il Filo di Baraona a SO."*).⁸

La Ginostra è un piccolo villaggio sull'isola, nominato solamente nel film; si poggia, con le sue casupole, su di un anfiteatro naturale, dominando i precipizi rocciosi contornati di agavi o incorniciate da fichi d'india e uliveti, donando a questa zona dell'isola un aspetto bucolico [Fig. 6 e 7].⁹

Questi due agglomerati urbani, raggiungibili solo via mare, risultano selvaggi e privi dei servizi essenziali come l'acqua corrente.

L'isola, dunque, risulta libera dall'azione dell'uomo, incontaminata; la Sciarra del Fuoco si presenta desertica a causa della costante attività vulcanica, mentre il resto dell'isola appare fitta di flora autoctona, prevalentemente di origine vulcanica e mediterranea, animata dalla fauna autoctona.

È dunque una terra abitata dall'uomo ma scarsamente aggredita dalla sua invadenza, priva di grandi interventi edilizi, d'inquinamento atmosferico (se non si considera quello prodotto dalle eruzioni vulcaniche). Risulta quindi una landa di terra, in mezzo al Mar Mediterraneo, selvaggia, incontaminata ed a tratti bucolica, lontana dal caos cittadino e dalle preoccupazioni del mondo reale.

Un'interessante location risulta essere la prima del film *Paisà*, in cui il regista ci fa credere che si tratti della Sicilia, vicino a Catania, ma così non è: siamo a Maiori, in Campania, sulla Costiera amalfitana.

In questo episodio vengono mostrati solo due esempi molto forti di architettura storica, non originari della Sicilia, ma Campani, e precisamente di Maiori, in provincia di Salerno.



Fig. 5
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)* che mostra il paese di Antonio, San Bartolo, sull'isola di Stromboli, nel 1950.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)*



Fig. 6
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)* che mostra il paese di Antonio, San Bartolo, sull'isola di Stromboli, nel 1950.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)*



Fig. 7
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)* che mostra il paese di Antonio, San Bartolo, sull'isola di Stromboli, nel 1950.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)*

Tuttavia, l'immaginaria location li vuole sulle coste siciliane¹⁰: la chiesa di San Domenico, luogo in cui si rifugiano i cittadini per scappare dai bombardamenti e dove accolgono i militari alleati e la Torre Normanna dove si svolgono le scene principali. La Torre si trova arroccata su un dirupo, che diverrà poi simbolo di morte per la protagonista dell'episodio. È la torre più antica della Costiera amalfitana e risale al 1250/1300 d.C., costruita con il fine di avvistare le navi cariche di razziatori.¹¹

Lasciandoci trasportare da una pellicola cinematografica, utilizzata come mezzo di locomozione, risaliamo la penisola sino ad arrivare in Ciociaria, zona quasi sconosciuta del Lazio meridionale, che ha fatto da sfondo ad altri due film del Neorealismo, separati dieci anni l'uno dall'altro: *Non c'è pace tra gli ulivi* e *La ciociara* e, seppur in minima parte, anche al film *Umberto D.* con la località di Palo Laziale. Entrambi i film, girati nella valle di Fondi, mostrano la vita agreste e contadina tipica di questa zona. Bisogna premettere che, benché *La ciociara* fosse un film del 1960, è ambientato negli anni del secondo conflitto mondiale, quindi, se da un punto di vista cronologico venne prodotto dopo *Non c'è pace tra gli ulivi*, dal punto di vista delle varie trame bisogna collocarlo temporalmente prima. Entrambi i film furono girati a Fondi e nell'attuale parco dei Monti Aurunci, tranne che per alcune scene del film *La ciociara* che furono girate a Roma e a Saracinesco.

La Ciociaria prende il nome dalla "ciocia" un tipo di calzatura rudimentale utilizzata dagli abitanti del luogo; il nome del territorio geografico è abbastanza recente, ed è entrato nell'uso comune solo alla fine del XVIII secolo. I limiti fisici di quest'area sono mutati nel tempo, attualmente la Ciociaria corrisponde alla provincia di Frosinone ma in passato ed all'epoca in cui sono state girate le due pellicole, risultava più estesa e ne facevano parte anche Latina, Caserta e diversi comuni della provincia di Roma.¹² Il vero paesaggio protagonista, in entrambe le pellicole, ma in particolare nel film di De Santis, *Non c'è pace tra gli ulivi*, risulta essere quello rupestre dei Monti Aurunci e dei Monti Ausoni [Fig. 8 e 9]; in questo film il paesaggio viene mostrato in tutta la sua magnificenza e sconfinata bellezza (attualmente è un'area protetta). Le sue vette supereranno i 1.500 metri di quota e se il versante meridionale presenta pendici quasi completamente spoglie, quello settentrionale mostra uno straordinario paesaggio, ricco di biodiversità¹³, puntellato di qualche agglomerato urbano (come si nota nelle riprese di queste due pellicole).

Il piccolo borgo di Fondi, presente nel film di De Santis, con le sue architetture in pietra [Fig. 10], caratteristiche di una zona agraria e pastorale, con le sue stradine strette, le sue discese scoscese e le piccole abitazioni tipiche della regione storica della Ciociaria ora non esiste più: la modernità l'ha spazzato via. Lo stesso discorso si può fare per Itri, Sperlonga, Saracinesco e Vallecorsa.

I paesi risultano essere piccoli agglomerati urbani con le tipiche case in pietra, con i dislivelli tipici delle zone montuose. Per quanto riguarda invece "Sant'Eufemia", in realtà le località de La Macchiole a Saracinesco (RM), risulta priva di qualsiasi regola urbanistica con una struttura a "nebulosa".

Composta da qualche capanna in muratura [Fig. 11], senza strade asfaltate ma solo strade sterrate, questo tipo di paesaggio richiama sempre sfondi bucolici, lontani dalle grandi città, dal loro trambusto e come dei luoghi completamente dissociati dalla



Fig. 8
Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi* che mostra la bellezza incontaminata della valle di Fondi e dei monti circostanti, nel 1950.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi*



Fig. 9
Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi* che mostra la bellezza incontaminata della valle di Fondi e dei monti circostanti, nel 1950.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi*



Fig. 10
Fotogramma del film *Non c'è pace tra gli ulivi* che mostra il paese di Fondi, con le sue architetture caratteristiche in pietra, nel 1950.

Fonte:
Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi*

Fig. 11

Immagine tratta dal film *La ciociara* che ci mostra la località La Macchiale, RM, negli anni '60. Si notino le case tipiche in pietra e la loro disposizione a "nebulosa".

Fonte:

Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi*



realtà, in questo caso la guerra. La natura circostante risulta quasi incontaminata, come se uomo e natura vivessero senza che l'uno sovrasti l'altro.

Se nel film di De Santis non ci è possibile identificare le singole abitazioni [Fig. 12], come la casa del protagonista, o dell'antagonista, interamente in pietra o, ancora, la sala del processo, così non è per il film di De Sica, poiché le due chiese che fanno da sfondo all'orribile e traumatica scena dello stupro (una per gli esterni l'altra per gli interni) sono comunque identificabili e per certi versi ancora riconoscibili, benché, nel 1960 risultavano allo stato di rudere (le riprese in interno nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa sono state proibite dalla diocesi locale). Entrambe le chiese furono gravemente danneggiate durante il secondo conflitto mondiale, riducendole a dei ruderi.

La prima, Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa [Fig. 13], è servita da esterno; la sua arcata d'ingresso incorniciata dalle due nicchie laterali e anticipata da una serie di nicchie in fila sono tutt'ora riconoscibili; la seconda, San Francesco a Fondi [Fig. 14], ha ospitato le scene interne, riconoscibile grazie a dei bassorilievi salvati dalle brutture della guerra.¹⁴

Gli interni sono stati girati nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi, eretta nel 1363 su commissione di Onorato I Gaetani, sulle preesistenze di un edificio francescano. Nel 1466 divenne di possesso dei Frati Minori Osservanti napoletani che rimasero qui per un breve periodo. Subì ingenti danni durante la Seconda Guerra Mondiale e fu restaurata nel 1946. La chiesa in stile gotico con contaminazioni romaniche, presenta due navate suddivise da pilastri a campata; le volte sono a crociera, tranne per la navata centrale in cui troviamo delle capriate lignee. Davanti al portale di presenta un portico e proprio ai lati della porta di ingresso troviamo due leoni che sorreggono delle colonne, probabilmente presi da un altro edificio. Questo portale risulta dello stesso stile della chiesa, mentre lo stipite è rinascimentale e la lunetta, risalente a tempi molto più moderni, ossia degli anni '70 del secolo scorso,

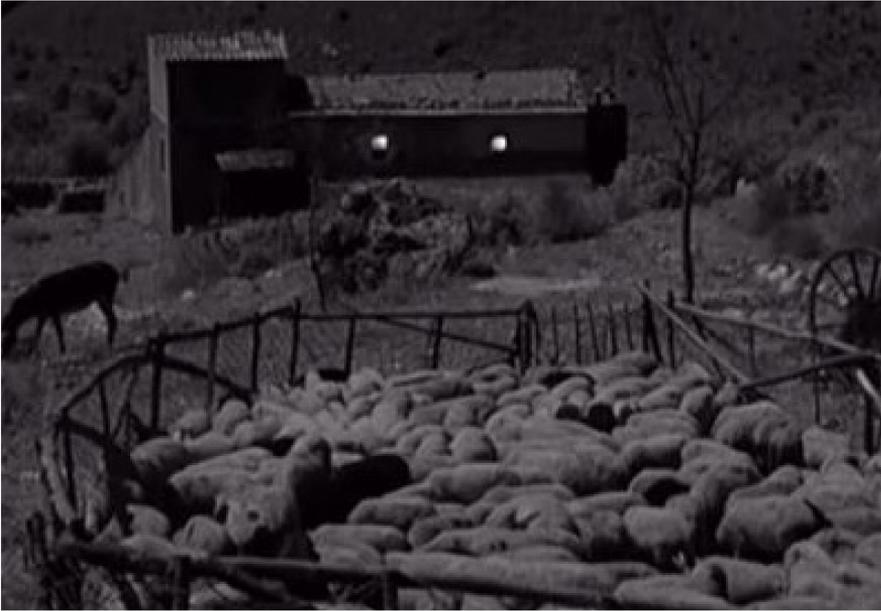


Fig. 12
Immagine tratta dal film
Non c'è pace tra gli ulivi,
rappresentante l'abita-
zione di Bonfiglio.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Non c'è pace tra gli ulivi



Fig. 13
Immagine tratta dal film
La ciociara che ci mo-
stra l'esterno di Santa
Maria delle Grazie a
Vallecorsa, nel 1960,
riconoscibile per le sue
edicole.

Fonte:
Immagine tratta dal film
La ciociara

raffigura San Francesco con le stigmate. Le vetrate risultano tutte risalenti al XX secolo e rappresentano le tappe della vita del santo cui è dedicata la chiesa, ovviamente San Francesco. In esterno, sulla facciata, troviamo un porticato, all'interno del quale troviamo dei resti dell'Antiquarium, che devono essere trasferite nel museo civico della cittadina. Il chiostro è ad arco ogivale e le volte presenti sono a crociera. I pilastri del cortile interno sono in pietra piperina, terminanti con capitelli decorati con foglie di palma. Questa parte appartiene al complesso conventuale della chiesa.¹⁵ Infine, vi sono le strade che le due protagoniste percorrono per raggiungere i vari luoghi del loro pellegrinare; risultano strade di montagna e di campagna, sterrate, circondate dalla vegetazione. Anche tutte le scene girate nelle varie location montane mostrano come la natura in questi luoghi fosse incontaminata a meno di minuscoli

centri abitati, quali "Sant'Eufemia".

Per quanto riguarda la zona di Palo Laziale, attualmente nel comune di Ladispoli (RM), viene mostrata solo nella parte finale del film *Umberto D.*, quando il protagonista tenta il suicidio. È evidente la presenza di un parco, ricco di macchia mediterranea ma non così tanto fitta. È infatti possibile intravedere in un'inquadratura, il profilo delle montagne circostanti. È inoltre presente una stazione ferroviaria nei pressi del parco; si tratta della stazione di Palo Laziale, attivata nel 1888 e soppressa nel 1939, trasformata in stazione impresenziata.¹⁶

Sempre in Ciociaria è stata girata una scena di *Rocco e i suoi fratelli*.

Il film ci porta all'idroscalo di Milano, ma a causa di alcuni divieti, la pellicola fu girata nei pressi del Lago di Fogliano (LT) e, più precisamente, nella zona nord-ovest.¹⁷ Dal film si vede uno spazio totalmente incontaminato dall'uomo se non per l'inquadratura della paratia e di un piccolo chiosco; il lago è circondato da vegetazione.

Infine, vi sono le location delle due pellicole girate nell'Italia Settentrionale, le paludi venete di *Paisà* e le risaie vercellesi di *Riso amaro*.

Come precedentemente detto, l'ultimo episodio del film *Paisà*, del 1946, è girato a Porto Tolle, in provincia di Rovigo, nella regione storica del Polesine.

L'Area è racchiusa tra i rami del Po di Maistra e del Po di Gnocca, tagliato quasi a metà dal Po di Venezia ed è il comune più estremo del Delta. Il fatto che sia circondato dai rami del Po crea tre isole; l'isola di Cà Venier, l'isola della Donzella e l'isola di Polesine Camerini.¹⁸

Il territorio viene inizialmente occupato intorno alla prima metà degli anni '20, grazie alla costruzione di uno zuccherificio, che porterà all'insediamento di un primo nucleo abitativo costituito dalle case degli operai, degli impiegati e di vari servizi (successivamente anche altri due villaggi sempre per i dipendenti dello zuccherificio).

Il suolo, negli anni '40, si presentava paludoso, quasi incontaminato dalla presenza dell'uomo; si notano grandi distese d'acqua intervallate da lembi di terra e piante acquatiche.¹⁹ Nel film, girato nel 1946, viene mostrato un piccolo agglomerato urbano isolato nel bel mezzo della palude [Fig. 15], a dimostrazione di come questo territorio risultasse quasi inabitabile.

Il territorio negli anni in cui è stato girato il film risulta parzialmente disabitato; nel corso dei decenni, lo sfruttamento razionale del suolo, ha facilitato la ripopolazione di questo territorio lagunare Veneto, senza cambiare la sua identità e sfruttando appieno, in modo consapevole, le sue potenzialità.

È un'area priva di massicci insediamenti urbani, ricca d'acqua e poco sfruttata anche sotto l'aspetto agricolo (infatti l'uso del suolo sarà regolarizzato solo negli anni '50, qualche anno prima delle riprese del film). È un grande spazio, prevalentemente utilizzato per fini agricoli o comunque per insediamenti industriali.

Un paio d'anni dopo viene girato *Riso amaro* nelle risaie del vercellese; questa location può dirsi per certi versi simile alla precedente poiché presenta grandi lembi di terra ricoperti d'acqua; ma, se nel primo caso viene mostrato come una zona di guerriglia invivibile nel secondo caso rappresenta un interessante luogo di lavoro.

La campagna vercellese si mostra come un'enorme distesa formata da risaie, che delimitano il territorio in lotti regolari e geometrici [Fig. 16]. Nel corso degli anni la



Fig. 14
Immagine tratta dal film *La ciociara* che ci mostra l'interno di San Francesco d'Assisi a Fondi, adattato per le riprese del film, nel 1960.

Fonte:
Immagine tratta dal film
La ciociara



Fig. 15
Immagine tratta dal film *Paisà* che ci mostra le paludi del Polesine, a Porto Tolle, in provincia di Rodrigo.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Paisà

campagna è rimasta pressoché immutata, ma l'unica differenza visibile è l'attuale assenza di forza lavoro, ridotta pesantemente dalle nuove tecnologie. Questo territorio dalle regolari forme geometriche è caratterizzato da filari alberati che separano le pozze d'acqua adibite alla coltivazione del riso.²⁰

Il territorio risulta quindi privo di agglomerati urbani, acquitrinoso, caratterizzato da forme geometriche rigorose interrotte solo dai contorni delle tenute agricole. Due di queste, la tenuta Selve di Salasco e la cascina Veneria sita a Lignana, in particolare, hanno ospitato, nelle riprese cinematografiche, le mondine.

La prima [Fig. 17], storicamente documentata sin dall'anno 1151 d.C. è quella con un pregio architettonico maggiore. Nata come Abbazia, grazie ai lavori di bonifica, si caratterizzò grazie ai terreni arabili e coltivabili, conosciuti con il nome di "mare a

Fig. 16

Immagine tratta dal film *Riso amaro* che ci mostra le risaie vercellesi, alla fine degli anni '40.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Riso Amaro*



Fig. 17

Immagine tratta dal film *Riso amaro* che ci mostra l'esterno della Tenuta Selve, Salasco.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Riso Amaro*



quadretti".²¹

All'interno è presente anche un castello e, nella seconda metà degli anni '50 del XIX secolo, fece parte del piano di Camillo Benso conte di Cavour per impedire l'avanzata austriaca.²²

In molte scene del film è riconoscibile grazie all'aspetto quasi totalmente immutato della tenuta; il cortile in cui è stata girata la scena del temporale è infatti ancora chiaramente distinguibile [Fig. 18].

Risulta una tenuta molto vasta che ha subito nei secoli grandi trasformazioni ed ampliamenti; doveva ospitare un gran numero di lavoratori stagionali, cosa che ormai non è più così, infatti la cascina è attualmente abitata dalle sole famiglie proprietarie della tenuta.



Fig. 18
Immagine tratta dal film
Riso amaro che ci mostra
l'esterno della Tenuta
Selve, Salasco.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Riso Amaro



Fig. 19
Immagine tratta dal film
Riso amaro che ci mostra
l'arco d'ingresso
alla Cascina Veneria,
Lignana.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Riso Amaro

La seconda location, la cascina Veneria [Fig. 19], è forse quella che ha subito maggiori trasformazioni; anch'essa risulta molto vasta. Nell'opera è mostrata come rifugio per un gran numero di lavoratrici che avevano bisogno di vitto e alloggio.

Anch'essa nasce all'interno della diocesi di un'Abbazia, per poi diventare, nel corso dei secoli, Feudo e successivamente venir acquistata nel 1937 dall'IFI (Istituto Finanziario Industriale), con presidente Giovanni Agnelli. Da qui la cascina ebbe un grande periodo di splendore con cambiamenti sia architettonici che organizzativi, diventando un modello di macchina industriale. Nel 1949, ci viene mostrata ancora nel suo massimo splendore, grazie ad alcune sequenze del film di De Santis.²³

Anche qui, come nel territorio precedente il vuoto prevale sul pieno e sull'urbanizzazione.

Per concludere si può dire che il paesaggio non urbano risulta uno spazio in cui la natura e il vuoto prevalgono; i nuclei abitativi negli anni delle riprese risultano piccoli, antichi, tradizionali, con una struttura a “nebulosa” senza impadronirsi in maniera intensiva ed estensiva del territorio circostante. Lo si può notare nel caso di *Stromboli (Terra di Dio)* e de *La ciociara*, in cui i due nuclei abitativi di San Bartolo e “Sant’Eufemia” comunicano in maniera naturale e non invasiva con il territorio, rendendoli diversi e straordinariamente caratteristici.

Caso diverso è il caso di Porto Tolle in cui la quasi totale assenza dell’uomo mostrata all’interno della pellicola mostra un territorio ostile, disabitato e assolutamente incontaminato (le paludi furono all’epoca parzialmente bonificate), mentre le risaie vercellesi mimano uno spazio organizzato, regolarizzato e sfruttato.

Questi due territori sono caratterizzati da una grande presenza di vuoti; nella zona di Vercelli, non viene mostrato nessun agglomerato urbano o edilizio al di fuori della Cascina. Le risaie si estendono a macchia d’olio senza poterne vederne la fine, come nel caso di Porto Tolle, in cui le paludi si estendono in maniera esponenziale nel territorio imbrigliando e nascondendo qualsiasi tentativo di evoluzione urbana o singolo edificio se non per una piccola casupola: il vuoto risulta essere la parte predominante.

Caso diverso è Aci Trezza, qui il vuoto e il pieno convivono, la cittadina, benché fortemente rurale, convive con il vuoto generato dal mare e dalla sua vastità; qui viene mostrato un piccolo agglomerato urbano, vivo ed abitato, circondato da dei vuoti: da un lato l’immensità marina dall’altro la campagna, contaminata solo da qualche casupola disposta a “nebulosa”.

In conclusione, l’esame di tutte le ambientazioni mette in risalto la predominante affermazione del vuoto sul pieno.

Com’è

I luoghi appartenenti alla categoria dei “non urbani” precedentemente analizzati sono tutti mutati nel tempo, tranne in un caso, ossia l’isola di Stromboli; per una continuità logica seguiremo l’ordine utilizzato nella precedente parte, partendo dalla Sicilia per risalire fino al vercellese.

Il piccolo borgo di pescatori di Aci Trezza mostrato nel film *La terra trema* di Visconti, attualmente non esiste più; ciò che è presente oggi è un piccolo villaggio, con architetture tipiche della Sicilia orientale, di carattere moderno, trasformandola in una località turistica.²⁴

La realizzazione del film promosse sì il paese di Aci Trezza, ma ne causò anche il suo totale stravolgimento, nonché il cambiamento di mentalità dei cittadini, i quali, gratificati dal successo del film e dai benefici economici che ottennero grazie ad esso, cambiarono il proprio stile di vita aprendo ristoranti o affittacamere. Questo portò alla demolizione parziale della parte storica della città.²⁵ [Fig. 20 e 21]

Vi fu anche, negli anni successivi, la costruzione di una diga lunga 160 metri, che causò la stagnazione di un’enorme e puzzolente quantità di alghe. Inoltre, sul già deturpato paesaggio Verghiano e Visconteo, si aggiunse anche l’inquinamento che contrassegnò in maniera negativa questo spazio cittadino e, per questo motivo, ma non solo, nel 1979 comparve il primo divieto di balneazione.²⁶



Fig. 20
Foto aerea di Acì Trezza,
in provincia di Catania.

Fonte:
https://www.google.it/maps?q=aci+trezza&um=1&ie=UTF-8&sa=X&ved=0ahUKEwjnq_TciNrYAhXRFuwKHeq7BC-cQ_AUICygC



Fig. 21
Foto della Piazza Gio-
vanni Verga, Acì Trezza,
nel 2017. Si noti na
Chiesa di San Giovanni
Battista.

Fonte:
Foto da sopralluogo di
marzo 2017

Quindi di ciò che viene mostrato attraverso la pellicola cinematografica resta ben poco; ad esempio la casa della famiglia Valastro, presumibilmente in Via Dietro la Chiesa²⁷, non esiste più, ma una riproduzione della famosa “Casa del Nespolo” [Fig. 22] è stata fatta all'interno del paesino ed è diventata un piccolo museo, in ricordo sia della pellicola cinematografica, sia del celebre romanzo di Visconti. [Fig. 23] Il fronte mare risulta modificato: il moderno sovrasta l'antico; la parte portuale è stata invece interamente modificata; il cemento si fonde con le rocce creando così l'attuale conformazione del porticciolo di Acì Trezza, il quale fronteggia le isole Ciclopi.

Fig. 22

Ingresso del Museo "La casa del Nespolo", il quale è dedicato all'opera letteraria *I Malavoglia* di Giovanni Verga e all'opera cinematografica *La terra trema* di Luchino Visconti.

Fonte:

Foto da sopralluogo di marzo 2017



Fig. 23

Interno del Museo "La casa del Nespolo", che ripropone l'abitazione tipica dei pescatori siciliani con mobili ed attrezzi caratteristici della cultura ittica del tempo.

Fonte:

Foto da sopralluogo di marzo 2017



[Fig. 24 e 25]

Degli antichi bastioni presenti ad Aci Trezza è rimasto, circondato da case, il “Bastioncello” o “Torre dei Faraglioni”, una torre difensiva del 1672, ancora visibile benché parzialmente demolita (infatti resta solamente il piano terra) nel 1798 e nel 1839 [Fig. 26] e la “Torre della Trizza”, che, ormai, non risulta più visibile, poiché è stata inglobata in altri edificati ed ha assunto anche un'altra funzione, ossia quella di accumulatore di acqua potabile.²⁸ [Fig. 27]

Alcuni edifici e giardini risultano attualmente vincolati ai sensi di Legge n 1089/1939, mentre altri, secondo il Piano Particolareggiato del Comune risultano di interesse storico, artistico o architettonico oppure in netto contrasto con il tessuto storico [Fig. 28 e 29]. È presente inoltre un Piano Particolareggiato per il recupero del centro storico.

Ma se è cambiato l'aspetto urbano e sociologico della città è cambiata anche la sua viabilità; la Strada Provinciale è attualmente percorribile solo nella direzione che porta da Aci Trezza a Catania, ma fino agli anni '50, grazie anche all'assenza dei posti auto laterali e del traffico intenso, era previsto il doppio senso di marcia. Si osserva nella pellicola di Visconti, del 1948, l'assenza di asfalto sul tracciato, affiancato però già dal basolato della piazza e dei marciapiedi.²⁹

Sempre parlando della viabilità, l'attuale Via Livorno (SS 114) era in fase di realizzazione negli anni '50, quindi non presente durante le riprese del film; la sua realizzazione è una delle cause per cui per un breve periodo la Strada Provinciale divenne a doppio senso di marcia nonostante la sua dimensione fosse contenuta.³⁰

Dal punto di vista ambientale Aci Trezza presenta un interessantissimo paesaggio naturale: le Isole Ciclopi sono rimaste immutate nel tempo, senza esser state deturpate in alcun modo, e per la loro bellezza e particolarità continuano a far da sfondo a questo territorio; attualmente anch'esse sono vincolate e risultano essere un'Area Marina protetta; quindi insieme al loro ecosistema ed ai faraglioni *risulta essere, quindi, una riserva marina dal 2004*.³¹ [Fig. 30, 31, 32, 33 e 34] Infatti risulta essere un'area tutelata secondo l'art. 142 (Aree tutelate per legge) comma 1 lett. f) del “Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge del 6 luglio 2002, n. 137”, e cita: “*Sono comunque aree di interesse paesaggistico e sono sottoposti alle disposizioni di questo titolo [...] f) i parchi e le riserve nazionali e regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi*”.

Il borgo, nonostante risulti modificato (la modernità ha eliminato gli edifici storici e tradizionali) solo da un punto di vista volumetrico, ha apportato grandi cambiamenti all'intera città ma possiamo notare come siano ancora presenti le stradine strette, non occluse dalla presenza di alcun edificio impattante come un grattacielo o un edificio particolarmente elevato; la campagna, però, un tempo quasi incontaminata, risulta ora urbanizzata e non vi sono più i grandi spazi aperti presenti negli anni delle riprese, anzi quest'area risulta un'espansione del paese che va a riempire aree che in precedenza risultavano vuote.

La presenza della nuova strada, la SS 114, non va a modificare il rapporto pieni/vuoti, ma modifica il limite della zona urbana storica, segnando un vero e proprio margine tra essa e la nuova zona di espansione.

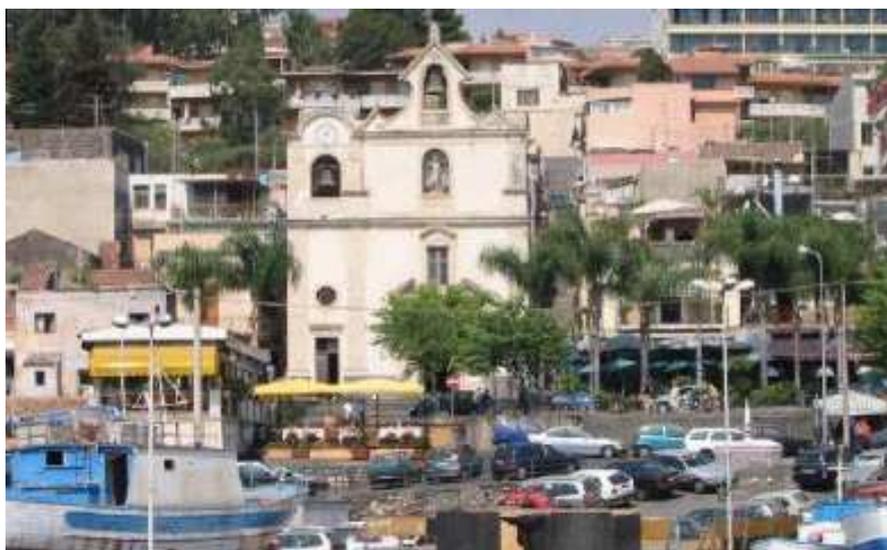
Fig. 24
Immagine tratta dal film
La terra trema rappre-
sentante Piazza Giovan-
ni Verga ad Aci Trezza
alla fine degli anni '40,
con la Chiesa San
Giovanni Battista sullo
sfondo

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=80015042>



Fig. 25
Foto del lungo mare di
Aci Trezza e della Piaz-
za Giovanni Verga con
la Chiesa San Giovanni
Battista sullo sfondo.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=80015042>



Nonostante i mutamenti, la cittadina mantiene viva e attiva la tradizione peschereccia, con le sue barche in secca lungo tutto il lungo mare e con il piccolo cantiere navale. [Fig. 35 e 36]

Sempre in Sicilia troviamo l'isola di Stromboli, che fu riscoperta grazie al grande ed omonimo film di Rossellini, e il paese di San Bartolo.³² [Fig. 37 e 38]

L'aspetto dell'isola è pressoché rimasto immutato nel tempo: un piccolo paradiso terrestre, nonostante la pericolosità derivante dalla presenza del vulcano; fu riscoperta a partire dagli anni '50, grazie al film di Rossellini appunto, generando un vero e proprio mercato del turismo naturalistico. Sono infatti presenti ancora i boschi originari, privi di piantumazioni importate, in particolare nelle zone più impervie e irraggiungibili: la flora di questi boschi è tendenzialmente composta da leccio, erica, corbezzolo, omiello, caprifoglio e altre vegetazioni e particolarità tipiche della macchia mediterranea.³³



Fig. 26
Litorale di Acaci Trezza in un'incisione di fine Settecento.

Fonte:
<https://www.mondimedievali.net/Castelli/Sicilia/catania/acitrezza01.jpg>



Fig. 27
Antica torre di Acaci Trezza, appartenente agli antichi bastioni cittadini, risalente al 1672, detta "Il Bastioncello".

Fonte:
Foto da sopralluogo di marzo 2017

Fig. 30
Immagine tratta dal film
La terra trema rappre-
sentante il lungomare di
Aci Trezza, alla fine degli
anni '40.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=80015042>



Fig. 32
Foto dei Faraglioni dell'Isola Ciclopi.

Fonte:
Foto da sopralluogo di
marzo 2017





Fig. 31
Foto del lungomare di
Aci Trezza.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=80015042>

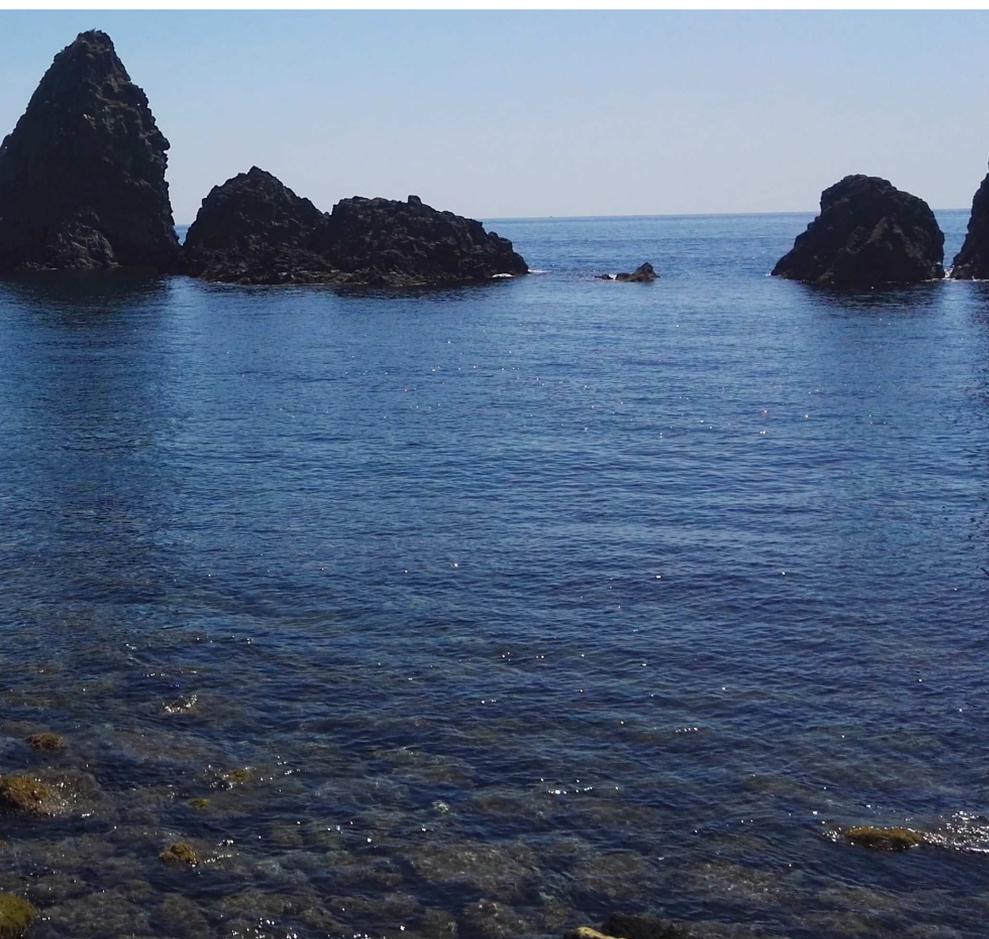


Fig. 33

Foto delle Isole Ciclopi, in particolare dell'Isola Lachea e di uno dei Faraglioni.

Fonte:

Foto da sopralluogo di marzo 2017





Fig. 34

Immagine tratta dal film *La terra trema* rappresentante i Faraglioni delle Isole Ciclopi alla fine degli anni '40.

Fonte:

Immagine tratta dal film *La Terra trema*





Fig. 35
Foto del porticciolo di
Aci Trezza con l'isola
Lachea sullo sfondo.

Fonte:
Foto da sopralluogo di
marzo 2017





Fig. 36
Foto del porticciolo di
Aci Trezza con la citta-
dina sullo sfondo.

Fonte:
Foto da sopralluogo di
marzo 2017



[Fig. 39 e 40]

Attualmente l'isola risulta abitata da circa 500 abitanti, risulta poco accessibile e vive quasi totalmente di turismo, grazie anche alla produzione locale di malvasia.³⁴

Il turismo nelle isole Eolie arriva negli anni '50, grazie proprio all'uscita del film di; ma vi era il problema dell'assenza di strutture idonee per ospitare turisti. Grazie al parroco di San Vincenzo, che era a conoscenza del fatto che molte case fossero libere per via dell'emigrazione di molti abitanti dell'isola verso l'America o l'Australia; questo fu un incentivo per convincere la popolazione che vi era ancora una possibilità per vivere lì, anche dopo le eruzioni degli anni '30 e '40.³⁵

Il film fu importantissimo per la riscoperta dell'isola, infatti il messaggio che questa pellicola voleva trasmettere era quello relativo ad un luogo dalla natura selvaggia ed incontaminata, ricca di fascino e mistero. Era un invito, quindi, ad una vacanza rilassante ed al contempo affascinante, grazie all'attività vulcanica costante, ammirabile



anche dalle barche.³⁶

Grazie a diverse organizzazioni, anche da parte dell'università di Messina, arrivarono molti giovani sull'isola e cominciò un'attività di propaganda e di incentivazione di organi provinciali e regionali per l'apertura di attività alberghiere. Così già nel 1954 si contavano 17 esercizi alberghieri in tutto l'arcipelago, 81 camere per un totale di 150 posti. Questo turismo suscitò nell'isola un risveglio sociale.³⁷

Ma se nelle isole di Lipari e Vulcano vi fu la tendenza nel costruire nuove strutture alberghiere, che negli anni '70 erano divenute 55, a Stromboli vi era la tendenza a ristrutturare le abitazioni esistenti, in particolare quelle abbandonate durante la grande migrazione, infatti solo negli anni '50 tre quarti delle abitazioni risultavano deserte.³⁸ [Fig. 41]

Quindi l'isola di Stromboli risulta molto simile a come si presentava, dal punto di vista urbanistico, nel film di Rossellini; come precedentemente detto, il boom turistico

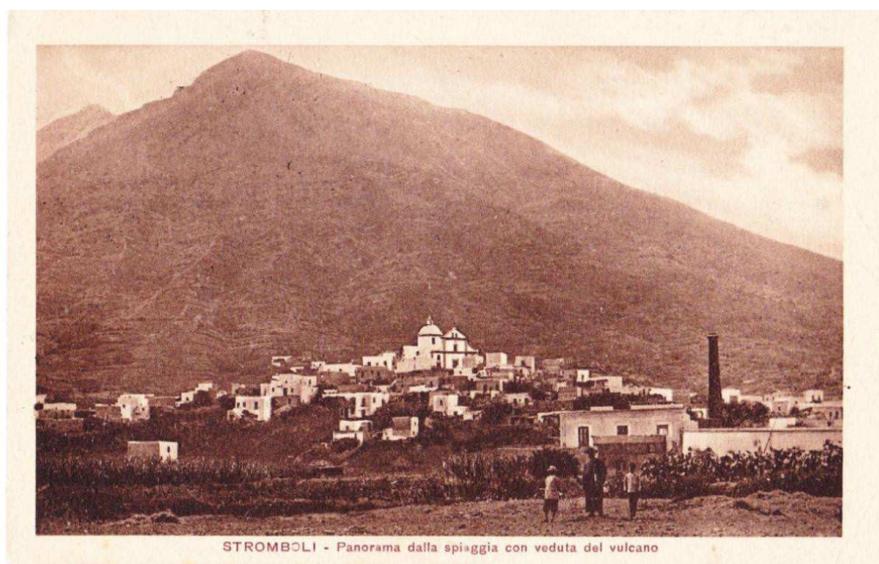
Fig. 37
Isola di Stromboli con le
sue altimetrie.

Fonte:
<http://ambranna.blogspot.it/2014/09/isole-eolie-stromboli-tra-storia-miti-e.html>



Fig. 38
Foto storica dell'Isola di
Stromboli.

Fonte:
<http://www.archivio-storicoeoliano.it/wiki/la-%E2%80%9Cscoperta-%E2%80%9D-del-turismo>



che coinvolse l'isola non portò alla costruzione di nuovi edifici alberghieri, ma anzi valorizzò l'esistente dando nuova vita ad edifici abbandonati.

Questo comporta una modernizzazione negli anni '70 dei nuclei urbani, infatti precedentemente lo stile di vita risultava abbastanza difficile e non privo di scomodità per via dell'assenza di elettricità e per la scarsità d'acqua potabile.³⁹

Dal 2000, l'arcipelago delle Eolie è stato iscritto alla Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO, secondo il seguente criterio d'iscrizione: Le morfologie vulcaniche del sito rappresentano le classiche caratteristiche nello studio continuo della vulcanologia mondiale. Con il loro studio almeno dal XVIII secolo, le isole hanno fornito due tipi di eruzioni (Vulcaniana e Stromboliana) ai libri di vulcanologia e geologia e, quindi, hanno avuto un ruolo importante negli studi di tutti i geologi per oltre 200 anni.



Fig. 39
Immagine tratta dal film
Stromboli (Terra di Dio),
rappresentante una
delle abitazioni tipiche
dell'isola, tra la fine degli
anni '40 e gli inizi degli
anni '50.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Stromboli (Terra di Dio)



Fig. 40
Immagine tratta dal film
Stromboli (Terra di Dio),
rappresentante la Sciarra
del Fuoco.

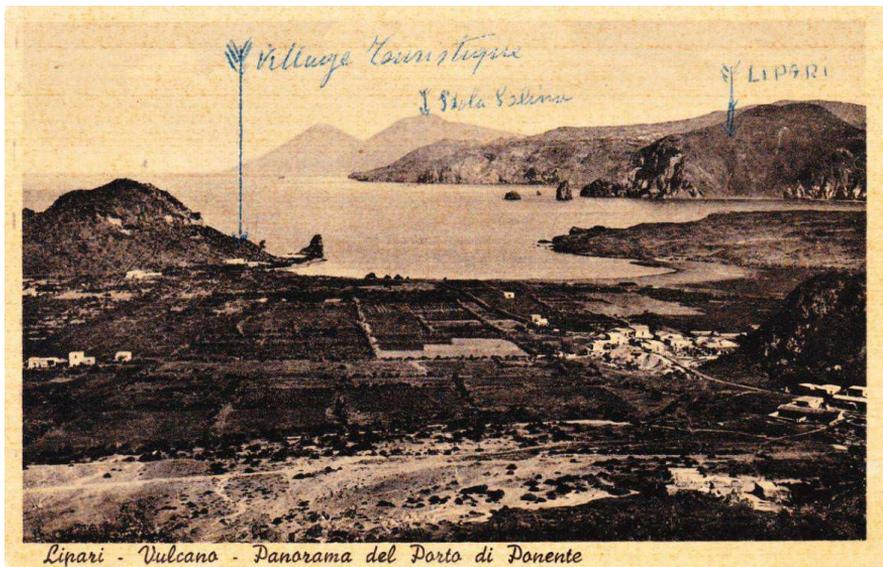
Fonte:
Immagine tratta dal film
Stromboli (Terra di Dio)

Continuano ad arricchire il campo degli studi vulcanologici dei processi geologici in corso e nello sviluppo morfologico. (*"The volcanic landforms of the site represent classic features in the continuing study of volcanology worldwide. With their scientific study from at least the 18th Century, the islands have provided two of the types of eruptions (Vulcanian and Strombolian) to volcanology and geology textbooks and so have featured prominently in the education of all geoscientists for over 200 years. They continue to provide a rich field for volcanological studies of on-going geological processes in the development of landforms."*⁴⁰)

Benché sia Patrimonio Mondiale UNESCO, per meriti geomorfologici, vi è stato un grande boom edilizio, soprattutto nell'isola di Lipari, che va a modificare e deturpare le bellezze naturalistiche. Questo è dovuto dal grande successo turistico ottenuto sia

Fig. 41
Foto storica dell'isola di
Lipari.

Fonte:
<http://www.archivio-storicoeoliano.it/wiki/la-%E2%80%9Cscoperta%E2%80%9D-del-turismo>



grazie alle pellicole cinematografiche sia grazie al successo ottenuto proprio grazie all'iscrizione alla Lista.

Bisogna quindi chiedersi se quest'iscrizione abbia effettivamente favorito la salvaguardia di questo patrimonio naturale oppure sia stato solo un mezzo per incrementare il turismo e la speculazione edilizia già in atto grazie al successo cinematografico. Nel 2002, l'UNESCO adottò, per sottolineare l'importanza di un'adeguata gestione del patrimonio, "La dichiarazione di Budapest", invitando tutti i partner a sostenere la salvaguardia del Patrimonio Mondiale attraverso degli obiettivi strategici, in modo tale che essi potessero essere tutelati attraverso appropriate attività che contribuiscano sia alla salvaguardia che allo sviluppo socio-economico. Quindi ciascuna iscrizione dev'essere accompagnata da un Piano di Gestione in cui viene descritto in che modo il bene (architettonico, paesaggistico etc) sarà tutelato, assicurando l'efficacia protezione del bene in modo che esso possa essere tramandato alle generazioni future. Questo deve tener conto di tutte le varianti intrinseche del bene. A livello nazionale, invece, la legge n 77 del 20 febbraio 2006, "misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella lista del patrimonio mondiale, posti sotto la tutela dell'UNESCO" introduce i Piani di Gestione per i siti già iscritti alla Lista, per assicurarne quindi una migliore conservazione e valorizzazione.⁴¹

I punti base del Piano di Gestione puntano sulla "conoscenza del patrimonio" e sulla "protezione e conservazione" e "conservazione e valorizzazione": per quanto riguarda la "conoscenza del patrimonio" il piano di gestione ha come obiettivo la sistemazione dei dati (quindi la sua digitalizzazione, implementazione, la creazione di una banca dati e la creazione di un GIS) ed aumentare le conoscenze sul patrimonio (con iniziative di studio riguardanti le isole eolie, anche tramite l'ausilio delle università italiane, e tramite campagne di rilevamento); invece per la "protezione e conservazione" si ha come obiettivo l'aggiornamento e l'integrazione della pianificazione territoriale ed urbanistica (studio sul paesaggio delle isole, con maggior conoscenza

delle caratteristiche peculiari del paesaggio e delle interrelazioni paesaggistiche), intensificare le attività di conservazione e manutenzione del sito, a livello non solo ambientale (qui si punta a nuove fonti di finanziamento, manutenzione ordinaria e straordinaria, ad una gestione ecosostenibile delle risorse del territorio ed a delle azioni di monitoraggio dello stato di conservazione, sia a breve che a lungo termine), potenziare la vigilanza sul sito (con sistemi di monitoraggio e controllo a distanza e tramite la Carta del Rischio); ed infine, per quanto riguarda la “conservazione e valorizzazione” si vuole ottenere la riqualificazione del paesaggio del sito (protocollo operativo di intervento a supporto delle attività di uso del territorio agricolo e supporto alle attività di conversione delle attività agricole non coerenti) ed adeguare gli strumenti di conoscenza del sito al ruolo di Patrimonio dell’Umanità (predisporre e attivare un sistema omogeneo di segnaletica, sia interna che esterna al sito ed uniformare le attività editoriali dei vari soggetti pubblici e privati finalizzati alla produzione di materiale di promozione del sito). Vi sono inoltre le linee guida per la protezione del patrimonio biotico eoliano ed i progetti del piano d’azione per la conoscenza, protezione, conservazione e valorizzazione del patrimonio biologico eoliano, ed una ricerca sulla biodiversità dell’arcipelago eoliano, il cui obiettivo è quello di promuovere la ricerca scientifica nel campo della biogeografia insulare, dell’ecologia applicata, della biologia della conservazione e dello sviluppo sostenibile delle isole Eolie nel contesto del Mediterraneo, monitorare e implementare il Piano d’azione per la biodiversità e fornire dati scientifici aggiornati.⁴²

Bisogna inoltre dire che le isole e l’area marina limitrofa, essendo per la maggior parte riserve naturali, come Stromboli, Filicudi, Panarea e Vulcano, sono tutelate sempre secondo l’art. 142 (Aree tutelate per legge) comma 1 lett. f) del “Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge del 6 luglio 2002, n. 137”, e cita: “*Sono comunque aree di interesse paesaggistico e sono sottoposti alle disposizioni di questo titolo [...] f) i parchi e le riserve nazionali e regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi*”.

Per quanto concerne la Costiera Amalfitana, possiamo dire che il suo territorio è rimasto pressoché immutato nel tempo, soprattutto la zona di Maiori in provincia di Salerno, in cui troviamo una splendida Torre Normanna, quasi perfettamente conservata. Questa torre risale al 1590 ed era inizialmente chiamata “Torre delle Formicole”. Fu realizzata con lo scopo di avvistamento e difesa contro gli assalti nemici. Al centro di Maiori vi era un’altra torre analoga, ma fu abbattuta per lasciare il posto all’attuale strada di comunicazione.⁴³ La Torre Normanna è stata oggi restaurata e ospita, dal 2008, un ristorante.⁴⁴ [Fig. 42, 43, 44, 45 e 46]

La torre è entrata a far parte, insieme a tutta la Costiera Amalfitana, del Patrimonio UNESCO nel 1997.⁴⁵

Il Comitato ha deciso di iscrivere questo sito sulla base dei criteri (ii), (iv) e (v), considerando che la Costiera Amalfitana è un eccezionale esempio di paesaggio mediterraneo, con eccezionali valori paesaggistici e culturali derivanti dalla sua drammatica topografia e evoluzione storica. (“*The Committee decided to inscribe this site on the basis of criteria (ii), (iv) and (v), considering that the Costiera Amalfitana is an outstanding example of a Mediterranean landscape, with exceptional cultural and natural*”)

Fig. 42

Immagine tratta dal film *Paisà*, rappresentante la Torre normanna di Maiori nel 1946.

Fonte:

Immagine tratta dal film *Paisà*, primo episodio.



Fig. 44

Foto rappresentante la Torre normanna di Maiori, nella Costiera Amalfitana, attualmente utilizzato come ristorante.

Fonte:

<http://www.costieraamalfitana.com/wp-content/uploads/2016/05/torre-normanna-maiori.jpg>





Fig. 43
Foto rappresentante la
Torre normanna di Maiori,
nella Costiera Amalfitana,
attualmente utilizzato
come ristorante.

Fonte:
https://cdn0.matrimonio.com/emp/fotos/3/0/7/8/Est_da_Maiori_5_55.jpg



Fig. 45
Foto notturna rappresentante la Torre normanna di Maiori, nella Costiera Amalfitana, attualmente utilizzato come ristorante.

Fonte:
<https://images03.ilvescovado.it/dbcus/500/500/articoli/l-aperitivo-piu-col-in-costa-d-amalfi-di-vennerdi-141197.jpg>



*scenic values resulting from its dramatic topography and historical evolution.*⁴⁶⁾
“(ii): mostrare un importante interscambio di valori umani, in un lungo arco temporale o all’interno di un’area culturale del mondo, sugli sviluppi nell’architettura, nella tecnologia, nelle arti monumentali, nella pianificazione urbana e nel disegno del paesaggio;

(iv): costituire un esempio straordinario di una tipologia edilizia, di un insieme architettonico o tecnologico, o di un paesaggio, che illustri una o più importanti fasi nella storia umana;

*(v): essere un esempio eccezionale di un insediamento umano tradizionale, dell’utilizzo di risorse territoriali o marine, rappresentativo di una cultura (o più culture), o dell’interazione dell’uomo con l’ambiente, soprattutto quando lo stesso è divenuto vulnerabile per effetto di trasformazioni irreversibili.*⁴⁷⁾

Anche qui è previsto il Piano di Gestione, obbligatorio in Italia, come precedentemente detto, dal 2006 per i siti già iscritti alla Lista. Inoltre, la Torre Normanna fu già vincolata ai sensi della Legge 1089/39 (D.M. 18.03.1988), venne poi nel 1997 iscritta, insieme a tutta la Costiera Amalfitana, alla Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO, e infine, protetta tramite il “Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge del 6 luglio 2002, n. 137”, articolo 10.⁴⁸⁾

La Ciociaria è una zona notevolmente cambiata rispetto agli anni '60.

La Strada Provinciale Sperlonga-Itri (Sperlonga, Latina), dove le due protagoniste camminano prima dello stupro era precedentemente una strada sterrata con dei muretti puntuali posti come protezione; attualmente la strada risulta asfaltata e ristretta e sono anche stati inseriti dei guard-rail.⁴⁹⁾ [Fig. 47 e 48]

Altra strada è quella di Fondi-S. Magno, a Fondi (LT) [Fig. 49 e 50], chiamata anche via S. Magno ed è una contrada di campagna, in cui è riconoscibile il piccolo ponte situato sopra il “Fosso di Lenola”. Quest’ultimo, nelle riprese, risulta malridotto e



Fig. 46
Foto rappresentante la Torre normanna di Maiori, nella Costiera Amalfitana, attualmente utilizzato come ristorante.

Fonte:
http://www.agenda365.it/images/immaginisito/ristoranti/Campania/l_arsenale/01-l-arsenale.jpg

parzialmente demolito, mentre si può notare che ora è stato sistemato e presenta anche delle protezioni metalliche per impedire incidenti. Anche qui la strada risultava sterrata mentre ora è asfaltata.⁵⁰ [Fig. 51 e 52]

Altra strada riconoscibile è quella dove Cesira aspetta la figlia, non vedendola tornare dalla festa, cioè la strada Fondi-Sperlonga, nella località Tre Ponti, a Fondi (LT). Si trova quasi al bivio con la contrada San Raffaele (Via Sette Acque). La strada venne allargata e asfaltata con l'aggiunta del guard-rail; gli alberi furono in parte tagliati, ma le modifiche più importanti riguardano l'incrocio, che fu modificato. Nei pressi di questa strada vi è un casolare che sembra non essere immutato nel tempo.⁵¹ [Fig. 53, 54, 55, 56, 57 e 58]

La strada che le due protagoniste percorrono una volta essere scese dal treno si trova a Sermoneta (LT) e si tratta di via Dormigliosa; [Fig. 59 e 60] questa strada, nella zona centrale, è parzialmente costeggiata da un canale, il Rio Martino. La location si presenta come inalterata nel tempo, la cui unica modifica risulta essere anche qui l'introduzione dell'asfalto, non presente nel 1960. Vi è un casale nelle vicinanze ed anch'esso risulta inalterato. Si può notare, inoltre, alle pendici del monte, una piccola costruzione bianca rettangolare: l'abbazia romanico-cistercense di Valvisciolo,⁵² realizzata nel XII secolo dai monaci greci ed occupata e restaurata dai Templari nel XIII secolo, ai quali subentrarono i cistercensi una volta sciolto l'ordine. L'interno della chiesa è suddiviso in tre navate definite da pilastri e colonne, con pareti spoglie secondo i canoni del "memento mori" dei cistercensi, secondo i quali non era necessario lo sfarzo per elevare il loro spirito. Sul portone d'ingresso si può notare un rosone e sul lato destro dell'abbazia si può notare presente un chiostro circondato da un giardino molto colorato. L'abbazia è collocata a 116 m sul livello del mare, al di sopra di un contrafforte che si affaccia su una piccola valle di stampo medievale, detta "dell'usignolo".⁵³ [Fig. 61, 62, 63 e 64]

Fig. 49

Immagine tratta dal film *La ciociara* rappresentante il tratto di strada che le due protagoniste percorrono dopo la violenza.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 51

Immagine tratta dal film *La ciociara* rappresentante il ponte dove Michele e Cesira si nascondono dai tedeschi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 53

Immagine tratta dal film *La ciociara* rappresentante la protagonista Cesira mentre attende la figlia Rosetta.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 50
Tratto della Strada Provinciale Sperlonga - Itri, venne percorsa dalle due protagoniste del film *La ciociara* dopo la violenza subita. Si noti l'aggiunta dei guard-rail ed il fatto che la strada sia stata asfaltata

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 52
La foto rappresenta il "Fosso di Lenola", sulla strada Fondi - S. Magno, utilizzato come nascondiglio da Cesira e Michele. Il ponte risulta sistemato e la strada asfaltata.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 54
Foto rappresentante la strada Fondi - Sperlonga, vicino alla località Tre Ponti, più precisamente all'incrocio con Via Sette Acque.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig. 55

Immagine tratta dal film *La ciociara* rappresentane la protagonista Cesira mentre attende la figlia Rosetta.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 57

Immagine tratta dal film *La ciociara* rappresentane la strada che le due protagoniste percorrono una volta scese dal treno, dove l'uomo verrà ucciso da una pattuglia tedesca aerea.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 59

Immagine tratta dal film *La ciociara* rappresentane la strada che le due protagoniste percorrono una volta scese dal treno, dove l'uomo verrà ucciso da una pattuglia tedesca aerea.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 56

Foto rappresentante la strada Fondi - Sperlonga, vicino alla località Tre Ponti, più precisamente all'incrocio con Via Sette Acque.

Si nota l'aggiunta del guard.rail e come molti alberi siano stati tagliati.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 58

Via Dormigliosa a Sernoneta, si noti come il casale è rimasto inalterato dal periodo delle riprese.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 60

Via Dormigliosa a Sernoneta, si noti alle pendici del monte l'abbazia romanica di Valvisciolo.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig. 61
Facciata principale
dell'Abbazia di Valvisciolo a Sermoneta (LT).

Fonte:
<http://rete.comuni-italiani.it/foto/2008/wp-content/uploads/2009/01/74976-800x532-500x332.jpg>



Fig. 63
Foto interna dell'Abbazia di Valvisciolo, a Sermoneta (LT).

Fonte:
<http://static.panoramio.com/photos/large/108252187.jpg>



Le ultime due strade percorse dalle due protagoniste si trovano a Fondi (LT) ed Itri (LT).

La prima, a Fondi, è Via Ripa, nella contrada delle Querce, nei pressi di un rudere (il quale si trova tutt'ora nel medesimo stato), presumibilmente di una cappella votiva. La strada risulta asfaltata e le tipiche casette della contrada non esistono più, poiché vennero sostituite da abitazioni moderne. [Fig. 65, 66, 67, 68, 69, 70 e 71] La seconda, ad Itri, la collochiamo tra Corso San Gennaro e Via Matteotti e ad oggi risulta drasticamente cambiata. Durante le riprese del film, nel 1960 vi erano le macerie di un palazzo, attualmente sostituito da parcheggi e terrazze. Girando l'angolo di questa via ci troviamo nel Vicolo Orticelli, in cui è tutt'ora riconoscibile una porticina in legno con l'inferriata.⁵⁴ [Fig. 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78 e 79]



Fig. 62
Foto dell'Abbazia di Valvisciolo a Sermoneta (LT).

Fonte:
<http://www.sentiero.eu/wp-content/uploads/2014/10/abbazia-valvisciolo-1.jpg>



Fig. 64
Chiostro dell'Abbazia di Valvisciolo, a Sermoneta (LT).

Fonte:
<http://conoscerepertutelare.altavista.org/wp-content/uploads/2015/09/7777.jpg>

Le meravigliose montagne della valle di Fondi furono anch'esse urbanizzate. Infatti, benché la bellezza mostrata della valle di Fondi risulti senza tempo, quasi totalmente immutabile, adesso sono presenti innumerevoli abitazioni, formando così dei grossi centri urbani circondati dal verde; quest'area interessa ben undici Comuni, tra cui Fondi e Formia, attualmente moderne cittadine, le quali fanno da controparte a piccoli borghi ancora ricchi di tradizione.⁵⁵

La scena in cui giungono i soldati tedeschi e sequestrano Michele viene girata nel comune di Itri (LT) nella località Forcella Rava, sulla strada "Al Santissimo Santuario", che collega la SS82 Civita Farnese al Santuario della Madonna della Civita. La location, riconoscibile dal profilo orografico, risulta inalterata nel tempo, la natura risulta intaccata dalla mano dell'uomo.⁵⁶ [Fig. 80, 81, 82 e 83]

Fig. 65

Foto aerea di Via Ripa a Fondi con la localizzazione esatta del rudere inquadrato nel film *La ciociara*.

Fonte:
Google Maps

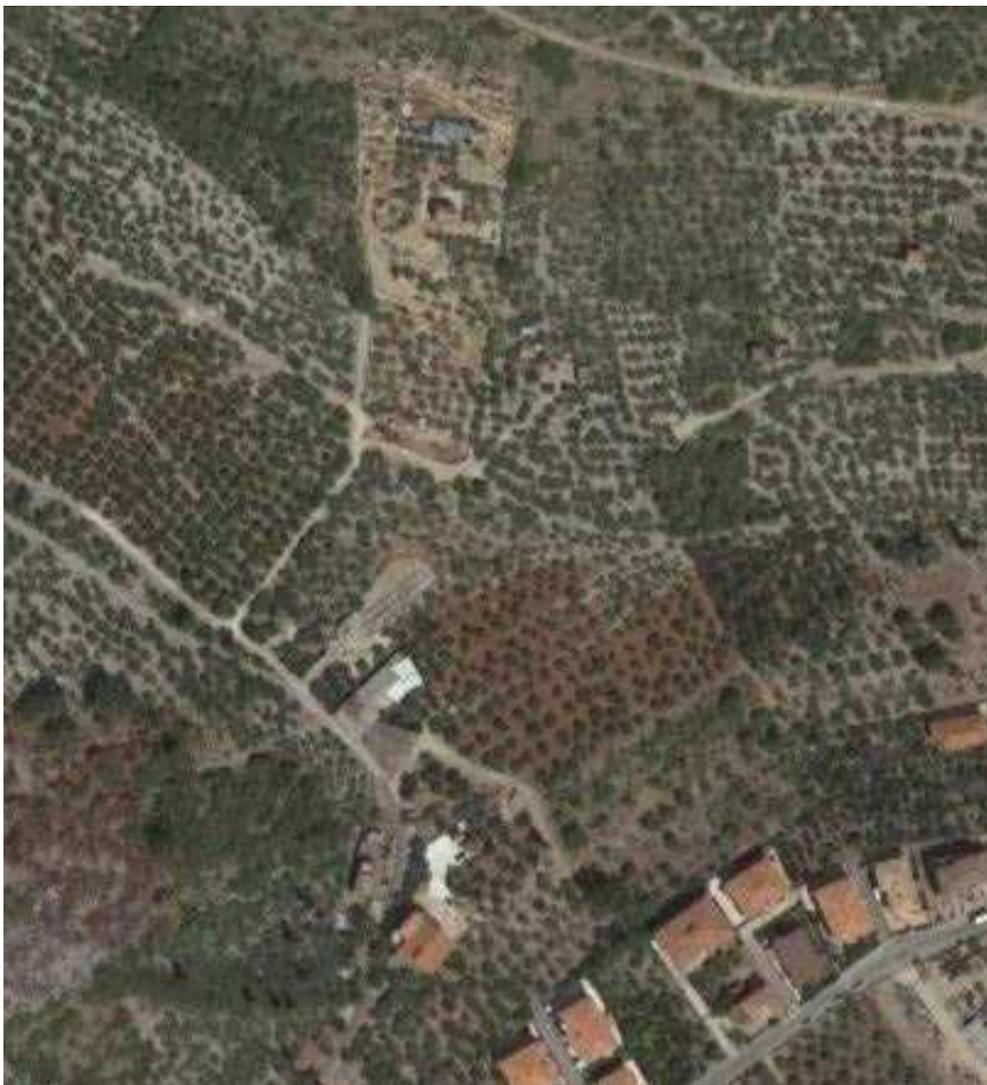


Fig. 66

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele scendono in paese per parlare con l'avvocato. La scena mostra la presenza di un rudere, presumibilmente di una cappella votiva.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 67
Foto del rudere nella
contrada le Querce a
Fondi (LT), più precisa-
mente in Via Ripa.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig. 68

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele scendono in paese per parlare con l'avvocato.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 70

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele scendono in paese per parlare con l'avvocato.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 72

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele sono in paese.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 69
Foto della contrada le
Querce a Fondi (LT), più
precisamente Via Ripa.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 71
Foto della contrada le
Querce a Fondi (LT), più
precisamente Via Ripa.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 73
Portone d'ingresso rico-
noscibile in Via Orticelli
a Itri.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig. 74

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele incontrano in paese una donna provata dalla morte del figlio.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 76

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele dalgono a casa dell'avvocato in paese.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 78

Immagine tratta dal film *La ciociara* nella quale Cesira e Michele per le vie del paese.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 75
Foto di Corso San Gennaro a Itri.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 77
Casa dell'avvocato nel film *La ciociara* situata a Itri (LT) tra Corso San Gennaro e Via Matteotti.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 79
Casa dell'avvocato nel film *La ciociara* situata a Itri (LT) tra Corso San Gennaro e Via Matteotti.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig. 80

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante la zona di Forcella Rava, nel momento dell'arrivo dei soldati tedeschi che cercavano una guida per scappare attraverso quei luoghi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 82

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante la zona di Forcella Rava nel momento dell'arrivo dei soldati tedeschi che cercavano una guida per scappare attraverso quei luoghi.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



La scena in cui Cesira e Rosetta scappano verso Fondi, dopo che i tedeschi aprirono il fuoco sulla zona, è stata girata nei pressi della SP 2b Furbara-Sasso, davanti ai "Sassoni di Furbara" (o "Le dolomiti del Lazio"), a Cerveteri (RM), poco prima di entrare nel borgo di Sasso. [Fig. 84, 85 e 86] La zona risulta anche in questo caso immutata e fu scelta poiché erano ancora presenti delle caserme e da queste, dopo aver chiesto l'autorizzazione al ministro della Difesa, furono presi i carro-armati.⁵⁷ Infine, troviamo la località di Sant'Eufemia, che però risulta essere fittizia. Si tratta infatti della località "La Macchiola" a Saracinesco (RM), uno dei più piccoli comuni italiani (184 abitanti).⁵⁸

Durante le riprese era un agglomerato urbano con capanne e qualche casa in muratura, utilizzato come rimessa e pascolo dei bovini. [Fig. 87 e 88] Ora le capanne sono totalmente sparite e al loro posto sorgono dei palazzi, sono stati costruiti campi da calcio e da tennis ed un impianto a pannelli solari. È stato anche modificato anche l'andamento del terreno, rendendolo più pianeggiante. Uno dei pochi edifici risalenti al periodo delle riprese è la chiesetta, ora sconsacrata, diventata un Bar-Trattoria-



Fig. 81
Immagine rappresentante la zona di Forcella Rava ai giorni nostri.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 83
Immagine rappresentante la zona di Forcella Rava ai giorni nostri.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Braceria. La casa di "Belmondo", è stata modificata ed ampliata di un piano.⁵⁹ [Fig. 89 e 90]

È stato anche possibile riconoscere la location dove hanno girato la scena dello stupro, la quale venne girata in due chiese: Santa Maria delle Grazie, in Via San Francesco a Vallecorsa (LT), per le riprese degli esterni, e la chiesa di San Francesco d'Assisi, in Via San Francesco a Fondi (LT), per gli interni. [Fig. 91, 92, 93, 94, 95 e 96]

La prima doveva essere l'unica location, ma il Vescovo di Veroli non concesse il permesso di girare all'interno.⁶⁰ Nonostante i restauri e il fatto che non si trovi più allo stato di rudere, la chiesa è facilmente riconoscibile dalle edicole della via Crucis e dall'ingresso ad arco affiancato da altre edicole. Attualmente la chiesa risulta sconsecrata ed è stata totalmente ristrutturata e intonacata con intonaco di colore giallo. Ad oggi nei pressi della chiesa sono presenti delle cantine private ed abitazioni.

La seconda, utilizzata per gli interni, era, nel periodo delle riprese, sconsecrata ed era adibita a magazzino. La chiesa venne "modellata" in base a quella di Vallecorsa, in

Fig. 84

Veduta aerea della zona di Furbara- Sasso a Cerveteri.

Fonte:

Google maps

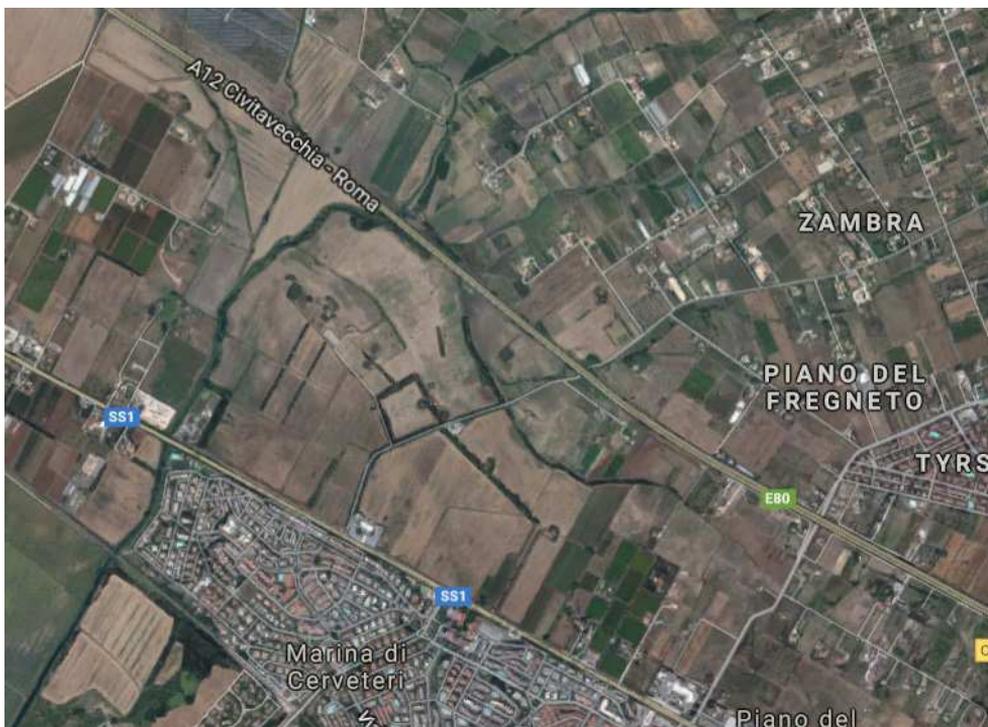


Fig. 85

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante la zona di Furbara-Sasso nel momento in cui gli sfollati di Sant'Eufemia fanno ritorno alle loro case

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 87

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante il fittizio paesino di Sant'Eufemia, in realtà località "Le Macchiola".

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



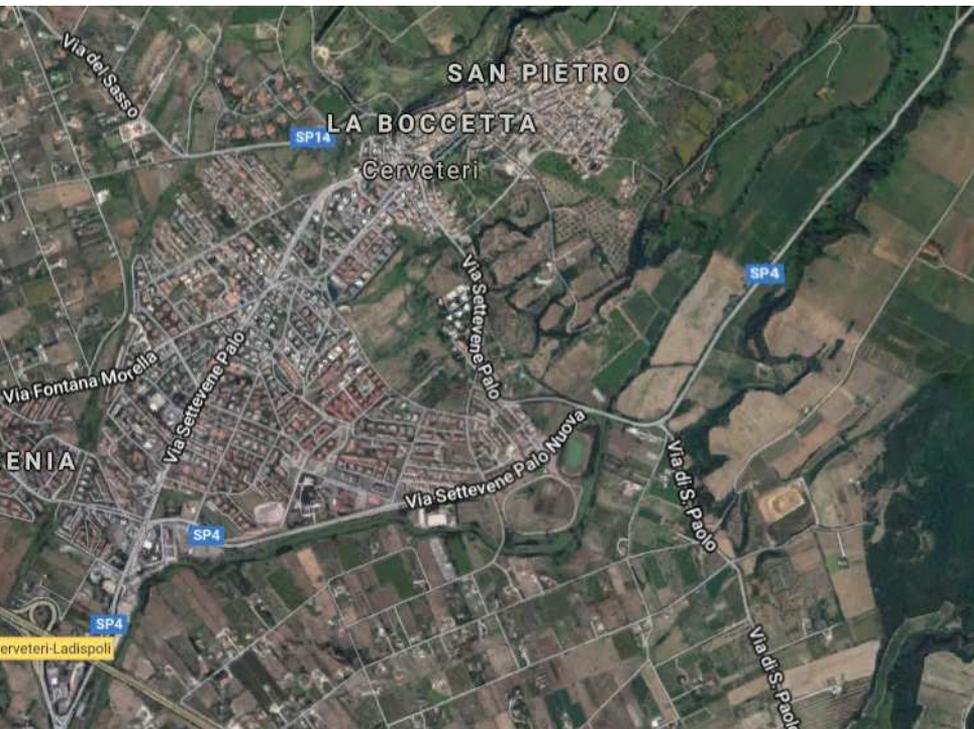


Fig. 86
Immagine rappresentante i "Sassoni di Furbara" al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 88
Immagine rappresentante località "Le Macchiola" oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>

Fig. 89
Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante la casa di Michele nel paesino di Sant'Eufemia.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 91
Immagine tratta dal film *La ciociara* e rappresentante la scena dell'arrivo delle due donne presso la chiesa abbandonata di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa. Sono inquadrate le edicole.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 93
Immagine tratta dal film *La ciociara* e rappresentante la scena dell'arrivo delle due donne presso la chiesa abbandonata di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>





Fig. 90
Immagine rappresentante la casa di Michele al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



Fig. 92
Immagine rappresentante la zona antistante la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa, oggi. Sono inquadrate le edicole

Fonte:
Foto da sopralluogo di luglio 2017



Fig. 94
Immagine rappresentante la zona antistante la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa, oggi. Sono inquadrate le edicole e la facciata della chiesa

Fonte:
Foto da sopralluogo di luglio 2017

Fig. 95

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara* e rappresentante la parte interna della chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi. Questa scena precede la violenta scena dello stupro.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>



quanto l'esterno non era utilizzabile per via della piazza troppo moderna. Nonostante sia stata restaurata e sia quasi totalmente cambiata, è riconoscibile il bassorilievo *coniuncto dextratum*⁶¹ e l'altare. Nel restauro è stata ripresa la copertura lignea.

Nella chiesa sconsacrata di Vallecorsa, in memoria delle riprese del film, vi è una targa che attesta la veridicità della location.

Per quanto riguarda, invece, le riprese di *Non c'è pace tra gli ulivi* esse si svolgono tra Sperlonga, Fondi e Vallecorsa.

Le scene girate in paese, durante il matrimonio di Bonfiglio e Lucia, si dividono tra Sperlonga e Fondi, nelle rispettive parti storiche delle due cittadine; per esempio la scena del matrimonio, dove Lucia cammina a braccetto con Bonfiglio, sono girate in via Giosa a Vallecorsa, [Fig. 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 e 104] mentre la scena dove Maria Grazia viene accolta dalla madre di Bonfiglio è girata a Fondi, in via Ippolito de' Medici. [Fig. 105, 106] Entrambe le location sono tutt'ora chiare e riconoscibili, soprattutto per quanto concerne Vallecorsa, [Fig. 107 e 108] mentre per Fondi buona parte degli edifici, fatiscenti già nel periodo delle riprese, che



Fig. 96
Foto interna della Chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi, oggi.

Fonte:
Foto da sopralluogo di marzo 2017

delimitavano il cortile, sono stati demoliti o modificati nei primi anni '70, per lasciare il posto ad un imponente edificio delle Poste Italiane. Questo ha trasformato il cortile in una piazzetta; ma, sebbene la zona sia drasticamente cambiata, l'edificio con i due grandi archi è tutt'ora riconoscibile.⁶²

Anche la scena in cui Lucia scappa dalla famiglia è girata a Fondi, in via del Laghetto, all'epoca chiamata Strada Vicinale Capo d'Acqua. Sullo sfondo vi è il Monte Arcano, con il suo Santuario della Madonna della Rocca. La via, costeggiata dai suoi muretti e da un rudere, è rimasta intatta nel tempo. [Fig. 109 e 110] Il santuario sopraccitato si trova all'interno del Parco naturale regionale Monti Ausoni e lago di Fondi ed è stato eretto poiché si credeva che su questi monti ci fosse stato un martirio di cristiani.⁶³

Ci sono altre due zone chiaramente riconoscibili: la via litoranea che costeggia Sperlonga, [Fig. 111 e 112] dove i pastori portavano a pascolare il gregge, che come le precedenti strade è stata asfaltata ma l'intorno è rimasto immutato; la zona di Vallecorsa (FR), dove si svolge la scena finale del film, nella zona proprio sopra la Grotta di Santa Maria, salendo le scalette vicino alla fontana e fronteggiando la

Fig. 97

Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli Ulivi*, rappresentante Via Giosa a Vallecorsa. La scena rappresenta il momento del matrimonio.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 99

Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli Ulivi*, rappresentante Via Giosa a Vallecorsa. La scena rappresenta il momento del matrimonio.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>





Fig. 98
Immagine rappresentante Via Giosa a Vallecorsa al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 100
Immagine rappresentante Via Giosa a Vallecorsa al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>

Fig. 101

Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli Ulivi*, rappresentante Via Giosa a Vallecorsa. La scena rappresenta il momento del matrimonio.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 103

Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli Ulivi*, rappresentante Via Giosa a Vallecorsa. La scena rappresenta il momento del matrimonio.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>





Fig. 102
Immagine rappresentante Via Giosa a Vallecorsa al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 104
Immagine rappresentante Via Giosa a Vallecorsa al giorno d'oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>

Fig. 105

Immagine tratta dalla pellicola *Non c'è pace tra gli Ulivi* e rappresentante via Ippolito De' Medici a Fondi, nel momento in cui Maria Grazia viene accolta dalla madre di Bonfiglio.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 107

Immagine tratta dalla pellicola *Non c'è pace tra gli ulivi* e rappresentante lo scenario della valle di Vallecorsa.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>





Fig. 106
Immagine rappresentante via Ippolito De' Medici oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 108
Immagine rappresentante Vallecora oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>

Fig. 109

Immagine tratta dalla pellicola *Non c'è pace tra gli ulivi* e rappresentante Fondi, in via del Laghetto, all'epoca chiamata Strada Vicinale Capo d'Acqua. Sullo sfondo vi è il Monte Arcano, con il suo Santuario della Madonna della Rocca.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 111

Immagine tratta dalla pellicola *Non c'è pace tra gli ulivi* e rappresentante la strada litoranea di Sperlonga.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



nicchia di San Michele, dove il paesaggio risulta incontaminato.⁶⁴ [113 e 114]

Le ultime due zone laziali di cui andremo ad analizzare le trasformazioni sono la zona di Palo Laziale e del Lago di Fogliano.

La prima location, come precedentemente detto, ha fatto da sfondo alla scena finale di *Umberto D.* e risulta immutata nel tempo; possiamo notare come siano ancora presenti le cisterne visibili all'interno della pellicola e le rotaie, su cui si voleva suicidare il protagonista, afflitto dalle disgrazie della vita; questa zona è situata vicino al Castello di Palo o Odescalchi, presumibilmente del XV secolo, il quale possiede una pianta rettangolare ai cui spigoli sono presenti delle torri con archetti pensili e con merlature. [Fig. 115 e 116]

Attualmente il castello ha subito dei restauri ed è tutt'ora abitato dalla famiglia



Fig. 110
Immagine rappresentante Fondi, in via del Laghetto, all'epoca chiamata Strada Vicinale Capo d'Acqua. Sullo sfondo vi è il Monte Arcano, con il suo Santuario della Madonna della Rocca, oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 112
Immagine del litorale di Sperlonga oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>

Odescalchi ed aperto per possibili eventi.⁶⁵ Nei pressi del castello, dove un tempo sorgeva il parco, vi è l'Oasi WWF Bosco di Palo, creata nel 1980, grazie alla concessione dei principi Odescalchi, ed è un'area protetta.⁶⁶ [Fig. 117e 118]

Vi è infine il Lago di Fogliano, che è servito come sostituto dell'Idroscalo di Milano nel film *Rocco e i suoi fratelli*. Il lago fa attualmente parte del Parco Nazionale del Circeo, in provincia di Latina, istituito nel 1934 dall'Amministrazione forestale del tempo, per volere di Benito Mussolini; inoltre, dal 1997, è una riserva di biodiversità dell'UNESCO ed è stato candidato come Patrimonio dell'umanità. È diventato un Ente Parco solamente nel 2005 con il DPR 155/2005.⁶⁷

Nei pressi del lago è presente anche il Borgo Fogliano, che ha dato il nome all'omonimo lago e alla settecentesca Villa Fogliano, di proprietà della famiglia

Fig. 113

Immagine tratta dalla pellicola *Non c'è pace tra gli ulivi* e rappresentante Vallecorsa.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 115

Immagine rappresentante il Castello di Palo, presso Palo Laziale, visibile durante una scena di *Umberto D.*, quando egli voleva suicidarsi presso la stazione.

Fonte:

<https://castlesintheworld.files.wordpress.com/2014/04/castello-palo1.jpg>





Fig. 114
Immagine rappresentante Vallecorse oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



Fig. 116
Immagine rappresentante il Castello di Palo, presso Palo Laziale, visibile durante una scena di *Umberto D.*, quando egli voleva suicidarsi presso la stazione.

Fonte:
<http://www.visitlazio.com/documents/563196/637747/Ladispoli+-+Castello+di+Palo.jpg/3c414567-5913-4a53-9fe4-f0c057615076?t=1398683980821?t=1398676780821>

Fig. 117
Immagine rappresentante la mappa di Palo Laziale.

Fonte:
<http://www.amicianimali.it/itinerari/images/palolaziale.jpg>



Caetani. L'importanza del borgo è prevalentemente di tipo storico ed architettonico, infatti sono state rinvenute numerose testimonianze della presenza dell'uomo già dall'epoca preistorica. Attualmente il borgo è noto per il suo giardino botanico, nato alla fine del XIX secolo, realizzato come giardino esotico.⁶⁸ [Fig. 118]

*"Il Piano Territoriale Paesaggistico Regionale (PTPR) è stato adottato dalla Giunta Regionale con atti n. 556 del 25 luglio 2007 e n. 1025 del 21 dicembre 2007, ai sensi dell'art. 21, 22, 23 della legge regionale sul paesaggio n. 24/98."*⁶⁹

Questo piano è suddiviso in: sistemi ed ambiti del paesaggio, beni paesaggistici, beni del patrimonio culturale e naturale.

Per quanto riguarda Saracinesco, il territorio circostante l'agglomerato urbano, comprendendo anche la località La Macchiole, fa parte della ricognizione delle aree tutelate per legge (art. 134 co. 1 lett. b e art. 142 co. 1 Dlvo 42/04), comprende quindi un'area di interesse archeologico già individuata, vincolata a norma di legge L.R. 24/98.

*"I vincoli ricognitivi nascono dal riconoscimento di un valore o di un rischio attraverso un'azione di verifica. Sono vincoli ope legis, vale a dire riconosciuti a norma di legge e, per questo, non riconoscono l'indennizzo e hanno validità illimitata."*⁷⁰

Secondo un'ulteriore carta, quella dei beni culturali e naturali, l'area del comune



Fig. 118
Immagine rappresentante l'oasi WWF di Palo Laziale.

Fonte:
<https://fai-cdn-media.s3.amazonaws.com/uploads/images/578e-0ce6b2ae9.jpg>

di Saracinesco, secondo la carta dell'uso del suolo del 1999, inoltre la cittadina è circondata da un sistema agrario a carattere permanente (art. 31 bis e 31 bis.1 L.R. 24/98), il quale fa parte degli Ambiti prioritari per i progetti di conservazione, recupero, riqualificazione, gestione e valorizzazione del paesaggio regionale (art. 143 D.lvo 42/2004).

Per quanto riguarda i due comuni confinanti di Ladispoli (dove è presente Palo Laziale) e di Cerveteri possiamo notare che essendo una zona costiera è presente una fascia di rispetto delle coste marine, e proprio a Palo Laziale è segnalata la presenza del parco e della villa (ovvero del castello citato precedentemente) storici. Sono inoltre segnalate delle proposte comunali di modifica dei PTP vigenti.

Nel comune di Ladispoli, Palo Laziale, sia nel comune di Cerveteri sono individuati degli immobili e delle aree di notevole interesse pubblico (L. R. 37/83, art. 14 L.R. 24/98 - art. 134 co. 1 lett. a D.lvo 42/04 e art. 136 D.lvo 42/04), ovvero lett. c) e d) beni d'insieme: vaste località con valore estetico tradizionale, bellezze panoramiche (art. 136 D.lvo 42/04). Sono inoltre segnalate, in entrambi i comuni, aree di interesse archeologico già individuate (art. 13 co 3 lett. a L.R. 24/98), aree boscate (art. 10 L.R. 24/98), costa del mare (art. 5 L.R. 24/98), identificate tramite l'art. 134 co. 1 lett. b e art. 142 co. 1 D.lvo 42/04, con vincoli ricognitivi di legge.

È inoltre segnalato lo schema del Piano Regionale dei Parchi (Art. 46 L.R. 29/97; DGR 11746/93 e DGR 1100/2002).

Per quanto riguarda, invece, il comune di Vallecorsa sono individuati degli immobili e delle aree di notevole interesse pubblico (L. R. 37/83, art. 14 L.R. 24/98 - art. 134 co. 1 lett. a D.lvo 42/04 e art. 136 D.lvo 42/04), nello specifico sono tutelati tramite vincolo dichiarativo beni d'insieme: vaste località con valore estetico tradizionale, bellezze panoramiche (art. 136 D.lvo 42/04) riconosciute come aree tutelate per legge (art. 134 co. 1 lett. b e art. 142 co. 1 D.lvo 42/04) delle aree boscate (art. 10 L.R. 24/98) e corsi delle acque pubbliche (art. 7 L.R. 24/98). Per quanto riguarda i beni del patrimonio naturale e culturale e azioni strategiche del PTPR sono messe in evidenza zone a conservazione speciale ovvero siti di interesse comunitario (Direttiva Comunitaria 92/43/CEE (Habitat) Bioitaly D.M. 3/4/2000), pascoli, rocce, aree nude (Carta dell'uso del suolo, 1999); sono inoltre presenti ambiti prioritari per i progetti di conservazione, recupero, riqualificazione, gestione e valorizzazione del paesaggio regionale (art. 143 D.lvo 42/2004), ovvero percorsi panoramici (artt. 31bis e 16 L.R. 24/98), sistema agrario a carattere permanente (artt. 31bis e 31bis.1 L.R. 24/98) e aree con fenomeni di frazionamenti fondiari e processi insediativi diffusi (art. 31bis L.R. 24/98).

Per quanto riguarda i comuni di Fondi, Itri e Sperlonga in essi sono segnalati come aree tutelate per legge (art. 134 co. 1 lett. b e art. 142 co. 1 D.lvo 42/04) delle aree boscate (art. 10 L.R. 24/98), corsi delle acque pubbliche (art. 7 L.R. 24/98) e università agrarie e uso civico (art. 11 L.R. 24/98), costa del mare (art. 5 L.R. 24/98) e parchi e riserve naturali (art. 9 L.R. 24/98), si pensi al Parco naturale dei Monti Aurunci, e aree di interesse archeologico già individuate (art. 13 co 3 lett. a L.R. 24/98). Sono individuati anche degli immobili e delle aree tipizzati dal Piano Paesaggistico (art. 134 comma 1, lett. c D.lvo 42/04), in particolare beni puntuali diffusi, testimonianza dei caratteri identitari archeologici e storici e relativa fascia di rispetto di 100 metri (art.13 co.3 lett.a L.R. 24/98), beni lineari, testimonianza dei caratteri identitari archeologici e storici e relativa fascia di rispetto di 100 metri (art.13 co.3 lett.a L.R. 24/98). Sono inoltre individuati degli immobili e delle aree di notevole interesse pubblico (L. R. 37/83, art. 14 L.R. 24/98 - art. 134 co. 1 lett. a D.lvo 42/04 e art. 136 D.lvo 42/04) ovvero dei beni d'insieme: vaste località con valore estetico tradizionale, bellezze panoramiche (art. 136 D.lvo 42/04). Per quanto riguarda invece i beni del patrimonio naturale e culturale e azioni strategiche del PTPR sono individuati Zone a conservazione speciale, siti di interesse comunitario (Direttiva Comunitaria 92/43/CEE (Habitat) Bioitaly D.M. 3/4/2000), Zone a protezione speciale, conservazione uccelli selvatici (Direttiva Comunitaria 79/409/CEE DGR 2146 del 19/3/1996 DGR 651 del 19/7/2005), lo schema del Piano Regionale dei Parchi (Art. 46 L.R. 29/97, DGR 11746/93, DGR 1100/2002) e Pascoli, rocce, aree nude (Carta dell'Uso del Suolo, 1999), Viabilità antica, fascia di rispetto 50 mt. ("Forma Italiae" Unione Accademica Nazionale Istituto di Topografi a Antica dell'Università di Roma "Carta Archeologica" - Prof. Giuseppe Lugli). Anche per questi comuni sono segnalati degli ambiti prioritari per i progetti di conservazione, recupero, riqualificazione, gestione e valorizzazione del paesaggio regionale (art.

143 D.lvo 42/2004), nello specifico: percorsi panoramici con i punti di vista (artt. 31bis e 16 L.R. 24/98), parchi archeologici e culturali (artt. 31ter L.R. 24/98), sistema agrario a carattere permanente (artt. 31bis e 31bis.1 L.R. 24/98), aree con fenomeni di frazionamenti fondiari e processi insediativi diffusi e discariche, depositi, cave (art. 31bis L.R. 24/98).

Infine, per quanto riguarda il comune di Sermoneta (LT) presenta delle zone adibite ad aree agricole identitarie della campagna romana e delle bonifiche agrarie (art. 51 L.R. 38/99); zone sottoposte a vincoli dichiarativi (ab058_001 lett a) e b) beni singoli: naturali, geologici, ville, parchi e giardini; art. 136 Dlvo 42/04); ambiti di interesse archeologico già individuati (m050_001 art.13 co 3 lett. a L.R. 24/98); aree boscate (n.b. le aree boscate percorse da incendi non sono rappresentate nel presente elaborato - Legge quadro in materia di incendi boschivi 21 Novembre 2000 n.353_www.camera.it/parlam/leggi/003531.htm; art.10 L.R. 24/98); aree ad ambito urbano (aree urbanizzate del PTPR: si intendono incluse le aree urbanizzate discendenti dall'accorgimento delle osservazioni di cui all'art. 23 co1 L.R. 24/98); aree con canali puntuali e lineari difusi, testimonianza dei caratteri identitari vegetazionali, geomorfologici e carsico-ipogeo con fascia di rispetto di 150 mt ciascuno L.R. 20/99); aree di interesse archeologico già individuate- beni lineari con fascia di rispetto (art.13 co 3 lett. a L.R. 24/98).

Sermoneta risulta essere un'area in cui si riesce a definire al meglio il nucleo urbano, non compatto, con intorno molte zone con sistema agrario permanente (artt. 31 bis e 31bis,1 L.R. 24/98). Si possono notare anche delle zone tracciate in arancione, definite come aree con fenomeni di frazionamenti fondiari e processi insediativi diffusi (rientrano nelle aree a rischio paesaggistico - art. 31 bis L.R. 24/98). La maggior parte delle aree verdi le troviamo nei pressi del confine tra Sermoneta e Bassiano e sono zone verdi a protezione speciale (conservazione uccelli selvatici). Inoltre, Sermoneta, rientra nello schema del Piano Regionale dei Parchi (Art. 46 L.R. 29/97 D.G.R. 11746/93 D.R.G. 1100/2002), nonchè geositi (ambiti geologici e geomorfologici- Aeriali: Direzione Regionale Culturale). All'interno dell'ambito di Sermoneta troviamo anche aree ricreative interne al tessuto urbano (parchi urbani, aree sportive, campeggi etc - Carta dell'Uso del Suolo 1999). Sermoneta, inoltre, è percorsa da una viabilità antica (fascia di rispetto 50 mt e fa parte del sistema dell'insediamento archeologico - "Forma Italiae", Unione Accademica Nazionale Istituto di Topografia Antica dell'Università di Roma_ "Carta archeologica"⁷¹

Vengono quindi segnalate tutte quelle aree tutelate e di particolare interesse naturalistico e culturale. Per quanto concerne Porto Tolle, nel Veneto, trattato nell'ultimo episodio di *Paisà*, esso risulta sempre una zona paludosa, priva di grandi nuclei abitativi. [Fig. 119,120 e 121]

Le immagini d'epoca, tratte dall'episodio della pellicola sopracitata, ci mostrano in lontananza la chiesa parrocchiale di Santa Maria del Rosario, abbattuta nel 1951 in seguito ai danni subiti con l'alluvione di quell'anno.⁷² Oggi troviamo una chiesa del 1960, realizzata accanto alla suddetta chiesa.⁷³

A partire dal XVIII secolo fino agli anni '60 sono stati svolti interventi di bonifica, cambiandone l'aspetto originario, grazie anche alla riforma agraria degli anni '50.

Fig. 120

Immagine tratta dall'ultimo episodio di *Paisà* e rappresenta la zona paludosa antistante Porto Tolle, dove avvenne uno degli scontri finali della guerra.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>



Fig. 122

Immagine rappresentante le paludi di Porto Tolle ad oggi.

Fonte:

http://www.deltaportotolle.it/media/deltaportotolle/immagini/itinerari/foto_sacca.JPG





Fig. 121
Immagine rappresentante la zona paludosa antistante Porto Tolle, oggi.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649>

Quest'ultima, grazie alla distribuzione delle terre ai contadini, l'estrazione del metano dal sottosuolo e la pesca, porta la popolazione a 21.000 unità.⁷⁴

Nel 1951 e nel 1966 ci furono due alluvioni, le quali sommersero quasi interamente l'isola della Donzella, [Fig. 120 e 121] causando l'emigrazione della popolazione verso i poli industriali del Piemonte e della Lombardia; questo poiché la proprietà terriera, dipendente dalla riforma, non era sufficientemente grande da fornire un reddito necessario alla sopravvivenza; inoltre, l'estrazione del metano, causò un progressivo ed irreversibile abbassamento del terreno e, con la risalita del cuneo salino, i raccolti si rovinavano. Quest'emigrazione portò già nel 1961 la popolazione a 14.000 unità e nel 1989 a 11.000. Ma nel 1970, grazie alla proibizione dell'estrazione del metano e al consolidamento ed innalzamento degli argini di protezione, sia fluviali che marittimi, il territorio comunale subì un nuovo impulso economico, soprattutto con la costruzione della centrale termoelettrica ENEL in Polesine Camerini, considerata una delle maggiori in Italia, che entrò in funzione nel 1982. Questo boom economico portò, dagli anni '80, ad un ulteriore sfruttamento del territorio lagunare, razionale e programmato, con la raccolta di vongole e con la coltura intensiva dei mitili.⁷⁵

Ma dal punto di vista geografico questo comune si differenzia in più nuclei abitati, non formando un unicum spaziale, separati tra loro dal fiume Po di Venezia, il Po della Pila e il vasto territorio lagunare presente. Questo territorio, per certi versi, è simile alla zona del vercellese, sia dal punto di vista funzionale che spaziale; sono spazi che risultano vuoti, privi di una grande urbanizzazione, ma geometricamente progettati e con un preciso scopo funzionale (agricolo). Quindi i vuoti in quest'area continuano a prevalere sui pieni, infatti il comune, salvo per il piccolo nucleo abitativo, che si estende in lunghezza seguendo l'andamento della sponda del fiume, risulta un vasto spazio vuoto acquitrinoso dedito all'agricoltura e alla coltura di molluschi.

Attualmente il comune di Porto Tolle fa parte del Parco Regionale Veneto del Delta del Po, istituito dalla legge regionale 8 settembre 1997 n. 36 (B.U.R. 74/1997), ed insieme al parco Delta del Po dell'Emilia-Romagna, ha ottenuto, nel 2015 il riconoscimento di Riserva di Biosfera [Fig. 123] (candidato nel 2013 al Programma MaB UNESCO). *“Le Riserve di Biosfera MaB UNESCO individuano in alcune aree gli ecosistemi terrestri, costieri e marini in cui, attraverso un'appropriata gestione del*

Fig. 123
Paludi acquitrinose del
Delta del Po.

Fonte:
<http://www.touringclub.it/itinerari-e-weekend/in-bici-sul-delta-del-po-quattro-itinerari-per-tutti>



territorio, si coniugano la valorizzazione dell'ecosistema e della sua biodiversità con le strategie di sviluppo sostenibile.

Le Riserve della Biosfera si pongono come priorità la valorizzazione della biodiversità e l'attività di sviluppo socio-economico, favorendo la possibilità di svolgere funzioni territoriali multiple improntate allo sviluppo sostenibile.

Le Riserve della Biosfera sono quindi aree di sperimentazione della sostenibilità e di elaborazione di proposte che realizzino tale orientamento per lo sviluppo, a beneficio delle comunità locali.⁷⁶

L'area ha un alto valore ambientale, e fa parte di uno dei più importanti Parchi deltizi europei. Questo riconoscimento però non implica nessun vincolo giuridico ulteriore, è però un modo ed un'occasione per affrontare e risolvere, grazie anche all'ausilio della popolazione, problemi locali. Le aree candidate dovrebbero garantire tre funzioni (come previsto dalla Strategia di Siviglia del 1995), le quali dovrebbero esse-



re complementari tra loro: funzione di sviluppo, una funzione di conservazione dei paesaggi, habitat, ecosistemi e biodiversità, e una funzione logistica e di supporto alle attività di ricerca, monitoraggio, "policy testing e genetica. Conseguentemente, ogni riserva comprende tre zone, indipendenti tra loro: la Core Zone (sottoposta ad un regime giuridico che garantisce la protezione a lungo termine degli ecosistemi e delle specie animali e vegetali presenti), una Buffer Zone, o zona cuscinetto (è adiacente o circonda la Core Zone e contribuisce alla sua conservazione; le attività consentite sono fondamentalmente di sviluppo per l'uso delle risorse naturali e che favoriscano la gestione, o la reintegrazione, degli ecosistemi), e la Transition Zone, o area di cooperazione (questa non è sottoposta a vincoli giuridici e prevede attività antropica, villaggi e complessi urbani).⁷⁷

Soltanto la Core Zone richiede norme di conservazione rigorose obbligatorie e, tendenzialmente, coincide con un'area già tutelata a livello normativo, come ad esempio

una riserva naturale o un parco regionale⁷⁸ (infatti, in questo caso come detto precedentemente la Riserva della Biodiversità coincide con il Parco regionale veneto del Delta del Po, tutelato dal "Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge del 6 luglio 2002, n. 137", articolo 142, comma 1 lett. f) e cita: *"Sono comunque aree di interesse paesaggistico e sono sottoposti alle disposizioni di questo titolo [...] i parchi e le riserve nazionali e regionali, nonché i territori di protezione esterna dei parchi."*

Per finire, bisogna analizzare la zona limitrofa alle due tenute in cui fu girato *Riso amaro*, le quali si trovano nei comuni di Salasco e Lignana, nel Vercellese.

Queste due aree risultano anch'esse pressoché immutate; sono tutt'ora aree con grandi vuoti [Fig. 124], dal punto di vista dell'urbanizzazione, con grandi distese di terra acquitrinosa per la coltivazione del riso, scandita geometricamente, prima da filari alberati, unico elemento verticale che scandiva il territorio altrimenti diviso solo orizzontalmente.

Entrambe le cascine hanno subito numerose trasformazioni ma nonostante ciò la funzione originaria, è rimasta intatta: entrambe sono ancora aziende agricole e le risaie risultano tutt'ora coltivate. La modernizzazione non ha solamente influito sulla forza lavoro ma anche dal punto di vista architettonico.

Nella Tenuta Selve, i luoghi sono sempre uguali e, nel tempo, si sono modificati solo piccoli elementi come la scalinata d'accesso agli alloggi delle mondine, precedentemente lignea ed ora ricostruita in ferro e cemento, o le discese presenti nei magazzini contenenti il riso, i quali sono spariti, o la tettoia lignea che proteggeva l'accesso agli alloggi dal cortile, la quale è stata sostituita con una metallica che, però ad oggi ha ripreso la forma di quella originaria. Il mattone faccia a vista permane, benché in alcune parti è stato coperto dall'intonaco.⁷⁹ [Fig. 125, 126, 127, 128]

Nella Cascina Veneria, invece rispetto alla precedente, sono visibili maggiori mutamenti: da un lato troviamo innumerevoli spazi, attualmente inutilizzati, e vuoti che, all'apparenza, sembrano abbandonati o in attesa di trovare una nuova funzione e utilizzo; i dormitori delle mondine non esistono più dal momento che furono demoliti per far posto alla crescente modernità, la quale è visibile anche nell'utilizzazione degli spazi: molti di questi spazi vengono utilizzati come garage per gli attrezzi e come officine per la loro manutenzione. I casermoni che ospitavano le mondine furono sostituiti da grossi silos e altre strutture più moderne. [Fig. 129, 130, 131 e 132]

L'arcata d'ingresso offre un segno indelebile del tempo: congiungendo presente e passato, sembra essere rimasto immutato, se non per l'intonaco basamentale che è stato tolto per mettere in mostra la struttura in mattoni. Attualmente anche questa cascina risulta con poca manodopera, in quanto sostituita dai macchinari moderni e molte zone risultano inutilizzate ed abbandonate. [Fig. 133]

Ma, sebbene alcuni elementi siano stati mutati od eliminati dalla modernità, alcuni rimangono, immutati nel tempo, come testimonianza di un'epoca in cui questa Cascina era abitata da una grande comunità, come la piccola chiesetta e l'antico serbatoio dell'acqua.

Anche il Piemonte, come la regione Lazio, è dotato di un Piano Paesaggistico, approvato con D.C.R. n. 233-35836 del 3 ottobre 2017 sulla base dell'Accordo,



Fig. 124
Immagine rappresentante la zona del vercellese.

Fonte:
Foto da sopralluogo di settembre 2017



Fig. 125
Immagine rappresentante la facciata di una delle cascine che hanno ospitato scene della pellicola *Riso Amaro*, ossia Tenuta Selve.

Fonte:
Foto da sopralluogo di settembre 2017

Fig. 126

Immagine rappresentante la facciata di una delle cascine che hanno ospitato scene della pellicola *Riso Amaro*, ossia Tenuta Selve.

Fonte:

Foto da sopralluogo di settembre 2017





firmato a Roma il 14 marzo 2017 tra il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) e la Regione Piemonte.⁸⁰

Tramite questo strumento è possibile definire in primi l'ambito e l'unità di paesaggio dell'area da noi considerata, si tratta dell'ambito naturale/rurale integro; inoltre si può notare che nessuna delle due cascine e delle aree agricole limitrofe sono tutelate (neanche tramite il sito della soprintendenza è stato trovato alcun vincolo monumentale ne paesaggistico, se non per una casa ex parrocchiale nella frazione Selve, nel comune di Salasco). Sempre secondo il Piano Paesaggistico, più precisamente nella tavola delle Strategie Politiche, si nota un maggiore grado di dettaglio, infatti l'area interessata fa parte del Paesaggio delle pianure risicole, con un alto consumo del suolo; in questo preciso caso, per la tutela e la valorizzazione delle risorse primarie, vi è l'interesse per il contenimento dell'uso del suolo e la salvaguardia dei suoli con alta capacità d'uso e dei paesaggi agrari, inoltre, per la prevenzione e la protezione dai rischi naturali ed ambientali, si parla di attuazione della disciplina per componenti e beni paesaggistici.⁸¹

In conclusione, è possibile notare che i già consolidati centri urbani sono andati ad ampliarsi nel corso degli anni, andando anche a sostituire parti ammalorate della cittadina, lasciando spazio alla modernità. È il caso di Fondi, Vallecorsa, Sperlonga e Itri e Acì Trezza. Qui la modernità convive con le preesistenze storiche, a volte anche andando a sopraffare ciò che un tempo era la tipicità di questi luoghi e andando ad urbanizzare zone precedentemente incontaminate dall'urbanizzazione.

Caso diverso è il caso della località La Macchiola, a Saracinesco, qui il moderno ha totalmente sopraffatto le preesistenze, le casette tipiche visibili attraverso la pellicola cinematografica ora non esistono più. Ma nonostante ciò le località presentano ancora la loro identità: sono nuclei abitativi isolati e circondati da una natura incontaminata e selvaggia, di una bellezza unica ed inestimabile.

Ma se in questi luoghi l'urbanizzazione è esplosa a macchia d'olio sul territorio, colonizzandolo, ciò non avviene sull'isola di Stromboli. Qui il tempo sembra essersi fermato poiché, salvo qualche elemento moderno, sia nel costruito sia nello stile di vita, l'isola conserva ancora la sua naturale e selvaggia bellezza senza esser stata intaccata dall'urbanizzazione intensiva.

Per le due riserve naturali vale lo stesso discorso precedente: esse risultano pressoché immutate nel tempo.

Le due zone acquitrinose, vercellese e Porto Tolle, risultano fondamentalmente immutate nel tempo; il territorio circostante le due cascine mantiene la sua identità e la sua struttura geometrizzata, mentre per quanto concerne gli edifici veri e propri, anch'essi, nonostante la modernità e l'assenza di ciò che prima era un gran numero di forza lavoro, mantengono, nonostante i vari cambiamenti e degradi, la loro funzione e la loro identità; discorso analogo per Porto Tolle: è rimasta una zona acquitrinosa, nata come villaggio operaio; la zona mantiene tutt'ora, nonostante la modernità e l'accrescere di esercizi commerciali, questa importante caratteristica.

Quindi tutte le location non urbane, nonostante i vari mutamenti nel corso degli anni, non hanno perso la loro tipicità, la loro autenticità e la loro identità.



Fig. 127
Immagine rappresentante la facciata di una delle cascine che hanno ospitato scene della pellicola *Riso Amaro*, ossia Tenuta Selve.

Fonte:
Foto da sopralluogo di settembre 2017



Fig. 128
Immagine rappresentante la facciata di una delle cascine che hanno ospitato scene della pellicola *Riso Amaro*, ossia Tenuta Selve.

Fonte:
Foto da sopralluogo di settembre 2017

Fig. 129

Immagine rappresentante la Cascina Veneria, una delle cascine in cui sono avvenute le riprese di *Riso Amaro*.

Fonte:

Foto da sopralluogo di settembre 2017



Fig. 131

Immagine rappresentante la Cascina Veneria, una delle cascine in cui sono avvenute le riprese di *Riso Amaro*.

Fonte:

Foto da sopralluogo di settembre 2017





Fig. 130
Immagine rappresentante l'interno della Cascina Veneria, una delle cascine in cui sono avvenute le riprese di *Riso Amaro*.

Fonte:
Foto da sopralluogo di settembre 2017



Fig. 132
Immagine rappresentante l'interno di uno degli spazi della Cascina Veneria, una delle cascine in cui sono avvenute le riprese di *Riso Amaro*.

Fonte:
Foto da sopralluogo di settembre 2017

Fig. 133

Immagine rappresentante l'interno di uno degli spazi della Cascina Veneria, una delle cascine in cui sono avvenute le riprese di *Riso Amaro*.

Fonte:

Foto da sopralluogo di settembre 2017





NOTE

- ¹ <http://reportagesicilia.blogspot.it/2012/12/aci-trezza-tutto-muto-dopo-la-terra.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ² IBIDEM
- ³ <http://www.naturaitalia.it/apriAreaNaturale.do?idAreaNaturale=35&numeroPuntoInformativo=2> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴ IBIDEM
- ⁵ <http://reportagesicilia.blogspot.it/2012/12/aci-trezza-tutto-muto-dopo-la-terra.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶ <http://www.archivistoricoeoliano.it/wiki/stromboli-comincia-il-grande-esodo> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁷ IBIDEM
- ⁸ <http://www.treccani.it/enciclopedia/sciara-del-fuoco/> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁹ <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/83> (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁰ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649> (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹¹ <http://www.tnamalficoast.it/dove-siamo/torre-normanna.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹² http://www.laciociaria.it/monti_valli_fiumi.htm (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹³ <http://www.parcourunci.it/geografia.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁴ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634> (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁵ [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Francesco_\(Fondi\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Francesco_(Fondi)) (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁶ https://it.wikipedia.org/wiki/Stazione_di_Palo_Laziale (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁷ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856> (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁸ http://www.comune.portotolle.ro.it/web/portotolle/vivere/vivere-interna?p_p_id=ALFRESCO_MYPORTAL_CONTENT_PROXY_WAR_myportalportlet_INSTANCE_nc6A&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=view&template=/regioneveneto/myportal/html-generico-detail&uuid=5bc521d7-5a67-4f94-8143-27ad-7526d99a&contentArea=_PortoTolle_vivere-interna_Body1_&selVert=menu-contestuale_a4186bb1-edc1-4951-9830-fda4c89b63e5 (ultima consultazione 23.12.17)
- ¹⁹ IBIDEM
- ²⁰ E. MOREZZI, *Fenomenologia della memoria cinematografica agraria. Il caso di Riso Amaro*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, ROMEO E. e MOREZZI E., Aracne, Roma 2012, p.61
- ²¹ <http://www.risobrusa.it/la-storia.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ²² IBIDEM
- ²³ <http://www.eliteluxrealestate.com/advert/rif-az-318-azienda-agricola-storica-e-di-prestigio-cascina-veneria-vende-si-a-lignana/> (ultima consultazione 23.12.17)
- ²⁴ <http://reportagesicilia.blogspot.it/2012/12/aci-trezza-tutto-muto-dopo-la-terra.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ²⁵ IBIDEM
- ²⁶ IBIDEM
- ²⁷ Quest'informazione ci è stata fornita da una responsabile del Museo "La Casa del Nespolo".
- ²⁸ <http://www.acitrezzaonline.it/bastione.htm> (ultima consultazione 23.12.17)
- ²⁹ <http://laverastoriadiacitrezza.blogspot.it/p/luoghi-ed-edifici.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ³⁰ IBIDEM
- ³¹ <http://www.naturaitalia.it/apriAreaNaturale.do?idAreaNaturale=35&numeroPuntoInformativo=2> (ultima consultazione 23.12.17)
- ³² <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/20018> (ultima consultazione 23.12.17)

- ³³ <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/20011> (ultima consultazione 23.12.17)
- ³⁴ <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/25> (ultima consultazione 23.12.17)
- ³⁵ <http://www.archivistoricoeoliano.it/wiki/la-%E2%80%9Cscoperta%E2%80%9D-del-turismo> (ultima consultazione 23.12.17)
- ³⁶ IBIDEM
- ³⁷ IBIDEM
- ³⁸ IBIDEM
- ³⁹ https://it.wikipedia.org/wiki/Isola_di_Stromboli (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁰ <http://whc.unesco.org/uploads/nominations/908.pdf> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴¹ <http://www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/14/management-plan> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴² <http://www.regione.sicilia.it/bbcaa/dirbenicult/PdGEolie/indice%20testo%20PdG%20Eolie.pdf> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴³ <http://www.comuni-italiani.it/065/066/foto/> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁴ <http://www.torrenormanna.net/> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁵ <http://whc.unesco.org/en/list/830> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁶ <http://whc.unesco.org/en/decisions/2885> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁷ <http://www.sitiunesco.it/?p=47> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁸ <http://www.univeur.org/cuebc/downloads/Futuro%20Territori%20Antichi/Capitolo%205.pdf> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁴⁹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁵⁰ IBIDEM
- ⁵¹ IBIDEM
- ⁵² IBIDEM
- ⁵³ https://it.wikipedia.org/wiki/Abbazia_di_Valvisciolo (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁵⁴ IBIDEM
- ⁵⁵ <http://www.parcourunci.it/geografia.html> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁵⁶ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634#> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁵⁷ IBIDEM
- ⁵⁸ <http://www.acquasi.com/it/installazioni/saracinesco-roma.php> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁵⁹ IBIDEM
- ⁶⁰ IBIDEM
- ⁶¹ http://www.treccani.it/enciclopedia/dextrarum-iunctio_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/ (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶² <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶³ [https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario_della_Madonna_della_Rocca_\(Fondi\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Santuario_della_Madonna_della_Rocca_(Fondi)) (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶⁴ IBIDEM
- ⁶⁵ <http://castellodescalchi.it/la-storia/> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶⁶ <http://www.welcometorome.net/it/dintorni-roma/riserve-naturali/oasi-di-palo> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶⁷ https://it.wikipedia.org/wiki/Parco_nazionale_del_Circeo#Le_Riserve_naturali (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶⁸ <http://www.italiavirtualtour.it/dettaglio.php?id=95622> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁶⁹ http://www.regione.lazio.it/r1_urbanistica/?vw=contenutiDettaglio&id=64 (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁷⁰ [https://it.wikipedia.org/wiki/Vincolo_\(urbanistica\)#Vincoli_ricognitivi](https://it.wikipedia.org/wiki/Vincolo_(urbanistica)#Vincoli_ricognitivi) (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁷¹ http://www.regione.lazio.it/r1_urbanistica/?vw=contenutiDettaglio&id=71 (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁷² <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006649> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁷³ <http://ilpolesine.com/comuni/porto-tolle/> (ultima consultazione 23.12.17)
- ⁷⁴ http://www.comune.portotolle.ro.it/web/portotolle/vivere/vivere-interna?p_p_id=ALFRESCO_MYPORTAL_CON-

TENT_PROXY_WAR_myportalportlet_INSTANCE_nc6A&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=-view&template=/regioneveneto/myportal/html-generico-detail&uuid=5bc521d7-5a67-4f94-8143-27ad-7526d99a&contentArea=_PortoTolle_vivere-interna_Body1_&selVert=menu-contestuale_a4186bb1-edc1-4951-9830-fda4c89b63e5 (ultima consultazione 23.12.17)

⁷⁵ http://www.comune.portotolle.ro.it/web/portotolle/vivere/vivere-interna?p_p_id=ALFRESCO_MYPORTAL_CONTENT_PROXY_WAR_myportalportlet_INSTANCE_nc6A&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=-view&template=/regioneveneto/myportal/html-generico-detail&uuid=5bc521d7-5a67-4f94-8143-27ad-7526d99a&contentArea=_PortoTolle_vivere-interna_Body1_&selVert=menu-contestuale_a4186bb1-edc1-4951-9830-fda4c89b63e5 (ultima consultazione 23.12.17)

⁷⁶ <http://www.biosferadeltapo.org/riserva-di-biosfera-mab-unesco/> (ultima consultazione 23.12.17)

⁷⁷ IBIDEM

⁷⁸ IBIDEM

⁷⁹ E. MOREZZI, *Fenomenologia della memoria cinematografica agraria. Il caso di Riso Amaro*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, ROMEO E. e MOREZZI E., Aracne, Roma 2012, p.

⁸⁰ <http://www.regione.piemonte.it/territorio/pianifica/ppr.htm> (ultima consultazione 23.12.17)

⁸¹ IBIDEM

PARTE III

IPOTESI DI TUTELA E VALORIZZAZIONE

“Si vede al cinema e viene voglia di andarci.”

~ Fulvio Fulvi ~

Capitolo 6) Le pellicole ed il cineturismo: casi studio

Alcuni paesaggi, architetture o in generale location filmiche, sono parzialmente tutelate a norma di legge, ma tendenzialmente non tutti per meriti cinematografici.

Infatti, secondo Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 (e successive modificazioni), art. 10 comma 4 e lett. e) sono beni culturali oggetto di tutela *la fotografia, con relativi negativi e matrici, le pellicole cinematografiche e i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio.*

Essendo film che hanno segnato la storia del cinema italiano e, quindi, di grande valore artistico, storico e culturale, essi dovrebbero risultare tutelati. Ma se questo non bastasse, nel 2008, alla "Casa del Cinema di Roma", le "Giornate degli Autori", con il sostegno del Ministero dei Beni Culturali e con la collaborazione di Cinecittà Holding, ha lanciato il progetto "100+1. Cento film e un paese, l'Italia".

È stata quindi presentata la "lista" dei primi cento titoli sui cui puntare per riavvicinare i giovani ai grandi classici del cinema italiano. Per stilare questa lista sono stati scelti i film, che maggiormente e in maniera più aperta, raccontano, tramite la pellicola, la storia dell'Italia, della sua mentalità e della sua popolazione. Risulta, quindi, una lista aperta e non esaustiva, concentrata negli anni che vanno dal 1942 al 1978, dall'alba del Neorealismo al Caso Moro, che chiude, in maniera tragica, un'epoca storica e politica.¹

Tra i film da noi scelti ed analizzati solo due non rientrano nella lista, si tratta del film *La ciociara* e del film *Non c'è pace tra gli ulivi*.

Se quindi quest'iniziativa è pensata per mostrare i film che hanno fatto la storia, o per meglio dire per iniziare i giovanissimi alla cultura cinematografica a partire dai capolavori che hanno segnato un'epoca, è importante anche pensare a come le location effettive vengano "valorizzate", ossia conosciute, e vissute, dalla cultura di massa.

Si vuole quindi parlare di cineturismo, o turismo cinematografico, ovvero quel tipo di turismo dedicato ai luoghi delle location cinematografiche o televisive, per scoprire i luoghi utilizzati nelle riprese e sentirsi dentro la storia raccontata dalla pellicola. È un tipo di turismo nato fundamentalmente grazie ai film cult.²

Non si tratta di un fenomeno italiano, anzi si tratta proprio di un avvenimento globale. *"Il cineturismo rientra nell'ambito del turismo culturale che solo nel 2015 ha portato in Italia 35 milioni di turisti, generando un fatturato stimato di oltre 11 miliardi (dati Istat) – spiega Alessandro Tortelli, direttore di CST Firenze – È ormai appurato che cinema e fiction hanno ricadute benefiche sui territori, sia in termini di marketing che economiche. Gli aspetti da considerare sono due: 1. la realizzazione del film (presenza di troupe, pre e post-produzione); 2. gli effetti legati all'uscita del film/fiction."*³

*"Negli ultimi anni molte realtà hanno capito l'importanza delle produzioni audiovisive e hanno iniziato ad investire, favorendo i processi di produzione con la creazione di strutture come le film commission: penso a paesi come Canada e Irlanda ma anche in Italia diverse regioni hanno da tempo avviato questo tipo di attività – prosegue Tortelli – Questo tipo di investimenti porta ritorni già in fase di produzione, grazie a spese dirette (produzione per servizi) e indirette (investimenti di aziende locali coinvolte)".*⁴

Infatti, 1 viaggiatore su 3 viene influenzato nella scelta della destinazione anche da film e fiction; questo dato viene dallo studio “L’Italia sullo Schermo” realizzato nel 2005 da ExpoCts Gruppo Fiera di Milano.⁵

Sono inoltre stati effettuati degli studi, nel 2006, da Hudson e Ritchie, che hanno analizzato il flusso turistico prodotto dall’uscita di 32 film: in tutti i casi si è verificato un aumento del movimento turistico. Tra i principali fenomeni vi sono:

Braveheart (1995) ha provocato un aumento del 300% di arrivi al Wallace Monument, nell’anno successivo l’uscita nelle sale;

Balla coi lupi (1990) ha registrato un aumento del 25% a Fort Hayes, in Kansas (“Il set cinematografico utilizzato per le scene di Fort Hays in *Dances with Wolves* si trova vicino a Rapid City, South Dakota ed è ora gestito come attrazione turistica, il Fort Hays Old West Town & Dinner Show”)⁶; [Fig. 1]

Il Signore degli anelli, che tra il 1998 e il 2003 ha generato un incremento del 10% di arrivi dall’Inghilterra alla Nuova Zelanda [Fig. 2];

Orgoglio e Pregiudizio (miniserie televisiva del 1995 della BBC) portò un incremento del 150% a Lyme Park (Cheshire) [Fig. 3], che servì da location per la casa di Fitzwilliam Darcy, la famosa Pemberly.⁷

Harry Potter, invece, ha segnato un aumento del 50% di arrivi nelle location del film nel Regno Unito (si pensi alla famosa stazione di Londra King’s Cross, dove ogni anno numero turisti vanno a farsi la foto accanto al Binario 9 e $\frac{3}{4}$) [Fig. 4];

Salvate il soldato Ryan (1998), girato in Normandia, ha prodotto un incremento del flusso turistico proveniente dagli USA del 40%;

Fig. 1

Immagine del film *Balla coi lupi*, la scena è stata girata in South Dakota, America.

Fonte:

<http://brianorndorf.typepad.com/.a/6a00e54ee-7b64288330147e1c-c282a970b-500wi>



L'ultimo dei Mohicani ha visto un aumento del 25% sugli arrivi a Chimney Rock Park, in Nord Carolina, dopo l'uscita del film;

Esistono infiniti casi in cui il film promuove e valorizza il patrimonio paesaggistico, architettonico ed artistico; esistono infatti luoghi che hanno fatto da sfondo ad innumerevoli location, generando anche dei propri tour turistici:

New York è stata utilizzata per innumerevoli riprese cinematografiche e telefilmiche, da film come *Mamma ho (ri)perso l'aereo*, *Colazione da Tiffany*, *Gothbuster*, *Godzilla*, *Miracolo sulla 34[°] strada*, *Animali fantastici e dove trovarli* [Fig. 5], *X-men l'inizio*, *The wolf of Wall Street*, *C'era una volta in America*, *Harry, ti presento Sally*, *Spiderman*, *Una notte al museo*, *Come d'incanto*, *Sex and the city* (il film *Sex and the city* [Fig. 6] è il seguito della celebre serie televisiva) a telefilm come *Friends*, *Daredevil*, *How I met your mother* e *Gossip girl*.⁸

New York è sicuramente una delle città maggiormente raccontate, fotografate e celebri del grande e piccolo schermo, anche grazie al suo skyline che, dopo il tragico 11 settembre, è ancora più emozionante e, seppur in maniera tragica, conosciuto. Tutti conoscono almeno un angolo di questa città, da Central Park [Fig. 7] al Ponte di Brooklyn, dalla Quinta strada ai famosi grattacieli che ne segnano il famoso skyline, come l'Empire State Building [Fig. 8].⁹

Esistono veri e propri tour organizzati che mostrano ai turisti le location situate in giro per la città, come ad esempio il tour gestito dal sito Expedia¹⁰ ed un altro organizzato dal sito Viator¹¹.

Roma è senza dubbio un'altra location amata da sempre dai registi di tutto il mondo;



Fig. 2

Hobbiton, antica cittadina fittizia dell'universo del *Signore degli Anelli*. La cittadina si trova tutt'ora in Nuova Zelanda, vicino a Matamata.

Fonte:

<http://viaggiare.moondo.info/wp-content/uploads/sites/4/2017/11/xNuova-Zelanda-la-terra-del-Signore-degli-Anelli-hobbiton.jpg>.
pagespeed.ic.YEK-vXCRAdh.jpg



fa da sfondo a film celebri come *Roma città aperta*, *Paisà*, *La dolce vita*, *La grande bellezza*, *Ladri di biciclette*, *Vacanze romane*, *Accattone*, *Mamma Roma*, *Roma*, *Il marchese del Grillo*, *Ocean's Twelve*, *Notte prima degli esami*, *Angeli e demoni*, a numerose serie televisive come *Suburra*, *I Cesaroni*, *Un medico in famiglia* e *Romanzo criminale*.

Roma, conosciuta come la Città Eterna, è quindi celebre in tutto il mondo, sia per la sua storia sia per aver fatto da sfondo ad innumerevoli pellicole, italiane e straniere, in maniera sia reale che fittizia (si pensi all'attuale computer grafica).

Anche nella città di Roma esistono tour cinematografici, un esempio è il tour orga-



nizzato da Italia virtual tour¹².

Inoltre, un'iniziativa del 2011, "Cinecittà si mostra", presso gli studios romani, permette, e permette tutt'ora, a tanti appassionati cinematografici di vedere e rivivere le atmosfere storiche dei film da loro amati. La mostra è stata allestita all'interno di due palazzine storiche di Cinecittà, quella presidenziale e la Fellini; quest'iniziativa è stata promossa da Cinecittà Studios, in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia e con la partecipazione di Cinecittà Luce, del Museo del Cinema di Torino e della Cinematheque Francaise di Parigi con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, della regione Lazio, Roma Capitale e Provincia di Roma.¹³

Fig. 4

Lyme Park, nel Cheshire, Regno Unito. Ha dato il volto alla rinomata Pemberly, del Signor Darcy, di *Orgoglio e Pregiudizio* di Jane Austen nella trasposizione televisiva della BBC.

Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c7/South_facade_of_Lyme_Park_house%2C_2013.jpg/1200px-South_facade_of_Lyme_Park_house%2C_2013.jpg



In merito a quest'iniziativa Giuseppe Basso, ideatore della mostra e vicepresidente generale degli Studios ha dichiarato: *"Abbiamo sentito il bisogno di comunicare la grandezza di questo posto anche a tutti coloro che ne vivono il mito dall'esterno. Intendiamo parlare di noi stessi e raccontarci – ha continuato Basso - mostrando gli spazi in cui lavoriamo e insieme i frutti della nostra professionalità. Vogliamo farlo con semplicità, certi che la storia di Cinecittà e il nostro impegno quotidiano possano rappresentare un momento di crescita culturale e di piacevole svago per i visitatori."*¹⁴ Ma anche altre città hanno fatto da sfondo ad innumerevoli film come Parigi, la città dell'amore, Venezia, Los Angeles (si pensi ad Hollywood patria del cinema america-



no, nella quale sono organizzati innumerevoli tour a sfondo cinematografico¹⁵), San Francisco, Londra, Philadelphia (si pensi a Rocky Balboa e alla celebre scalinata) e tantissime altre, in cui il cineturismo è ormai una fonte di turismo consolidata e redditizia.

Sono, infatti, infiniti gli esempi di come le location cinematografiche o telefilmiche vengano visitate da turisti e vengano valorizzate dalla cultura di massa, in base anche al successo ottenuto; si possono pensare ai castelli ed alle location della famosa serie televisiva *Game of Thrones*, il quale grazie al suo successo mondiale, ha generato un insieme di previsioni da parte dei fan della serie per capire e avere sempre nuove

Fig. 3

Binario 9 e 3/4, situato nella Stazione di King's Cross a Londra, della saga cinematografica *Harry Potter*.

Fonte:

<https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/09/a1/03/83/4.jpg>



informazioni, anche appunto in merito alle location (questo fenomeno lo si può notare nei social media, come Facebook, nel quale innumerevoli pagine sono dedicate appunto alla saga); questo telefilm ha location sparse in tutto il mondo tra Spagna (l'Alcazar di Siviglia; Plaza de toros di Osuna, Siviglia; ponte romano di Cordoba, Andalusia), Marocco (Ait-Ben-Haddou; Essaouira, Ouarzazate, Atlas Corporation Studios), Islanda (Griotagja; Dimmuborgir; Vatnajökull; Höfðabrekka; Vík í Mýrdalur; Höfðabrekka; Vík í Mýrdalur), Croazia (La città vecchia di Dubrovnik; Torre Minceta; Fortezza di Lovrijenac; Lokrum; Arboreto di Trsteno; Sibenico; Spalato; Fortezza di Clissa; Parco Nazionale di Krka), Irlanda del Nord (Parco Nazionale di Tollymore; Ca-



Fig. 5
Location del film *Animali fantastici e dove trovarli*, ambientato nella New York degli anni '20. Il film è in realtà stato girato a Liverpool, Regno Unito, dove sono stati ricreati i palazzi di Water Street, New York.

Fonte:
<https://siviaggia.files.wordpress.com/2016/11/animali-watr-street.jpg>



Fig. 6
Casa di Carrie Bradshaw, nel film *Sex and The City*. Situata a New York, il cui indirizzo era East 73rd Street ma in realtà si trova al 66 Perry Street a West 4th Street nel Greenwich Village.

Fonte:
<http://www.circuitoturismo.it/location-del-film-sex-and-the-city-the-movie>

stello di Ward; Tempio di Mussenden, Spiaggia di Downhill; The Dark Hedges; Porto di Ballintoy; Grotte di Cushendun; Baia di Murlough; Cava di Magheramorne), Malta (Porta di Mdina; I Giardini del Palazzo di Verdala; Azure Window; Il Palazzo di San Anton; Forte St Angelo), Scozia (Castello di Doune). [Fig. 9, 10, 11, 12, 13 e 14] In Finlandia è nato, nel 2017, un hotel scolpito nel ghiaccio a tema *Game of Thrones*¹⁶; questo è un chiaro esempio di come questo telefilm risulti sempre più influente nelle scelte alberghiere e turistiche.

Ma questa non è l'unica serie televisiva famosa che ha generato un flusso turistico verso i luoghi in cui essa è stata girata, si pensi alla serie televisiva di *Outlander*,

Fig. 7
Central Park a New
York.

La foto mostra il confine
netto tra lo spazio urba-
no ed il parco.

Fonte:
[http://i.imgur.com/
VGQlafJ.jpg](http://i.imgur.com/VGQlafJ.jpg)

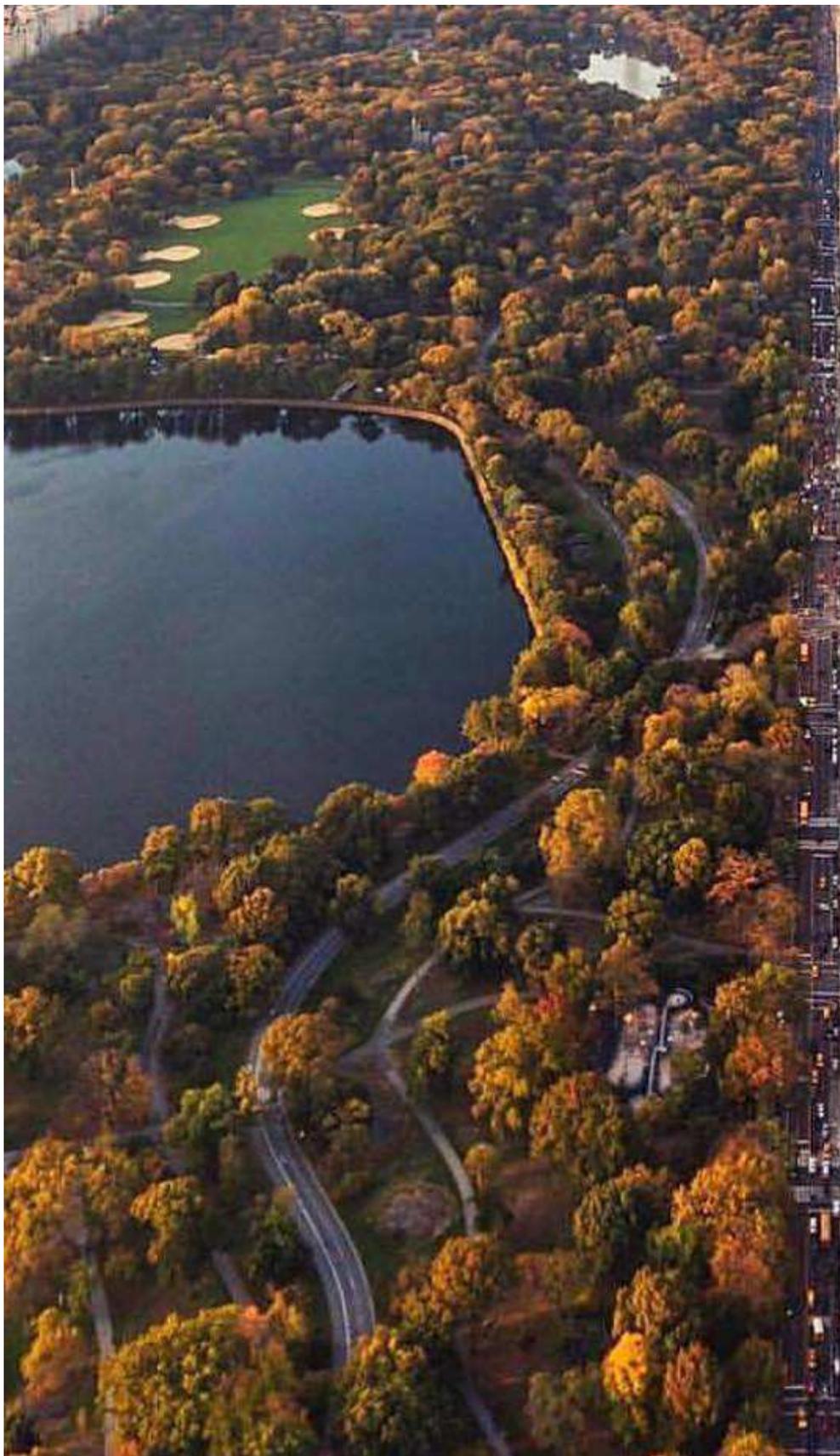




Fig. 8

Skyline newyorkese con l'Empire State Building in risalto. Il grattacielo risulta essere una delle architetture simbolo della città. è inoltre famoso anche grazie alla serie *Gossip girl*, in quanto Chuck Bass possedeva lì il suo studio.

Fonte:

<https://www.tripsavvy.com/empire-state-building-visitor-tips-1612796>



ambientata nella Scozia del XVII secolo, che con i suoi meravigliosi paesaggi incontaminati e selvaggi e con i suoi castelli, ha fatto innamorare numerosi telespettatori creando, in questo caso, una riscoperta della Scozia [Fig. 15, 16, 17 e 18], tendenzialmente surclassata dalla più famosa Inghilterra e dalla rinomata Londra; esistono addirittura mappe tematiche in cui vengono mostrati i luoghi in cui sono state girate le riprese.¹⁷

Ma *Outlander* non è l'unica serie ambientata nella selvaggia Scozia (si pensi al caso precedentemente analizzato); la Scozia, tuttavia, non è l'unica regione del Regno Unito che presenta innumerevoli paesaggi selvaggi ed incontaminati, ma ritroviamo,



per esempio, il caso del recente telefilm *Poldark*, che ci mostra la meravigliosa Cornovaglia [Fig. 19 e 20].

Il cineturismo è quindi un fenomeno in crescita e lo si può notare anche grazie alla rete: sono infatti presenti numerosi blog ad esso dedicato, in cui vengono fornite informazioni ed eventualmente esperienze come <http://www.cineturismo.it/> oppure <http://www.lacineturista.it/it/> o anche semplicemente siti che hanno il proposito di ritrovare le location di film e serie televisive, mostrando anche come questi luoghi si siano evoluti dal momento delle riprese (come per esempio <http://www.davinotti.com/>).

Fig. 9
Ouarzazate, Atlas Cor-
porations Studios, in
Marocco.

Fonte:
<https://www.sky-scanner.it/notizie/il-trono-di-spade-tutte-le-locations-37-foto-bellissime>

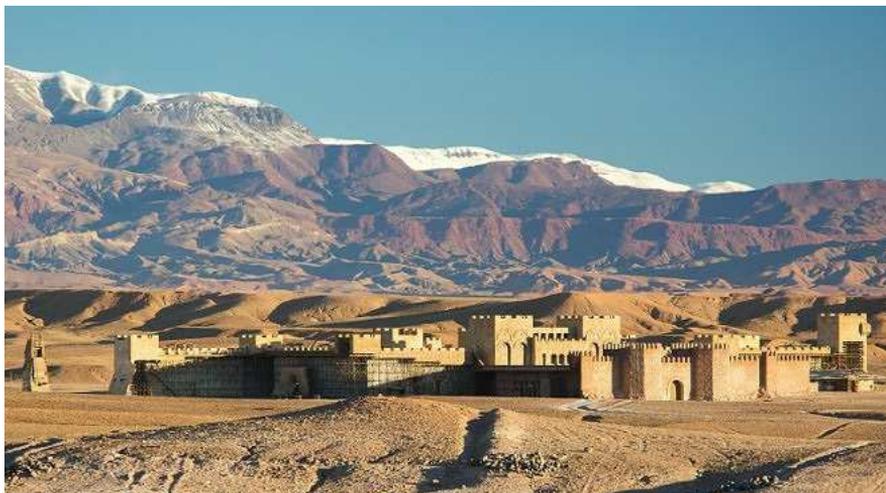


Fig. 10
Vatnajökull in Islanda.
Forma il ghiaccio più
grande d'Europa e nella
celebre serie *Game of
Thones* da il volto alla
magica e misteriosa
zona oltre la barriera.

Fonte:
<https://www.sky-scanner.it/notizie/il-trono-di-spade-tutte-le-locations-37-foto-bellissime>



Fig. 11
Azure Window a Malta,
è uno spettacolare arco
naturale di pietra (in
Game of Thrones, fa da
sfondo al matrimonio tra
Daenerys Targaryen e
Khal Drogo) che si trova
nell'isola di Gozo, risul-
tando uno dei luoghi più
fotografati dai turisti.

Fonte:
<https://www.sky-scanner.it/notizie/il-trono-di-spade-tutte-le-locations-37-foto-bellissime>





Fig. 12
La città vecchia di Dubrovnik in Croazia.
Nella serie *Game of Thrones* da il volto ad Approdo del Re, capitale del regno della serie.

Fonte:
<https://www.sky-scanner.it/notizie/il-trono-di-spade-tutte-le-locations-37-foto-bellissime>



Fig. 13
Alcazar di Siviglia in Spagna, con le sue meravigliose architetture da il volto ai Giardini dell'acqua di Dorne nella serie televisiva *Game of Thrones*

Fonte:
<https://www.sky-scanner.it/notizie/il-trono-di-spade-tutte-le-locations-37-foto-bellissime>



Fig. 14
Grjótagjá, piccola cava che si trova vicino al lago Mývatn, in Islanda. Famosa per la scena d'amore tra Jon Snow e Ygritte nella serie *Game of Thrones*.

Fonte:
<https://www.sky-scanner.it/notizie/il-trono-di-spade-tutte-le-locations-37-foto-bellissime>

Fig. 15

Gola di Finnich Glen, il pulpito del diavolo; secondo il folklore locale questo punto era il luogo in cui il diavolo si rivolgeva ai suoi amici o il punto di raduno dei druidi. Invece nella serie televisiva *Outlander*, è il luogo in cui Dougal fa bere Claire essendo convinto che le sue acque siano magiche e obbligando chi si abbeverava a dire la verità.

Fonte:

http://www.caingram.info/Scotland/Finnich_glen/devils-pulpit-fb-2.jpg



Fig. 16

Kinnloch Rannoch nel Perthshire, pittoresco angolo delle Highlands scozzesi, è stato utilizzato in numerose scene nel telefilm *Outlander*, in particolare per le scene in cui è presente Craigh na Dun, il cerchio di pietra che porta la protagonista nel passato, che è stato creato appositamente per la serie.

Fonte:

<https://travelswithakilt.com/outlander-locations-craigh-na-dun/>





Fig. 17

Il Castello di Doune, nella serie *Outlander* Castle Leoch, la dimora del Clan MacKenzie, è uno dei castelli che ha visto innumerevoli visitatori, tra cui Bonnie Prince Charlie, rendendo la connessione con il telefilm autentica.

Ha inoltre ospitato alcune riprese interne nella serie televisiva *Game of Thrones*, in particolare rappresentando l'interno di Winterfell.

Fonte:

<https://travelswithakilt.com/outlander-locations-craigh-na-dun/>



Fig. 18

Midhope Castle è nella fiction *Outlander* Lallybroch, residenza della famiglia del protagonista maschile, Jamie Fraser. Inoltre, benchè sia necessario il permesso per poter vedere gli interni è possibile ammirarne l'esterno.

Fonte:

<https://travelswithakilt.com/outlander-locations-craigh-na-dun/>

Fig. 19

Costa della Cornovaglia, Kynance Cove, che prestano la propria immagine per Nampara del telefilm *Poldark*.

Risulta una delle spiagge più particolari e sensazionali della Gran Bretagna, nascosta tra le sue rocce frastagliate e colline scoscese con la sua acqua cristallina e sabbia bianca perlata.

Fonte:

<https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/818011/Poldark-season-3-filming-location-BBC-cornwall-Aidan-Turner-Eleanor-Ross-Demelza>



Un esempio è dato dall'esperienza in Gran Bretagna raccontata attraverso il blog "lacineturista" in cui viene raccontato il viaggio attraverso la riscoperta delle location di *Harry Potter*, *Outlander* e *Game of Thrones* e tanti altri film e serie tv.¹⁸

Le location quindi hanno una fortissima valenza culturale, che spinge una sempre crescente fetta della popolazione a riscoprire territori, magari precedentemente poco conosciuti, grazie appunto alla visione di un film che ne mette in mostra la bellezza. Il territorio è quindi da considerarsi nella duplice veste di patrimonio dell'umanità e di prodotto culturale. Guardare al territorio, alle sue bellezze, ai suoi prodotti e ai suoi servizi, significa tutela ma anche promozione.¹⁹

Concentrandoci sull'Italia, essa è sempre stata amata dai registi di tutto il mondo; esempio eclatante è il caso di Matera, uno dei luoghi cult per il cineturismo, sin dai tempi di Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, al colossale *Ben Hur*, ed a *La passione di Cristo* [Fig. 21], inoltre recentemente ha fatto da sfondo anche per il film *Wonder Woman*.²⁰ [Fig. 22] Sono quindi ben oltre 40 film girati a Matera, un numero destinato a salire sicuramente, che genera una perfetta unione tra rendita e



fascino legato alla città lucana; una storia cinematografica di oltre 60 anni. Quindi, Matera, conosciuta come la città dei sassi, è da tempo sede di un Movie Tour, molto richiesto e caratterizzato dalle location materane, in particolare quelle dei film di Pasolini e Mel Gibson.²¹ Il cineturismo a Matera ha portato effetti benefici alla città, si pensi al caso de *La passione di Cristo*, del 2004, che secondo lo studio De Falco, tra il 1999-2006, vi è stato un incremento dei posti letto da 685 a 1460, sia grazie alla realizzazione del film sia grazie a degli incentivi della politica locale. Inoltre, nel 2004 sono stati registrati oltre 9000 arrivi di italiani nella città, mentre gli stranieri, dai 16000 del 2003 sono diventati 39000 nel 2004, con un incremento del +144%.²²

Ma Matera non è l'unica città italiana amata: Bologna e il suo *Ispettore Coliandro*, Firenze con le riprese de *I Medici* e *Ritratto di Signora*, Bari con il film *Il grido della terra* ed il film *La stazione*, Napoli con i film di Totò, De Sica, Dino Risi e con *Gomorra*, Palermo con *Johnny Stecchino*, *Il Padrino*, *Il Gattopardo* e il *Nuovo Cinema Paradiso*, Torino e le sue regie con *Elisa di Rivombrosa* [Fig. 23] e *Guerra e Pace*, ma questi

Fig. 20

Botallack con le sue rovine di Levant Mine, Cornovaglia, fa anch'essa da sfondo per il telefilm *Poldark*, legato alla storia mineraria della Cornovaglia.

Fonte:

<https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/818011/Poldark-season-3-filming-location-BC-cornwall-Aidan-Turner-Eleanor-Ross-Demelza>



sono soltanto alcune delle città italiane che prestano il loro volto al cinema.²³ Quindi, anche secondo lo studio effettuato da JFC, società italiana di consulenza turistica e territoriale, l'Italia è tra le mete preferite da molte produzioni internazionali. Sempre secondo questo studio il nostro paese ha un enorme potenziale, infatti tutte le regioni potrebbero diventare delle suggestive location cinematografiche o televisive, ma non tutti i territori sono pronti ad accogliere la domanda per via di questioni gestionali e burocratiche. Infatti, nell'ipotetico caso in cui la scelta di un regista cada sull'Italia, come si è detto, il primo problema è l'eccessiva burocrazia e dai parametri logistici (trasporti, gestione degli attori, comparse...) non sempre facilmente gestibili. Ma vi sono comunque dei benefici economici, ottenuti grazie alla fusione del cinema e del turismo, cineturismo appunto, che alcune regioni concedono per aumentare le probabilità di essere selezionate, come la tax credit, un credito d'imposta riservato, per la maggior parte, alle produzioni italiane, o l'accesso ai fondi regionali o Film Commission (per agevolare il lavoro dei set). Considerando



che le produzioni necessitano, tendenzialmente, di infrastrutture per cast e troupe, lo studio evidenzia due casi interessanti in fatto di benefit: il Piemonte, che ha creato una rete di aziende locali disposte ad entrare nel capitale di produzione del film, con conseguenti sgravi fiscali e visibilità, e la Puglia, la quale è ad oggi la regione che concede i maggiori contributi alle produzioni e combina turismo e cinema nella maniera più esperta.²⁴

Quindi uno dei modi per la riscoperta e per rianimare un territorio, rendendolo maggiormente desiderabile, è quello di una politica di riorientamento culturale del contesto, magari con la realizzazione di un evento che serva da catalizzatore, pilotando quindi l'interesse verso una determinata area attraendo una sempre crescente fetta di popolazione. Il cineturismo quindi funzionerebbe da elemento innovativo e diversificante che parte direttamente dalla domanda e non, come solitamente accade, dall'offerta. E proprio in questo frangente si sono creati nuovi prodotti-destinazione estremamente funzionali anche alla destagionalizzazione del turismo sul territorio, si

Fig. 21
Matera, Sasso Caveoso,
fa da sfondo al celebre
film *La Passione di Cri-
sto*. In particolare fa da
sfondo alle scene del
mercato e alle abitazioni
di Gerusalemme.

Fonte:
<https://www.cinematographe.it/rubriche-cinema/la-passione-di-cristo-dove-e-stato-girato-location-film/>

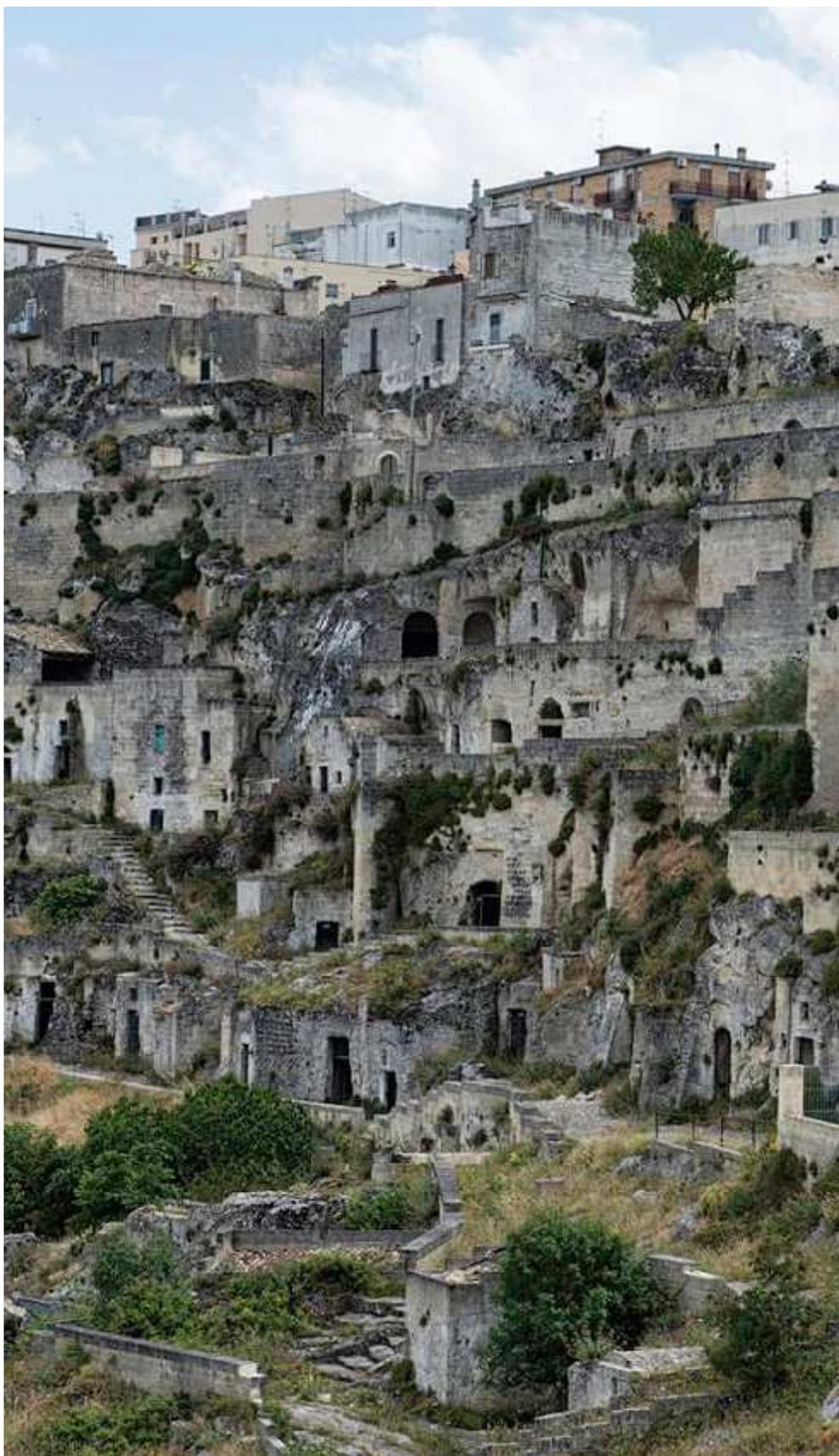




Fig. 22 e 23

Themyscira, immaginabile sottostante, l'isola delle Amazzoni del film *Wonder Woman*, è chiaramente ispirata a Matera, in Italia, immagine sopra.

Qui la computer grafica fa miracoli sia per la somiglianza sconcertante sia per quanto la location risulti veritiera. Risulta comunque evidente il fatto che la location, benchè non sia totalmente reale, risulta suggestiva e visitabile da un eventuale cineturista.

Fonte:

<http://www.artofvfx.com/wonder-woman-alex-wuttke-vfx-supervisor-double-negative/>





pensi ai movie-tour che sono delle versioni creative nate grazie al viaggiatore-spettatore, per soddisfare il fattore delle esperienze legato, in maniera crescente, al concetto di viaggio. Come si è detto questo fenomeno è ampiamente documentato, anche con esempi di grande rilievo (*Il Signore degli Anelli*, che ha dato nuova vita alla Nuova Zelanda, *Harry Potter*, *Smalville*, *Game of Thrones*).²⁵

Caso recentissimo riguarda la famosa trasposizione cinematografica dei romanzi della scrittrice J. K. Rowling, ovvero la saga di *Harry Potter*, infatti a partire dall'estate 2018 sarà possibile partire per una crociera a tema potteriano, organizzata dalla compagnia di crociere inglese Barge Ladies. Questa crociera, con un costo di 4.190\$ a persona, si svolgerà sul Tamigi e ripercorrerà delle tappe londinesi della saga firmata Warner Bros; inoltre sarà possibile consumare, all'interno della crociera, pietanze Hogwarts-friendly.²⁶

Nel 2003 è nato l'Ischia Film Festival, da un'idea di Michelangelo Messina; questo festival risulta il primo appuntamento italiano dedicato alle opere cinematografiche che sono riuscite a valorizzare le proprie location, premiando appunto lungometraggi, cortometraggi e documentari che promuovono sotto il profilo culturale, turistico ed artistico il territorio. A questa mostra partecipano inoltre esperti di marketing, turismo, cinema, nuove tecnologie e commercio internazionale mettendo in luce il ruolo dell'industria cinematografica nella promozione delle risorse paesaggistiche, enogastronomiche, culturali ed artistiche, mostrando anche i problemi dovuti dall'offerta da parte del territorio e proponendo eventuali nuove risorse finanziarie al cinema. Nel 2005, con la collaborazione dell'Ischia Film Festival con l'Expo Cts (organizzatrice della Borsa Internazionale del Turismo) si è svolta la prima edizione della Bitc, Borsa Internazionale del Cineturismo, nella quale si incontrano numerose personalità (Enti locali, Film Commission, operatori turistici italiani ed esteri, produttori cinematografici...) per promuovere accordi, sviluppare business e cercare nuove strategie commerciali comuni; questo è il primo, nonché unico, mercato su cinema e turismo in Europa. In seguito a questa Borsa sono nati i primi tour turistici con interesse cinematografico e la prima "Movie Cruise", nata dalla collaborazione del festival con la MSC Crociere, che rappresentò una grande novità turistica nel 2006.²⁷

Quindi è innegabile il potente ascendente che hanno il cinema e la televisione sul territorio e sullo spettatore che attribuisce al territorio un determinato valore, anche se precedentemente gli era sconosciuto. È fondamentale però notare un'ulteriore fattore: spesso le modalità di rappresentazione della location in oggetto, al variare delle quali varia anche l'immagine proposta, spesso non corrisponde alla realtà.²⁸

Quest'ultimo fattore è per noi importantissimo, in quanto proprio il film neorealista tende a mostrare il territorio circostante nella sua naturalezza e spontaneità, senza fronzoli, mettendo appunto a nudo il territorio scelto; quindi è un documento veritiero e non abbellito dalle attuali tecnologie grafiche e dai più sapienti espedienti tecnici. Quindi, essendo un paesaggio riconoscibile e, per certi versi, puro, quello del Neorealismo, potrebbe perfettamente fungere come strumento per incrementare il turismo locale e valorizzare un territorio altrimenti sconosciuto e poco valorizzato, anche se magari esso risulta tutelato.

NOTE

- ¹ <http://www.venice-days.it/archivioedizioni/2007/newssearch.asp?idnews=138> (ultima consultazione 10.1.18)
- ² <http://www.stile.it/2017/08/28/turismo-cinematografico-luoghi-dei-film-id-159721/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ³ <http://centrostuditoristicifirenze.it/blog/cineturismo-quanto-valgono-cinema-fiction-turismo/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ⁴ IBIDEM
- ⁵ IBIDEM
- ⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Fort_Hays (ultima consultazione 10.1.18)
- ⁷ <http://centrostuditoristicifirenze.it/blog/cineturismo-quanto-valgono-cinema-fiction-turismo/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ⁸ <http://www.sempreinpartenza.it/luoghi-film-serie-tv-ambientati-new-york/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ⁹ http://www.cineturismo.it/index.php?option=com_content&view=article&id=594%3Anew-york-la-location-piu-am-bita&catid=10%3Anews-dallestero&Itemid=358&lang=it (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹⁰ <https://www.expedia.it/things-to-do/tour-delle-location-dei-film-e-delle-serie-tv-ambientati-a-new-york-city.a183365.dettagli-attivita> (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹¹ <https://www.partner.viator.com/it/19689/tours/New-York-City/New-York-TV-and-Movie-Tour/d687-2218T-VTOUR?SUBPUID=FilmSerieTvTour> (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹² http://www.italiavirtualtour.it/itinerari/itinerario_turistico.php?id_itinerario=94 (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹³ http://www.cineturismo.it/index.php?option=com_content&view=article&id=129%3Amovie-tour-a-roma&catid=42%3Amovie-tours&Itemid=145&lang=it (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹⁴ IBIDEM
- ¹⁵ http://www.cineturismo.it/index.php?option=com_content&view=article&id=942%3Ail-cineturismo-a-hollywo-od-si-muove-in-bus-the-movie-locations-tour&catid=42%3Amovie-tours&Itemid=145&lang=it (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹⁶ <https://video.repubblica.it/socialnews/finlandia-il-trono-di-spade-e-di-ghiaccio-ecco-l-hotel-ispirato-a-got-costruito-con-la-neve/293960/294571> (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹⁷ <http://static.visitscotland.com/pdf/outlander-film-locations.pdf> (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹⁸ <http://www.lacineturista.it/it/scozia-itinerario-location-di-film-e-serie-tv/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ¹⁹ http://www.sociologia.unimib.it/data/insegnamenti/2_2219/materiale/cineturismo.pdf (ultima consultazione 10.1.18)
- ²⁰ <http://www.stile.it/2017/08/28/turismo-cinematografico-luoghi-dei-film-id-159721/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ²¹ http://www.cineturismo.it/index.php?option=com_content&view=article&id=118%3Amatera-e-il-cinema-una-lunga-storia-damore&catid=42%3Amovie-tours&Itemid=145&lang=it (ultima consultazione 10.01.18)
- ²² <http://centrostuditoristicifirenze.it/blog/cineturismo-quanto-valgono-cinema-fiction-turismo/> (ultima consultazione 10.11.18)
- ²³ <http://www.stile.it/2017/08/28/turismo-cinematografico-luoghi-dei-film-id-159721/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ²⁴ <http://www.snapitaly.it/turismo-e-cinema/> (ultima consultazione 10.1.18)
- ²⁵ http://www.sociologia.unimib.it/data/insegnamenti/2_2219/materiale/cineturismo.pdf (ultima consultazione 10.1.18)
- ²⁶ <http://www.daninseries.it/crociera-a-tema-harry-potter-video/> (ultima consultazione 25.1.18)
- ²⁷ http://www.sociologia.unimib.it/data/insegnamenti/2_2219/materiale/cineturismo.pdf (ultima consultazione 10.1.18)
- ²⁸ IBIDEM

Capitolo 7) Introduzione al progetto

Il presente progetto di valorizzazione paesaggistica è frutto di una attenta analisi in cui si è cercato di capire quale dei territori esaminati, nei capitoli attinenti al paesaggio di tipo urbano e non urbano, potessero racchiudere un connubio delle due cose. Quali paesaggi, quindi, riuscissero a ricreare l'essenza di un paesaggio unico che unisse l'urbano, ossia l'evoluzione fisica dell'essere umano e il non urbano, ossia la conservazione di una ambientazione primordiale, originaria, non intaccata da nessun tipo di forma edilizia.

La scelta è, quindi, ricaduta su *Paisà*, *La terra trema*, *La ciociara* e *Non c'è pace tra gli ulivi*, le cui ambientazioni rispecchiano la richiesta sopra espressa.

La pellicola *Paisà*, grazie alla sua struttura ad episodi, mostra diverse tipologie di ambientazioni presenti nel nostro Belpaese, creando un numero di episodi in cui urbano e non urbano compaiono in egual maniera; *La terra trema*, ambientato nel paesino marittimo di Aci Trezza, in provincia di Catania, ci mostra una tipica ambientazione non urbana, con presenza di zone di campagna e mare. Ma tra mare e campagna, in verità, viene mostrato il paesino, quindi la struttura urbana viene messa in risalto, seppur in maniera inferiore rispetto alle zone in cui troviamo un paesaggio naturale e incontaminato. Stessa cosa possiamo dire per quanto riguarda il film *Non c'è pace tra gli ulivi* in cui viene mostrato il paese in tutte le sue sfaccettature, ma ciò che emerge è la campagna e la litoranea, da cui si può vedere il mare di Sperlonga.

Ultimo caso considerato, quello in cui il rapporto Urbano-Non urbano, fosse più identificabile, è *La ciociara*, di Vittorio de Sica. L'inizio del film è ambientato a Roma, in rione Trastevere, uno dei luoghi più vecchi e famosi della città Eterna.

Ma Roma è solo un passaggio verso qualcos'altro: il distacco tra urbano e non urbano è netto e deciso, segnato anche da un simbolo, quale il treno, che porta le due protagoniste dalla capitale al paesino fittizio di Sant'Eufemia, oggi località "La Macchiole", presso il comune di Saracinesco. Quindi le due ambientazioni sono nettamente distaccate, ma entrambe importanti per la comprensione generale della pellicola, per intuirne il senso generale.

Per riuscire a dare valore a queste ipotesi, è stata realizzata un'analisi SWOT in cui si potessero mettere in mostra i punti di Forza, di Debolezza, le Minacce e le Potenzialità di ognuna delle località sopracitate.

Perché fare ciò? Per valorizzare qualsiasi luogo, si deve sicuramente partire dall'analisi delle criticità, le si deve individuare e eliminare, ma il luogo deve anche possedere dei punti di forza, delle potenzialità, per permettere alle opere di valorizzazione di esaltarne ogni singola qualità.

Seguendo l'ordine di citazione delle suddette pellicole si può effettuare l'analisi SWOT.

Paisà

- PUNTI DI FORZA: Mostra un'Italia, da Nord a Sud, invasa dalla guerra e di questa guerra evidenzia ambientazioni e situazioni sociali. È incluso nei "100+1 film

da salvare” (<http://www.venice-days.it/archivioedizioni/2006/newssearch.asp?id-news=74>); permette di vedere come è cambiata gran parte dell'Italia dopo la guerra, mettendo a confronto pellicola e luoghi al giorno d'oggi.

- PUNTI DI DEBOLEZZA: La pellicola mette in mostra per la maggior parte, grandi città che, nolente o volente, si sono dovute evolvere nel corso della storia, tranne per quanto riguarda Porto Tolle, in Veneto, di cui si vede solo la zona paludosa. Questo luogo non viene messo in risalto nonostante sia stato un punto focale delle ultime fasi della guerriglia.

- MINACCE: Per la tipicità del clima, molto umido, il paesaggio di Porto Tolle può essere considerato una minaccia per la realizzazione di qualsiasi progetto.

- POTENZIALITÀ: Le potenzialità possono essere al turismo, attratto da luoghi così particolari, diversificati, pieni di storia e all'enogastronomia, data la grande varietà di cibi e vini di cui la nostra penisola è ricca.

La terra trema

- PUNTI DI FORZA: Nella pellicola viene riproposto un paesaggio che viene rappresentato anche in letteratura (vedi i Malavoglia di Verga); è presente una riproduzione, a fine museale, della Casa del Nespolo che compare sia nella pellicola sia nell'opera di Verga; Aci Trezza è facilmente raggiungibile con i mezzi pubblici da Catania (bus n°534); i servizi presenti non sono scarsi; è incluso nei “100+1 film da salvare” (<http://www.venice-days.it/archivioedizioni/2006/newssearch.asp?id-news=74>)

- PUNTI DI DEBOLEZZA: Parte dell'identità del luogo è stata cancellata, in quanto sono state inserite strutture sempre nuove, per dare un senso di modernità; la sua fama è dovuta prevalentemente all'opera di Verga, non molto per le sue qualità intrinseche.

- MINACCE: Potrebbe essere surclassata dai poli limitrofi che, nonostante le sue enormi potenzialità, potrebbero oscurarla, data la scarsa conoscenza della zona, anche solo a livello Nazionale.

- POTENZIALITÀ: Riscoprendo l'attività della pesca, si rivalorizzerebbe l'originaria identità del luogo.

La ciociara

- PUNTI DI FORZA: Urbanizzazione di zone prive di identità; ciò che emerge dalla pellicola è la varietà di ambientazioni esaltate dal tragitto compiuto dalle due protagoniste; vengono messi in luce vari tipi di architetture, da quella urbana della città di Roma, a quella tipica delle campagne e delle strutture ecclesiastiche; nonostante la vicinanza con Roma, essa non influenza il paesaggio limitrofo: i servizi sono presenti; vie di comunicazione caratteristiche e presenti in numero adeguato.

- PUNTI DI DEBOLEZZA: Ciociaria poco conosciuta a livello turistico; non vi sono grandi opere valorizzazione; i collegamenti con Roma sono presenti, ma non sono molto frequenti; parziale isolamento tra i vari centri urbani; l'identità tipica del luogo va via perdendosi.

- MINACCE: Queste zone rischiano di rimanere prive di una identità; rischio isolamento dai grandi centri.

- POTENZIALITÀ: creare un “filo rosso” tra tutti i poli presenti nella pellicola; rafforzare i

collegamenti diretti con Roma e tra questi piccoli centri urbani; sfruttare la vicinanza di Roma, quale grandissimo polo attrattivo.

Non c'è pace tra gli ulivi

- PUNTI DI FORZA: Urbanizzazione di zone prive di identità; ciò che emerge dalla pellicola è la varietà di ambientazioni che vanno ad essere interessate dal tragitto compiuto dalle due protagoniste; vengono messi in luce vari tipi di architetture, ma di poco valore architettonico; nonostante la vicinanza con Roma, essa non influenza il paesaggio limitrofo: i servizi sono presenti; vie di comunicazione caratteristiche e presenti in numero adeguato.

- PUNTI DI DEBOLEZZA: Ciociaria poco conosciuta a livello turistico; non vi sono grandi opere di valorizzazione; i collegamenti con Roma sono presenti ma sono molto fluidi; parziale isolamento tra i vari centri urbani; l'identità tipica del luogo va via via perdendosi.

- MINACCE: Assenza di un importante polo attrattivo nelle vicinanze (come Roma).

- POTENZIALITÀ: creare un "filo rosso" tra tutti i poli presenti nella pellicola; rafforzare i collegamenti diretti con Roma e tra questi piccoli centri urbani.

Consecutivamente a questa analisi si è dedotto che il territorio con più minacce, ma con altrettante potenzialità, è il Lazio, che in particolare la Ciociaria e le zone sopra Roma. Ma tra i due film che coinvolgevano maggiormente questi spazi è stata scelta la pellicola *La ciociara*, con i suoi luoghi, poiché essa permetteva di portare alla luce al meglio le potenzialità del luogo: l'unione tra due tipologie di paesaggio e la possibilità di una importante opera di valorizzazione.

Di questo film sono stati individuati tutti i luoghi in cui le due protagoniste, secondo il filo logico della pellicola, si sono recate e, tra tutti i posti, è stata scelta la zona di Cerveteri e, in più precisamente, è la zona di Furbara-Sasso, una immensa distesa di zone di campagna al cui fondo si innalzano i due Sassoni, definiti "le Dolomiti" del Lazio.

Tutti questi luoghi sono stati inseriti in un grande percorso cine-turistico, grazie alla pellicola, per promuoverli e valorizzarli, ma mentre tutti gli altri posti del film sono stati inclusi in questo tour e valorizzati con l'inserimento di targhe conoscitive ed esplicative, la zona di Furbara-Sasso, per dimensioni e locazione, si prestava perfettamente alla realizzazione di una forma di valorizzazione.

Il progetto non è atto ad intaccare una zona naturalmente bella come quella sopracitata, ma deve essere un punto di inizio per esaltare ogni singola particolarità del luogo, sfruttando i percorsi esistenti per salire in cima ai due monti e creandone altri che possano ripercorrere tutto il perimetro degli stessi. I percorsi sono dedicati agli amanti della natura, ma anche a chi preferisce trascorrere una giornata di relax o a chi è appassionato di filmografia. In questo luogo si cerca di esaltare ciò che è stato visto nella pellicola, in modo da creare un alone di interesse maggiore, per una più ampia platea di visitatori, all'interno di uno spazio incontaminato. Ciò che viene proposto è una zona di sosta, con annessa area giochi per famiglie con bambini, alcuni parcheggi su sterrato e un belvedere che consenta ai visitatori di ammirare

un panorama così particolare. Il resto del territorio viene lasciato come se fosse un "open space", un quadro bianco che ognuno di noi può disegnare senza che venga imposto nulla. Inoltre, inserito all'interno di questo spazio, sono stati resi disponibili dei cartelloni esplicativi in vetro dipinto e legno, sui quali è raccontato il film e viene sottolineata la particolarità del luogo in cui ci si trova, in modo da avere un concreto filo diretto tra la pellicola e la realtà. In aggiunta si realizzerà a scopi didattici, sia per i più piccoli sia per gli adulti, un percorso sensoriale in cui l'olfatto, il tatto e la vista vengono esaltati riproponendo i suoni del film, della natura. In tal modo si permetterà loro di prendere coscienza della bellezza di quei luoghi.

Laddove necessario, verrà inserito del verde mettendo in posa un tappeto di erba adagiato su una maglia metallica. Questa soluzione permetterà l'irrigazione puntuale e continua del nuovo prato; verranno anche inseriti vari tipi di arbusti, frutti e piante per esaltare la tipicità del luogo: il tutto caratteristico della macchia mediterranea.

LA CIOCIARA - Inquadramento storico e territoriale

Fonte immagini storiche: <http://www.davimoti.com/index.php?forum=50010634> ; Inquadramenti territoriali: google Earth

1. Roma



Via Giulio Cesare Santini_Negozio di alimentari di Cesira Rione Trastevere

Via Zanazzo_Strada per la bottega di Giovanni in Rione Trastevere



Via Giulio Cesare Santini_Negozio di alimentari di Cesira Rione Trastevere

Via di Montefiore 22_bottega di Giovanni in Rione Trastevere



Stazione Tiburtina



Via Giulio Cesare Santini



Via di Monte Fiore

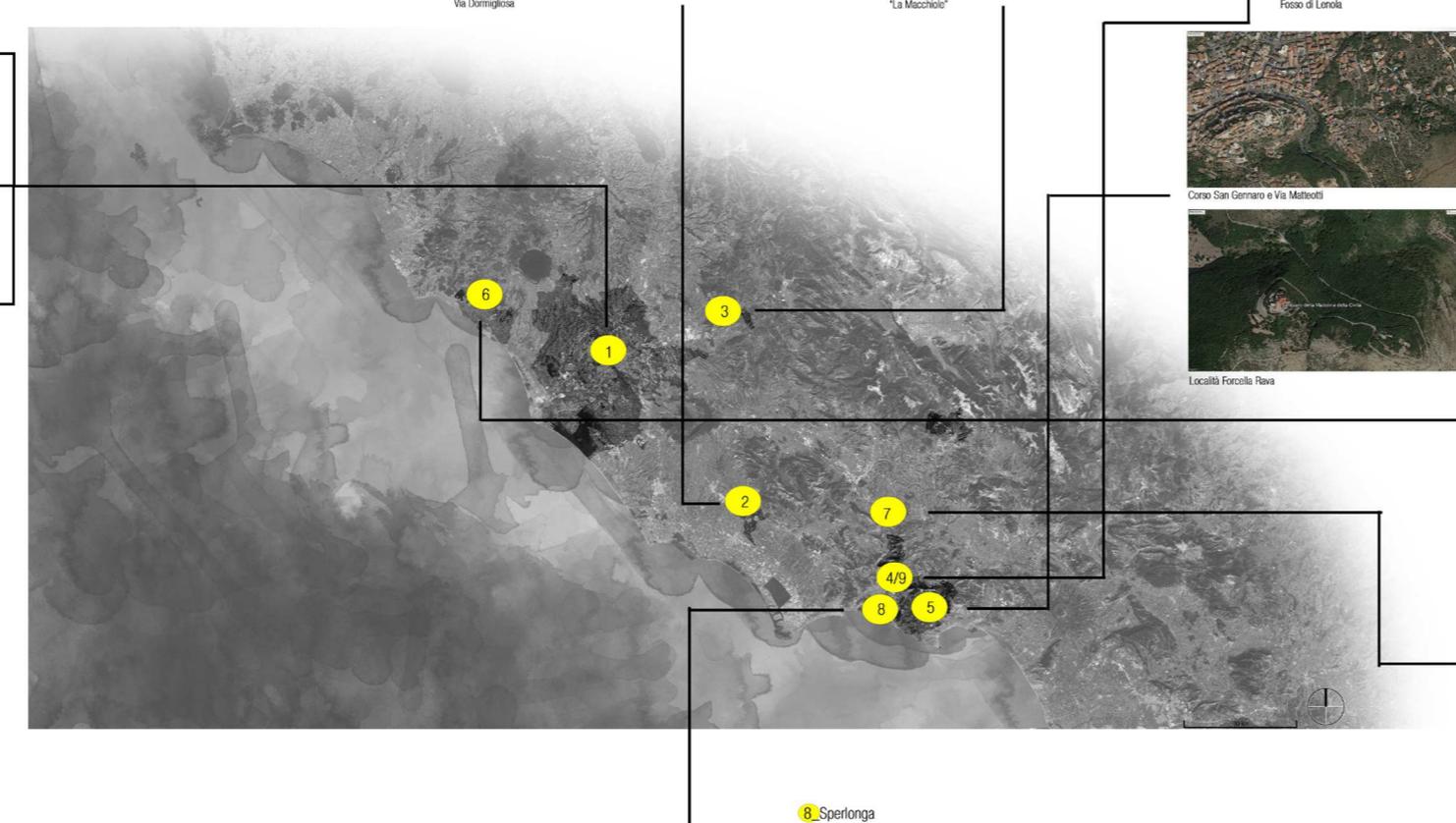


Stazione Tiburtina

CRONOLOGIA FILM

Percorso tracciato dalle due protagoniste all'interno del film

- ROMA
 - Rione Trastevere
 - Stazione Tiburtina
- SERMONETA
 - via Dormigiosa
- SARACINESCO
 - Le Macchiole
- FONDI
 - Via Ripa
 - Fosso di Lenola
- ITRI
 - corso San Gennaro
 - Via Matteotti/Forcella Rava
- CERVIETERI
 - Sassoni di Furbara
- VALLECORSA
 - Chiesa Santa Maria delle Grazie (esterni)
- FONDI
 - Chiesa San Francesco d'Assisi (interni)
- SPERLONGA
 - strada provinciale Sperlonga - Itri



2. Sermoneta



Via Dormigiosa_strada per giungere al fittizio paesino di Sant'Eufemia



Via Dormigiosa_strada per giungere al fittizio paesino di Sant'Eufemia



Via Dormigiosa

3. Saracinesco



Fittizio paesino di Sant'Eufemia_Località "Le Macchiole"



Fittizio paesino di Sant'Eufemia_Località "Le Macchiole"



"Le Macchiole"

4/9. Fondi



Fosso di Lenola_luogo in cui si rascosero Cesira e Michele al passaggio dei nemici



Località Tre Ponti_Cesira attende in maniera ansiosa il ritorno della figlia Rosella dopo una serata



Fosso di Lenola



Via Ripa_contrada Le Querce dove Cesira e Michele iniziano la loro "marcia" verso il paese per provviste e per parlare con l'avvocato



Via Ripa_contrada Le Querce dove Cesira e Michele iniziano la loro "marcia" verso il paese per provviste e per parlare con l'avvocato



Via Ripa



Località Tre Ponti_Cesira attende in maniera ansiosa il ritorno della figlia Rosella dopo una serata



Via Ripa_contrada Le Querce dove Cesira e Michele iniziano la loro "marcia" verso il paese per provviste e per parlare con l'avvocato



Località Tre Ponti

5. Itri



Corso San Gennaro e Via Matteotti



Corso San Gennaro e Via Matteotti_momento della fuga verso la casa dell'avvocato per l'arrivo delle truppe nemiche



Località Forcella Rava_momento in cui dai soldati tedeschi chiedono al padre di Michele di accompagnarli attraverso quei luoghi desolati, ma quest'ultimo si sostituisce al padre.

6. Cerveteri



Furbara Sasso_Si possono notare in lontananza i "Sassoni di Furbara", ossia le "Dolomiti del Lazio". Questa scena rappresenta il momento in cui gli stivali di Sant'Eufemia tornano alle loro abitazioni.



Furbara Sasso_Si possono notare in lontananza i "Sassoni di Furbara", ossia le "Dolomiti del Lazio". Questa scena rappresenta il momento in cui gli stivali di Sant'Eufemia tornano alle loro abitazioni.

7. Vallecorsa



Chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi dove sono avvenute le riprese, in interno, della tragica scena della violenza sulle due donne



Chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi dove sono avvenute le riprese, in interno, della tragica scena della violenza sulle due donne

8. Sperlonga



Strada Provinciale Sperlonga-Itri_La scena rappresenta il momento successivo allo stupro.



Strada Provinciale Sperlonga-Itri_La scena rappresenta il momento successivo allo stupro.



SP Sperlonga-Itri



Chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi, qui sono avvenute le riprese interne della scena dello stupro delle due donne.



Chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi, qui sono avvenute le riprese interne della scena dello stupro delle due donne.



Chiesa di Santa Maria delle Grazie, qui sono state girate le scene in esterna che vanno ad anticipare quello dello stupro. Le scene dell'interno sono state girate nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi.



Chiesa di Santa Maria delle Grazie, qui sono state girate le scene in esterna che vanno ad anticipare quello dello stupro. Le scene dell'interno sono state girate nella chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi.



Politecnico di Torino
Dipartimento di Architettura e Design
Collegio di Architettura
Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio
A.A. 2017/2018

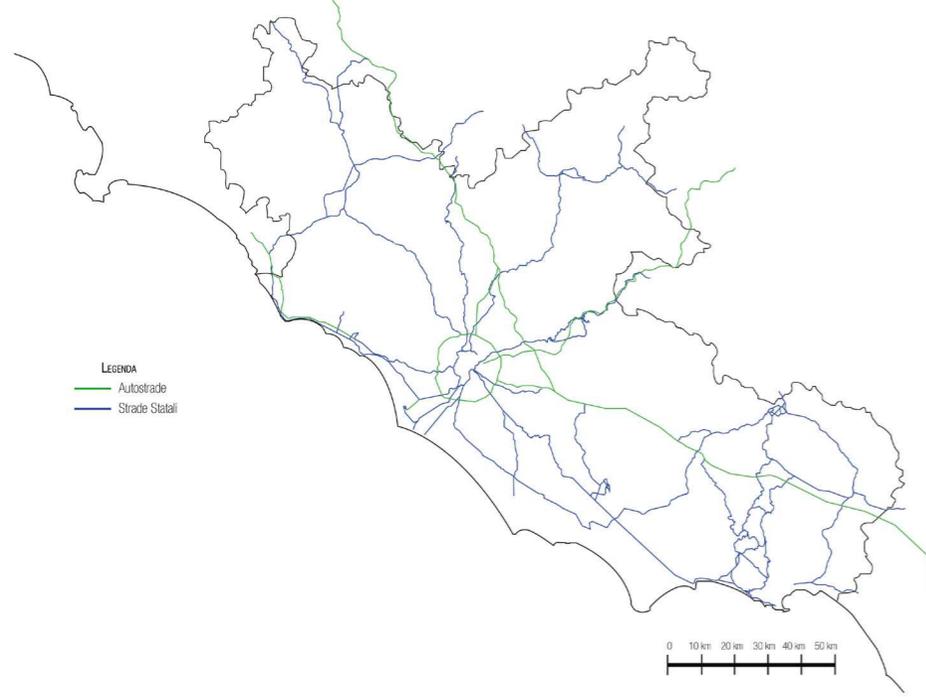
TESI DI LAUREA MAGISTRALE
TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PAESAGGIO ATTRAVERSO LE PELLICOLE
DEL NOVECENTO.
Caso studio: La ciocara

Relatore: Prof. Arch. Emanuele Romeo
Correlatore: Arch. Emanuele Morezzi

Candidate: Claudia Coppolecchia (matr. 226782)
Giulia Piras (matr. 226924)

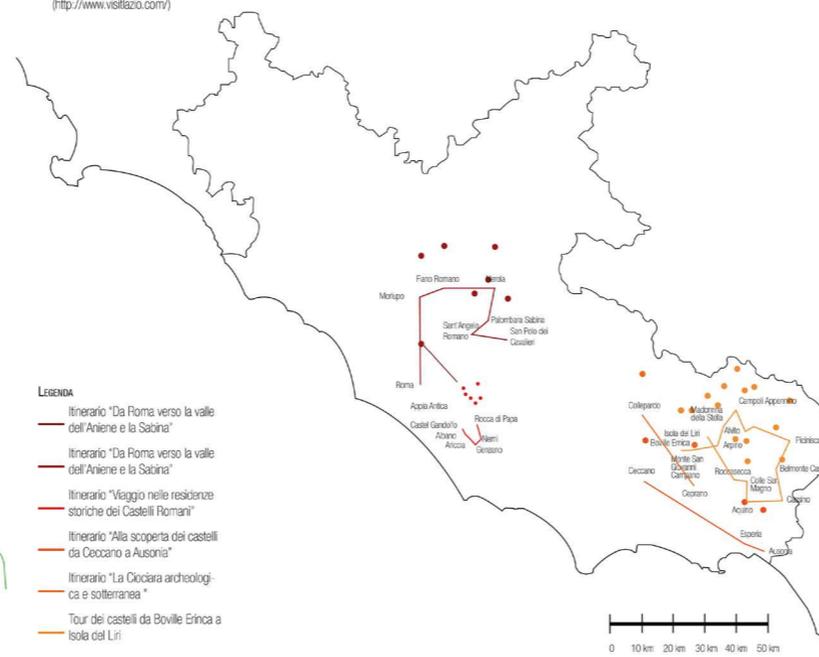
INQUADRAMENTO TERRITORIALE REGIONALE - SULLE TRACCE DELLA CIOCIARA

INFRASTRUTTURE STRADALI PRINCIPALI



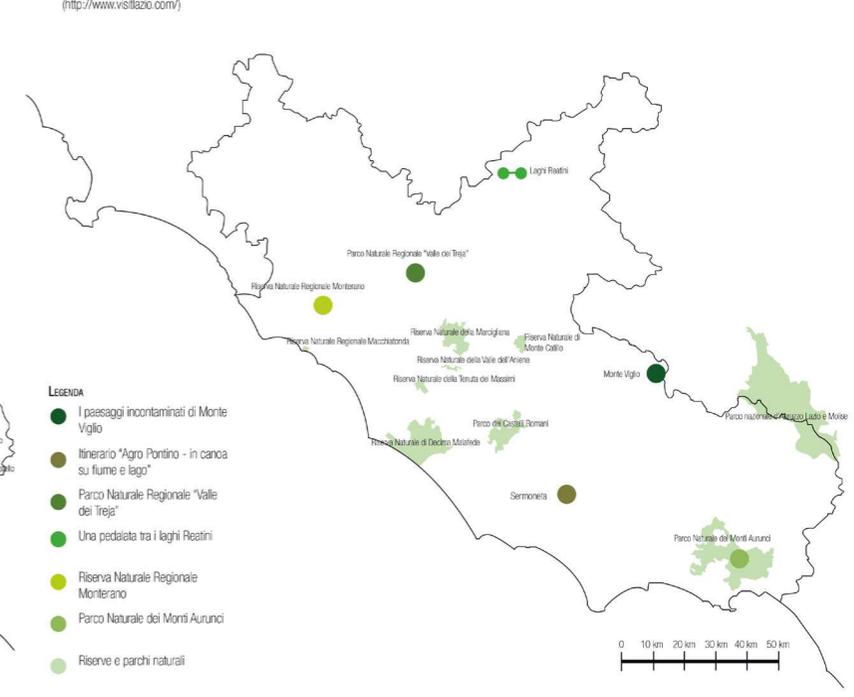
PRINCIPALI PERCORSI CULTURALI PRESENTI NELLA REGIONE LAZIO

(<http://www.visitazio.com/>)

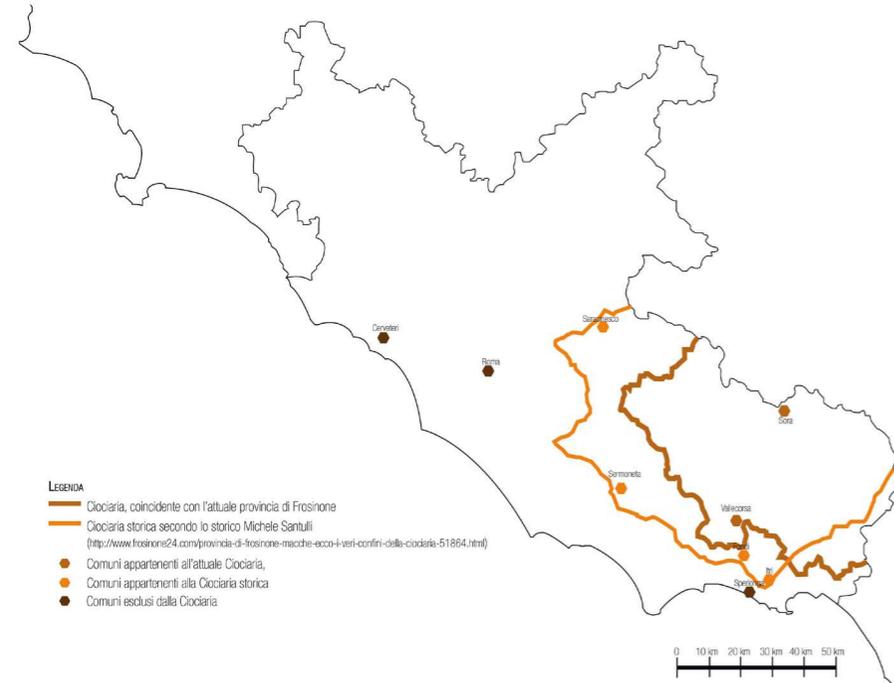


PRINCIPALI PERCORSI NATURALISTICI PRESENTI NELLA REGIONE LAZIO

(<http://www.visitazio.com/>)

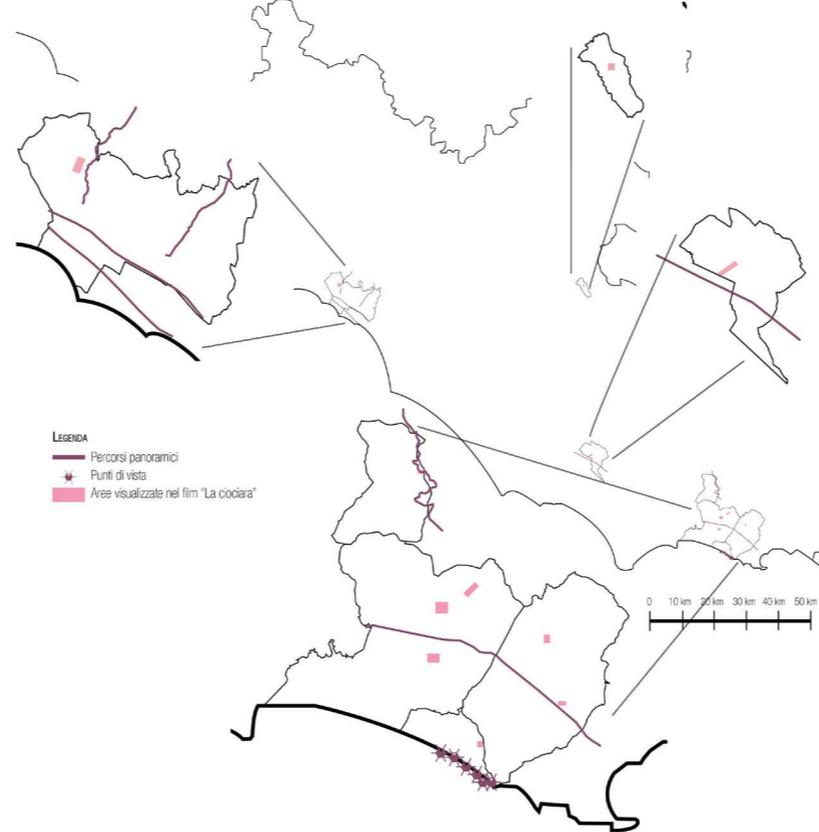


CONFINI DELLA CIOCIARA, REGIONE PRIVA DI CONFINI POLITICI

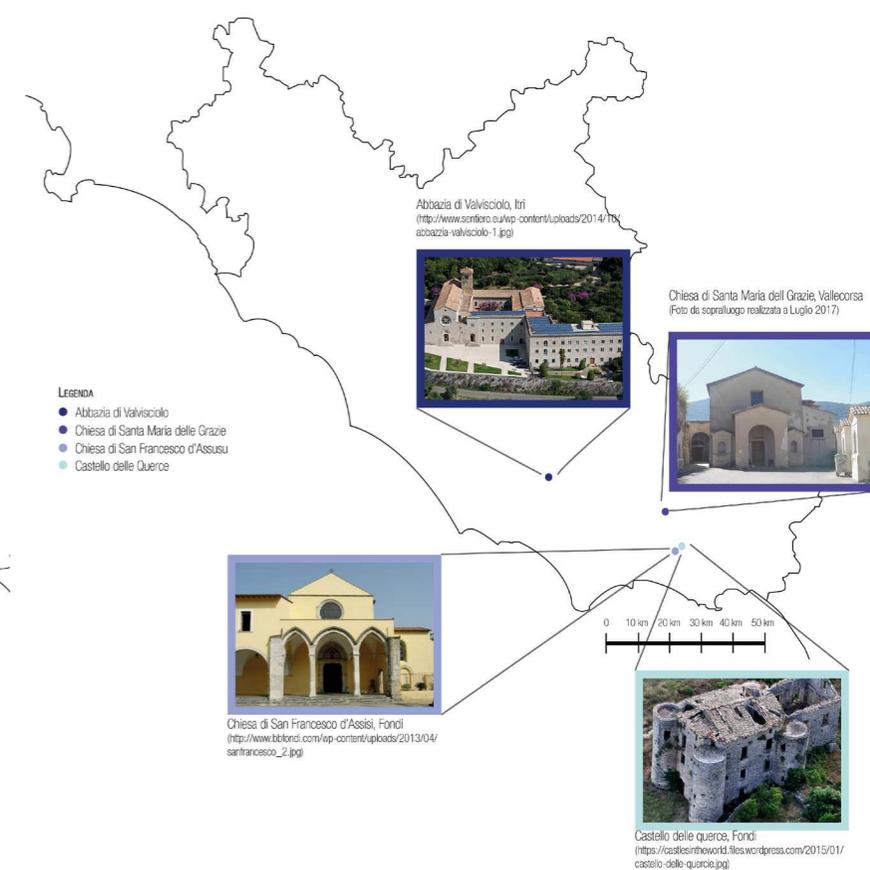


PERCORSI PANORAMICI E PUNTI DI VISTA ESISTENTI NEI LUOGHI DE "LA CIOCIARA"

(<http://www.regione.lazio.it/urbanistica/?vw=contenutiDettaglio&id=71>)



PRINCIPALI ARCHITETTURE DISTINGUIBILI NEL FILM "LA CIOCIARA"



PROGETTO - IL PERCORSO

(Fonte immagini: <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634> e foto realizzate durante il sopralluogo avvenute a luglio 2017)



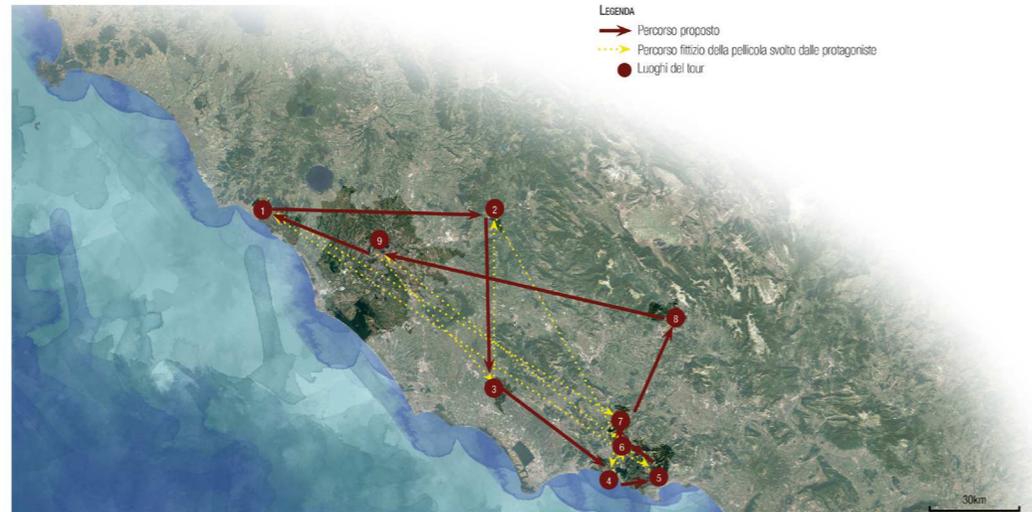
(Fonte immagini: <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>)

(Fonte immagini: <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50010634>)

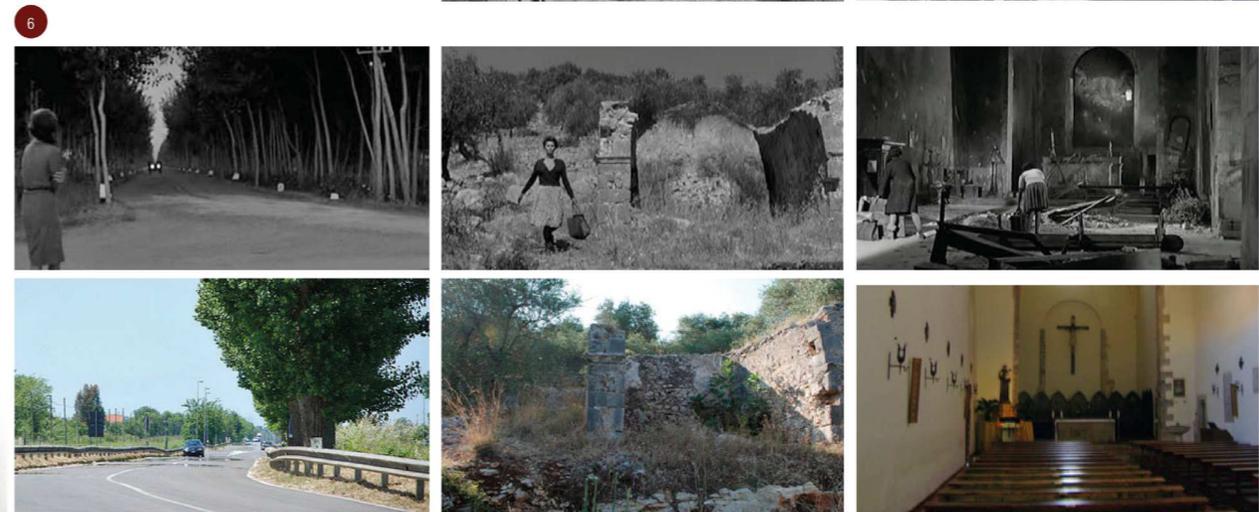


UTENZE IPOTIZZATE	
	Scolaresche delle superiori in numero compreso tra 20 e 25 alunni con eventuali accompagnatori.
	Specialisti del settore cinematografico, blogger e giornalisti.
	Gruppi turistici appassionati di cinema e paesaggio.

LEGENDA SERVIZI PROPOSTI	
	Punto ristoro presso il proloco locale
	Audioguide
	Biciclette
	Duoad
	Proiezione di spezzoni del film
	Plus
	Trekking
	Equitazione



LEGENDA
 → Percorso proposto
 - - - Percorso filmato della pellicola svolto dalle protagoniste
 ● Luoghi del tour



TAPPE DEL TOUR	
1	CERVETERI: partenza tour SP 2b Furbara-Sasso, dove si possono osservare le "Dolomiti del Lazio" (Caltopiano dove gli sfollati salutarono i carri americani)
2	SARACINESCO: Località La Macchiole (Sant'Eufemia, il paese nato di Cesira)
3	SERMONETA: - Via Dormigiosa (il punto in cui viene ucciso dall'aereo il contadino in bicicletta)
4	SPERLONGA: SP Sperlonga - Itri (La curva dove la Loren ferma la jeep dei soldati e s'inginocchia)
5	ITRI: Carso San Genesio (il punto in cui la Loren e Belmondo incontrano l'allestitrice tra le macerie) Via Mattiotti (il palazzo dell'avvocato dove trovano rifugio la Loren e Michele) Località Forcella Rava (La spianata dove un gruppo di soldati tedeschi sequestra Michele) Monti Aurunci
6	FONDI: Chiesa di San Francesco d'Assisi (dove avviene la violenza delle due donne - interni) Via S. Megino, Fosso di Lenola (il ponticello sotto cui Michele e la Cesira si nascondono dal sidacar tedesco di passaggio) Strada provinciale Fondi-Sperlonga inrocio con Via Sette Acque (l'incrocio dove la Cesira aspetta di notte il ritorno della figlia dalla festa) Via Fica, Fudere vicino al quale Cesira rassicura Michele mostrando di avere un coltello)
7	VALLECORSO: Chiesa di Santa Maria delle Grazie, in Via San Francesco (dove avviene la violenza delle due donne - esterni)
8	SORA: Casa nata del regista Vittorio De Sica
9	ROMA: Via Giulio Cesare Sarlini (Negozio della protagonista Cesira) Via di Montefiore 22 (Bottega di Giovanni)

SERVIZI PROPOSTI							
1							
2							
3							
4							
5							
6							
7							
8							
9							



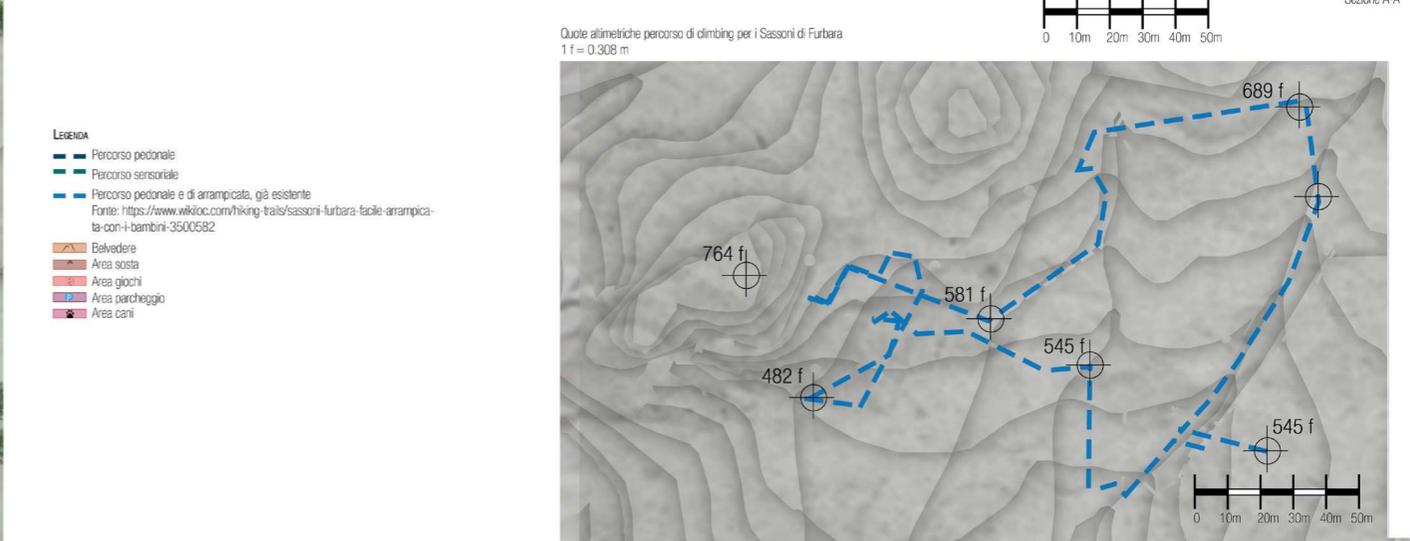
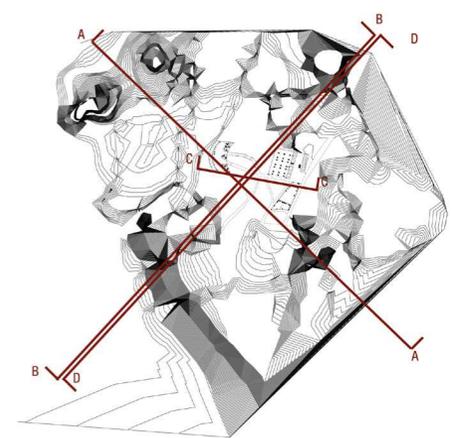
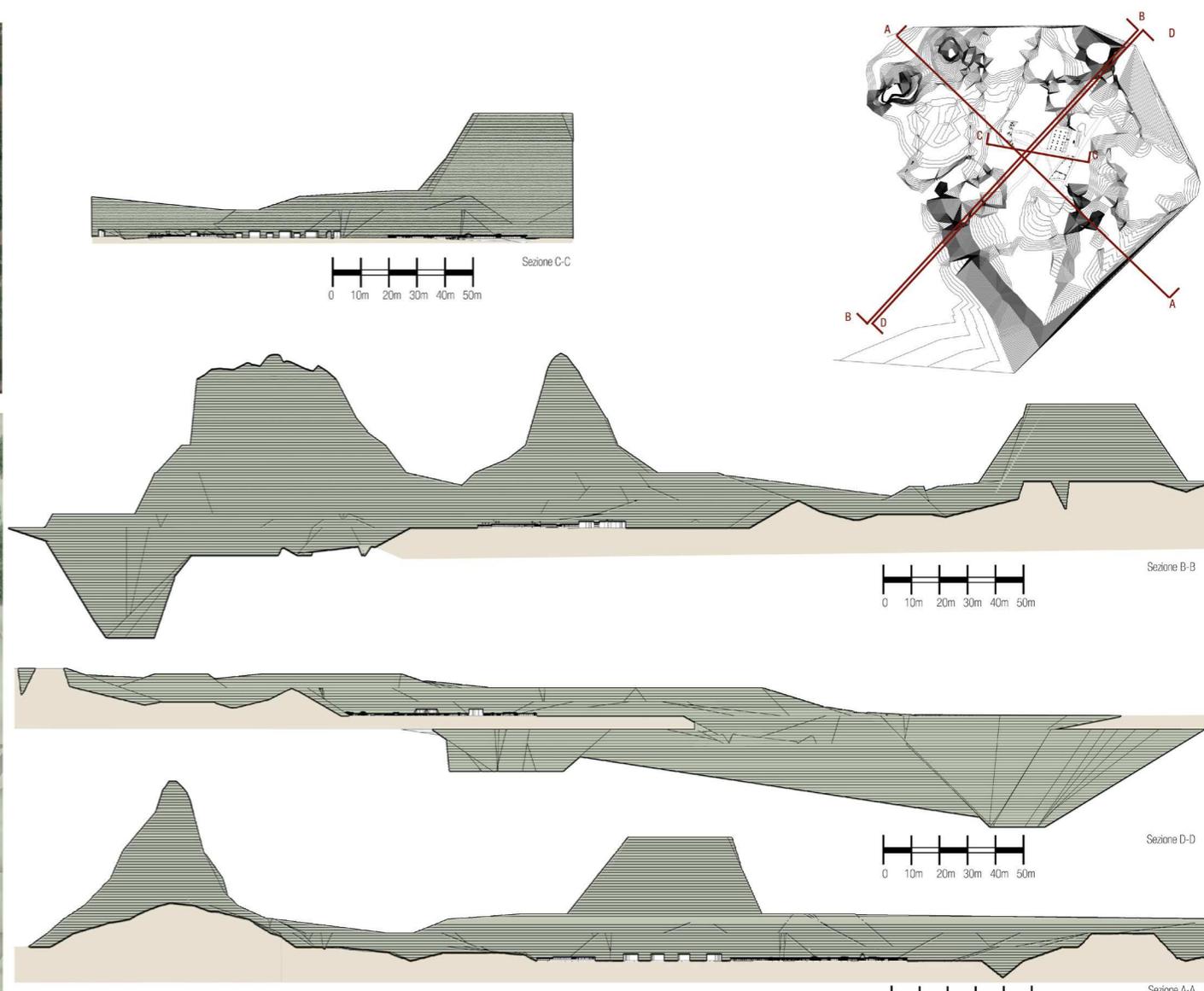
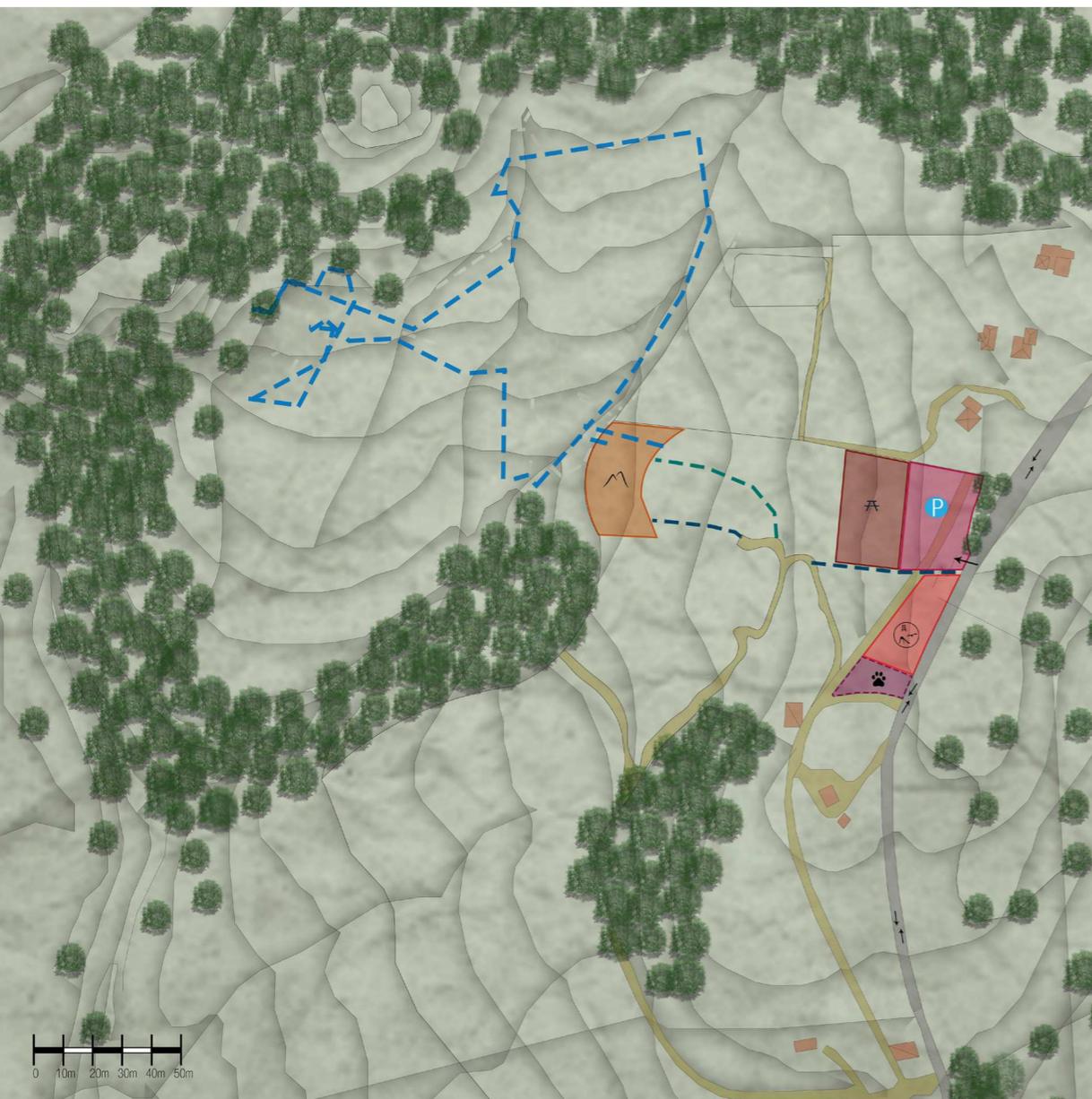
Politecnico di Torino
 Dipartimento di Architettura e Design
 Collegio di Architettura
 Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio
 A.A. 2017/2018

TESI DI LAUREA MAGISTRALE
 TUTELA E VALORIZZAZIONE DEL PAESAGGIO ATTRAVERSO LE PELLICOLE
 DEL NOVECENTO.
 Caso studio: La ciocara

Relatore: Prof. Arch. Emanuele Romeo
 Correlatore: Arch. Emanuele Morezzi

Candidate: Claudia Coppolecchia (matr. 226782)
 Giulia Piras (matr. 226924)





- LEGENDA**
- Percorso pedonale
 - Percorso sensoriale
 - - - Percorso pedonale e di arrampicata, già esistente
Fonte: <https://www.wikiloc.com/hiking-trails/sassoni-furbara-facile-arrampicata-con-i-bambini-3500582>
 - ▭ Balvedere
 - ▭ Area sosta
 - ▭ Area giochi
 - ▭ Area parcheggio
 - ▭ Area cani







vista verso i Sassoni dal Belvedere (1)



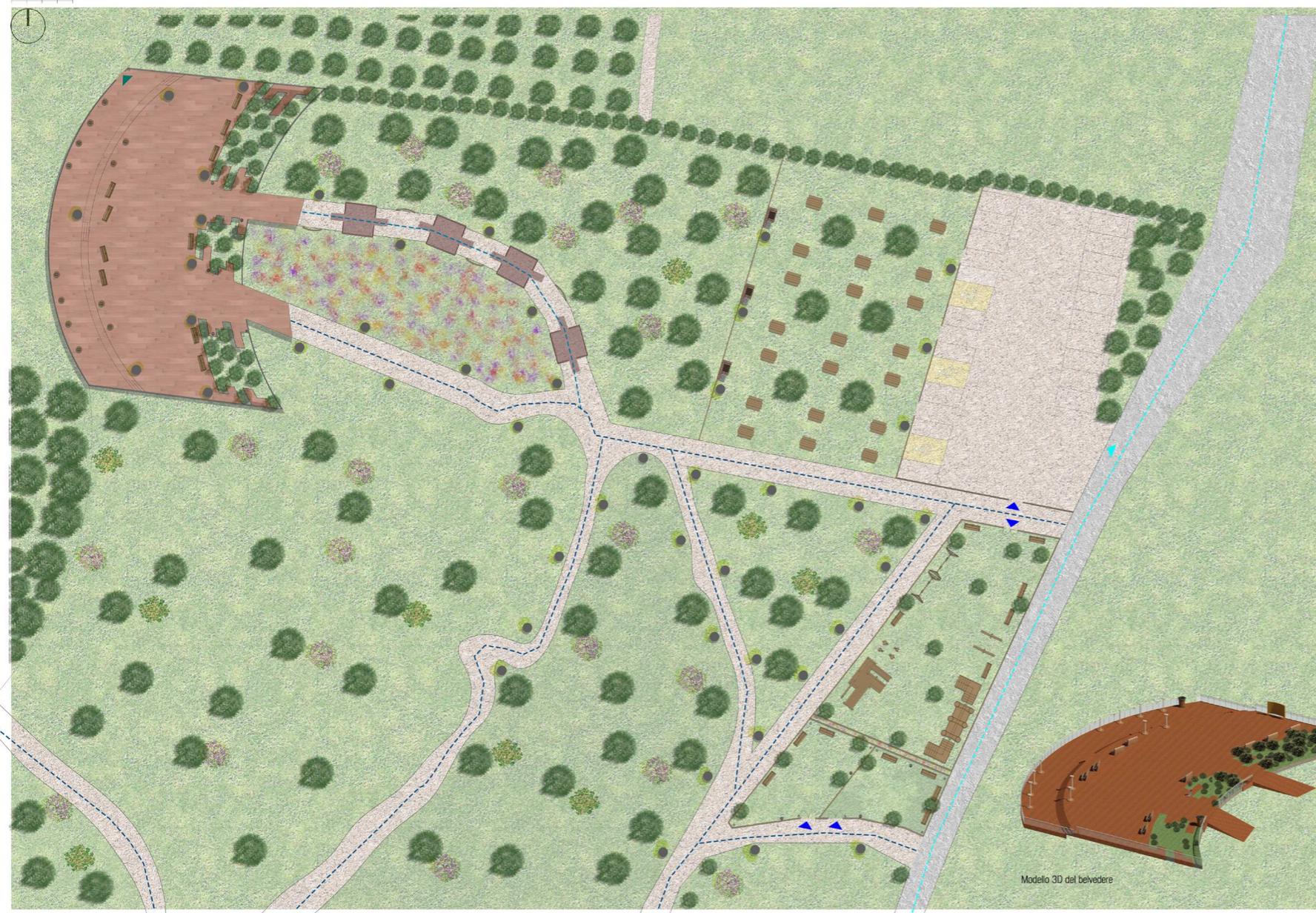
vista attraverso il percorso sensoriale verso il Belvedere (2)



vista dall'area di sosta verso i Sassoni (3)

PIANTA DETTAGLIATA

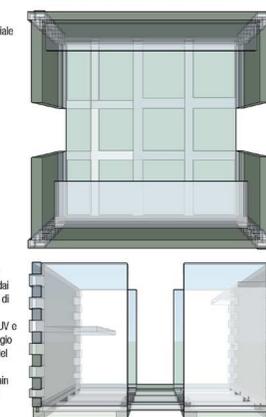
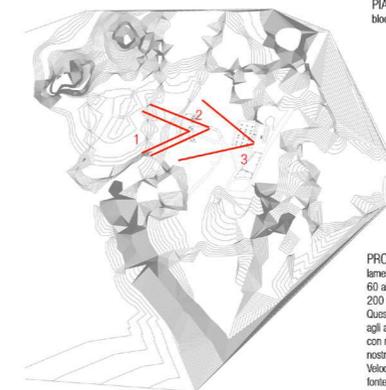
0 2 4 6 8 m



Modello 3D del belvedere

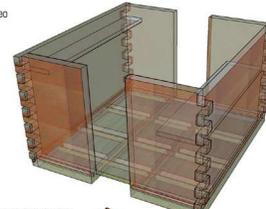
DETTAGLIO COSTRUTTIVO ELEMENTI IN LEGNO - PERCORSO SENSORIALE

PIANTA della tipologia base dei blocchi lignei del percorso sensoriale

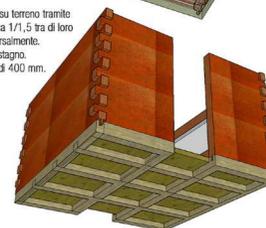


PROSPETTO con pareti in legno lamellare (abete rosso), larghezza dai 60 ai 280 mm. Pareti in questione di 200 mm con passo da 20 mm. Questo legno è resistente ai raggi UV e agli agenti atmosferici con ancoraggio con resina meccanica o incastro. Nel nostro caso ad incastro. Velocità di combustione 0,7 mm/min fonte: <https://www.binderholz.com>

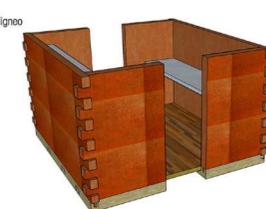
ASSONOMETRIA elemento legno con struttura a vista



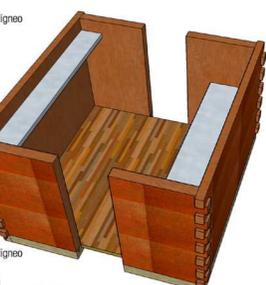
DETTAGLIO appoggio struttura su terreno tramite maglia di travi con distanza di circa 1/1,5 tra di loro longitudinalmente e 1 metro trasversalmente. Legno di larice con tavolato in castagno. Travi di circa 200 mm e tavolato di 400 mm.



ASSONOMETRIA elemento legno



ASSONOMETRIA elemento legno



ASSONOMETRIA elemento legno



Elemento legno con possibilità di vedere spezzoni del film "La ciociara"

Elemento legno con possibilità di sentire gli odori delle piante presenti in questo territorio



DETTAGLIO CARTELLONE INFORMATIVO



Cartellone in legno contenente un triplo vetro con aria. Il vetro centrale è dipinto con l'immagine del panorama in cui ci troviamo



Prospetto laterale e pianta del cartellone in questione



Prospetto rappresentante il cartellone legno di tipo descrittivo sulle fasi del film

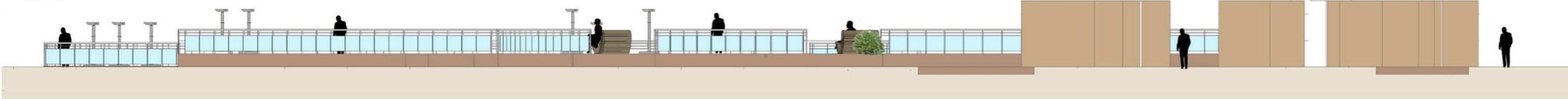


Sezione e pianta del cartellone informativo



SEZIONI DI PROGETTO

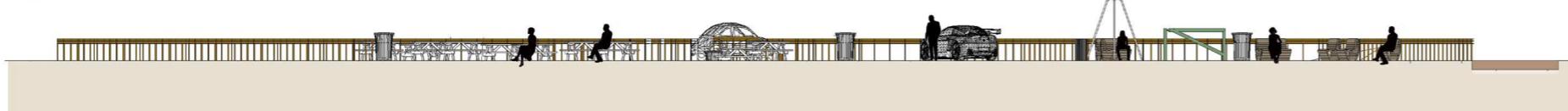
SEZIONE A-A' - ZONA BELVEDERE E PERCORSO SENSORIALE
scala 1:100



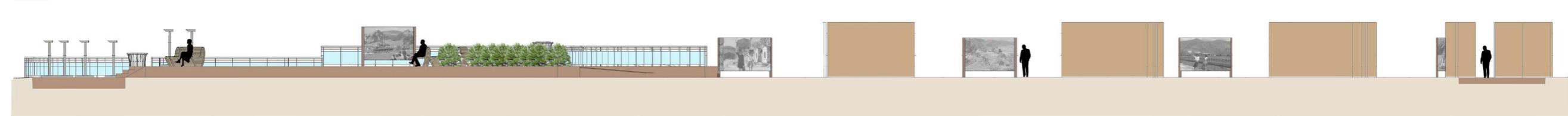
SEZIONE B-B' - ZONA BELVEDERE E PERCORSO SENSORIALE
scala 1:100



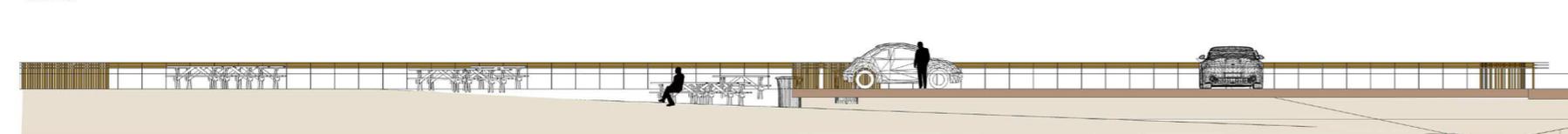
SEZIONE B-B' - ZONA PARCHEGGIO E SVAGO
scala 1:100



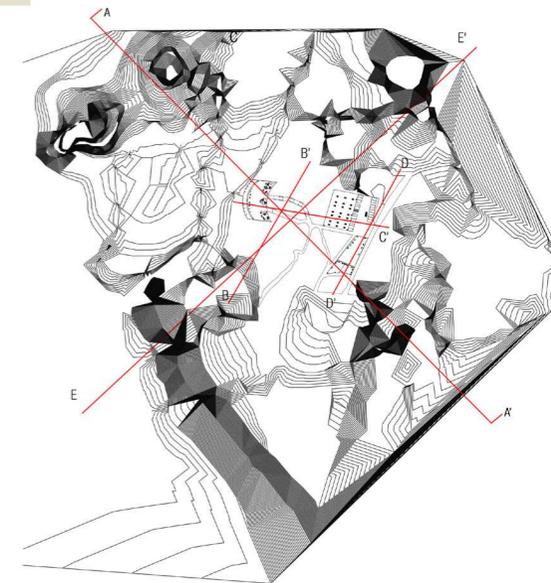
SEZIONE C-C' ZONA BELVEDERE E PERCORSO SENSORIALE
scala 1:100



SEZIONE C-C' - ZONA PARCHEGGIO ED AREA SVAGO
scala 1:100



SEZIONE E-E' - ZONA PARCHEGGIO E AREA GIOCHI
scala 1:100



CONCLUSIONI

Il punto chiave di questa tesi era mettere in mostra un aspetto particolare dell'architettura, ossia quello basato su ciò che ne ha dato la vita e ne ha permesso l'evoluzione: il paesaggio.

È importante capire il perché dell'associazione del cinema con il paesaggio e soprattutto perché cinema neorealista.

Il cinema, fin dai suoi esordi su scala nazionale ed internazionale, è stato un punto focale per trasmettere, in maniera meno "noiosa", alcuni aspetti importanti che coinvolgevano la vita di ogni singolo individuo.

Soprattutto grazie al movimento neorealista, il cinema ha potuto esprimersi al meglio, mostrando temi molto forti, ma realistici, che andavano a colpire nel profondo ogni soggetto osservante; il punto focale di questo movimento era il paesaggio.

È difficile comprendere il perché dello studio di tale materia, ma si può dire che esso sia la culla dell'architettura e dell'uomo, grazie al quale possiamo intuire l'evoluzione sociale di un determinato luogo (magari grazie al passaggio di più civiltà che hanno lasciato dietro sé qualcosa di tradizionale).

L'architettura è frutto del paesaggio e qualsiasi buon architetto deve essere in grado di possedere una sensibilità verso di esso, in modo da riuscire ad esprimersi al meglio, in maniera armoniosa e rispettando ciò che lo circonda per qualità e tradizioni. Il cinema neorealista, quindi, è stato uno dei grandi portavoce di questo linguaggio paesaggistico, andando a sostituire i set in ambienti ricostruiti (come Cinecittà), con ambienti reali, che potessero rappresentare al meglio le condizioni di disagio che si volevano rappresentare.

Tra tutti i film che sono stati realizzati durante questo periodo di "boom" per il cinema, sono stati selezionati undici film, considerati tra i più significativi per mettere in evidenza il pensiero esposto dalla cultura neorealista.

I film scelti sono: *La ciociara*, *Umberto D.*, *Ladri di biciclette*, *Sciusià*, *Paisà*, *Stromboli (Terra di Dio)*, *La terra trema*, *Riso amaro*, *Roma città aperta*, *Rocco e i suoi fratelli* e *Non c'è pace tra gli ulivi*.

Questi film sono stati analizzati in base alle tipologie di ambientazioni che li caratterizzavano e divisi in ambiti urbani e non urbani, cioè i film che avessero una caratteristica ambientazione cittadina e film che, invece, erano collocati in un contesto rurale o marittimo.

Ognuno di questi film riesce a mettere in luce, grazie alla presenza di particolari ambientazioni, tutto il pathòs che il regista voleva far emergere. Il paesaggio, quindi, diventa protagonista, diventa il portavoce di un pensiero, di azioni, regola il pensiero dell'osservatore che, grazie ad esso, ha particolari emozioni e si immedesima in quel che vede.

Utilizzare set reali, luoghi reali, per le riprese, ha permesso di capire perfettamente cosa si andasse a vedere, andando anche a riscoprire posti poco conosciuti, poco valorizzati, che, invece, grazie alla pellicola, sono diventati oggetto sia di speculazione edilizia, sfortunatamente, che di turismo, il quale è fonte di aiuto economico per luoghi magari poco conosciuti.

A questo proposito sono state analizzate le ambientazioni delle pellicole sopracitate, in modo da capire quali dei luoghi indicati avessero molti punti di debolezza, ma

altrettanti punti di forza e potenzialità, in modo da poter intervenire con progetti di valorizzazione, per incrementare il turismo, valorizzare il territorio e apportare finanziamenti al Comune, provvedendo, anche, ad introdurre capitali per un futuro miglioramento del luogo.

La scelta è ricaduta sul film *La ciociara*, poiché meglio di altri, riusciva a dare l'idea di un connubio di due realtà paesaggistiche importanti: contesto urbano e non urbano. Questa pellicola mette perfettamente in mostra l'unione e al contempo il distacco tra queste due realtà paesistiche.

I territori della Ciociaria, pur essendo molto particolari e caratteristici di una regione "senza confini", sono poco conosciuti, poco esaltati.

Il fine è stato quello di creare una connessione tra tutti questi luoghi in modo da ricreare un filo rosso del cinema e del paesaggio, in modo da valorizzare la pellicola, le location e i Comuni che hanno ospitato queste pellicole, in modo da permettere loro di esaltare le qualità del luogo in cui si trovano.

La valorizzazione, tra tutti i luoghi in cui sono passate le due protagoniste della pellicola (secondo la consecutio filmica), è stato scelto il grande spazio naturale posto alle pendici dei Sassoni di Furbara, presso Cerveteri. Le altre location non permettevano, né necessitavano, di grandi interventi di valorizzazione; sono stati introdotti, infatti, cartelloni esplicativi durante tutto il "tour-cinematografico".

Nella zona naturalistica di Furbara-Sasso è stato ricreato un ambiente naturalistico in grado di mettere in risalto il panorama, non andando a rovinare la naturalezza e la particolarità del luogo, ma andando ad esaltarne ogni singolo punto, introducendo aree sosta, percorsi sensoriali e belvedere.

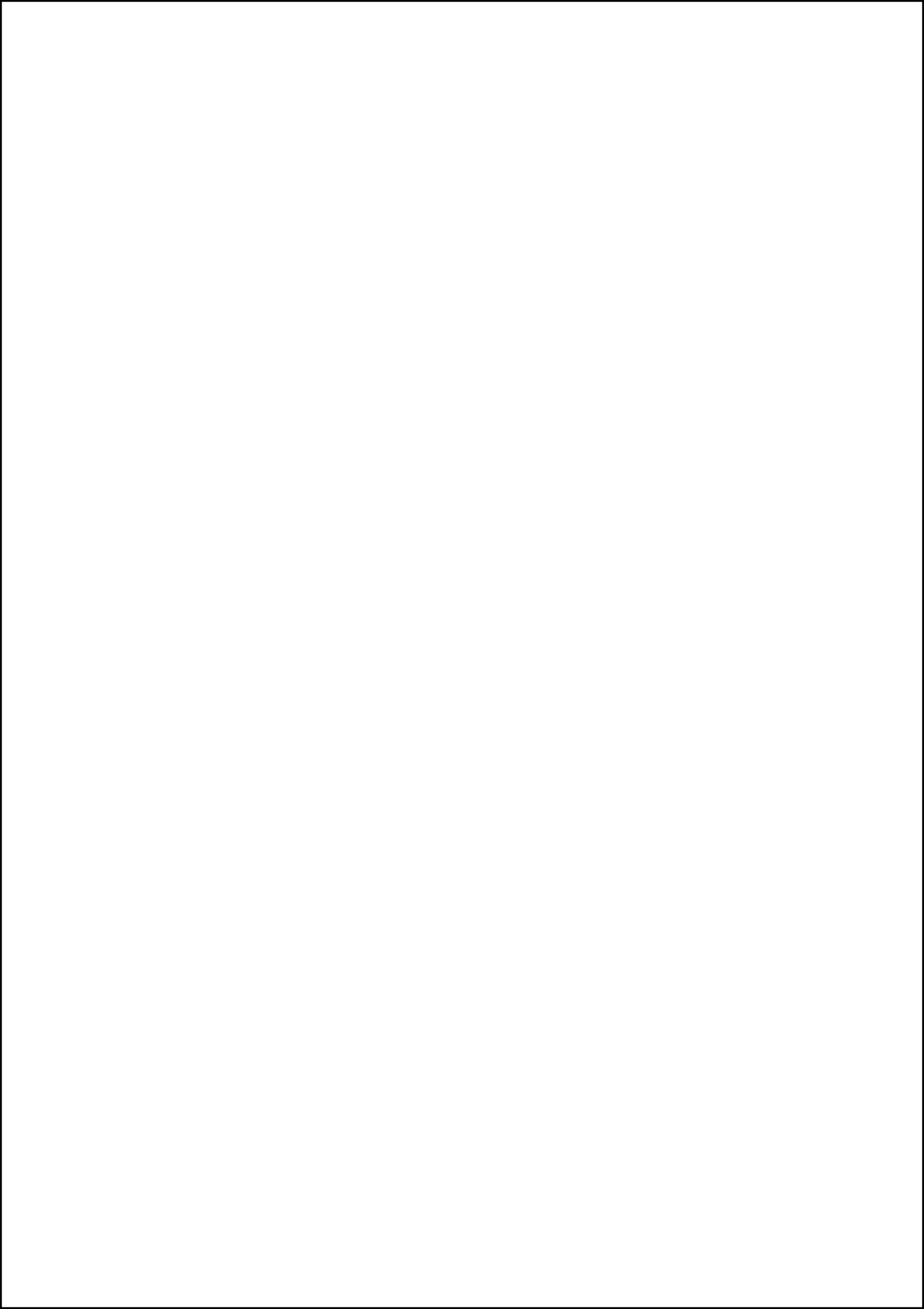
Grazie a questa esaltazione della natura, i percorsi esistenti vengono valorizzati, oltre all'area, creando una sorta di commistione tra uomo e natura, grazie all'interesse scaturito dai cartelloni esplicativi, dalla zona e dal panorama.

Per concludere la tesi è un grande studio su come il cinema sia stato di grande aiuto per lo sviluppo e lo studio di una materia importante come quella del paesaggio, di come sia stato il padre promotore di questo studio. La conoscenza del paesaggio è fondamentale, senza conoscere ciò che si ha intorno non si può costruire, senza conoscere il paesaggio non si può conoscere la storia e senza di essa ogni intervento risulterebbe vano o danneggiante.

Il cinema è visto come un mezzo, soprattutto grazie al Neorealismo, per portare allo studio di paesaggi poco conosciuti in certi casi e per sottolineare importanza di altri aventi già una grande fama.

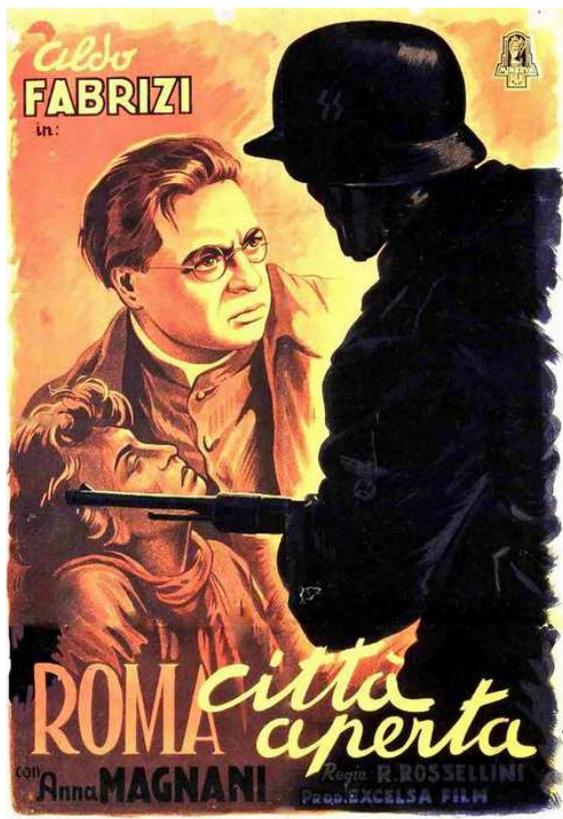
Imparare a studiare questi luoghi permette di creare aspettative su una scala più ampia, che non si ferma alla singola struttura.

ALLEGATI



Capitolo 4: Schede Film

Scheda 1: Roma città aperta	p.313
Scheda 2: Paisà	p. 319
Scheda 3: Sciuscià	p. 329
Scheda 4: Ladri di biciclette	p. 337
Scheda 5: La terra trema	p. 343
Scheda 6: Riso amaro	p. 351
Scheda 7: Non c'è pace tra gli ulivi	p. 359
Scheda 8: Stromboli (Terra di Dio)	p. 365
Scheda 9: Umberto D.	p. 369
Scheda 10: La ciociara	p. 377
Scheda 11: Rocco e i suoi fratelli	p. 389



TITOLO: Roma città aperta
REGISTA: Roberto Rossellini
SCENEGGIATURA: Sergio Amidei, Federico Fellini, Celeste Nagarville, Roberto Rossellini
ANNO: 1945
CASA PRODUTTRICE: Excelsa film
INTERPRETI: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero, Maria Michi, Carla Rovere, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Harry Feist e Vito Annichiarico
LOCATION: Roma
Fonte LOCANDINA: http://www.cinemadelsilenzio.it/images/film/poster/3787_big.jpg

La pellicola inizia rappresentando l'armistizio di Cassibile, che fu un accordo siglato il 3 settembre del 1943 a Siracusa in una Borgata vicino a Cassibile. Questo armistizio costituì l'atto con cui il Regno d'Italia cessò le ostilità verso gli Alleati nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, per iniziare un periodo di resistenza contro il nazifascismo.

Gli alleati, sbarcati in Italia, stanno iniziando la loro avanzata verso Nord, ma ancora non sono giunti a Roma, dove la resistenza era già iniziata e aveva già preso piede. Il protagonista, Giorgio Manfredi, rappresentante di spicco della resistenza, nonché rappresentante del movimento comunista, riesce a sfuggire ad una retata da parte della polizia, la quale si era presentata a casa sua, trovando rifugio da un suo amico, Francesco, che di mestiere faceva il tipografo antifascista e che, il giorno successivo, avrebbe dovuto sposare Pina, interpretata da Anna Magnani. Pina, donna molto forte e risoluta, che dovette crescere da sola suo figlio in quanto vedova; sua sorella, Lauretta, di mestiere faceva l'artista in un locale insieme ad un'altra ragazza, Marina che, in passato, ebbe una storia con Manfredi.

Pina, vedendo Manfredi sull'uscio della sua porta di casa, credendolo un poliziotto, stenta a farlo entrare, ma poi, capendo che si trattava di un amico del suo amato Francesco, lo fa entrare in casa e manda il figlio in oratorio per chiamare il parroco, Don Pietro.

Quest'ultimo è uno dei personaggi di maggior spicco: si prodiga sempre per la comunità e soprattutto per seguire il figlio di Pina e il suo amico Romoletto. Don Pietro è molto legato alla banda di Manfredi ed al progetto che essi stavano perseguendo

TRAMA

e, come uomo di chiesa, riesce anche a passare inosservato ai controlli tedeschi, senza destare sospetti. Sentendo il messaggio del figlio di Pina, il parroco, si precipita a casa loro per incontrare Manfredi e discutere sugli ultimi aggiornamenti.

La vicenda si inasprisce nel momento in cui nel condominio di Pina e Francesco, a causa di una soffiata riguardante il nascondiglio di Manfredi, avviene una retata da parte delle milizie nazifasciste.

La notizia viene riportata da una delle bambine dell'oratorio e subito Don Pietro, accompagnato dal figlio di Pina, si precipita a vedere la situazione. Tutti i residenti, compresi i malati, vengono trascinati in strada, per riuscire a trovare il fuggitivo. Per cercare di salvare i due uomini, il parroco, insieme al figlioletto di Pina, entrano nel condominio fingendo di dover dare l'estrema unzione ad un anziano, ma non riescono nell'intento e, mentre Manfredi riesce a fuggire, Francesco viene arrestato. Pina, vedendo la scena, scappa per inseguire il suo amato e viene fucilata davanti agli occhi del suo bambino: Questo è il simbolo di una guerra che non risparmia nessuno, neanche chi vede o insegue il proprio cuore.

Fortunatamente anche Francesco riesce a sfuggire e si nasconde, mentre Manfredi si rifugia a casa di Marina. Ella sarà, poi, la causa della morte dell'uomo, poiché, dopo il crescere di dissapori tra i due, la ragazza, per avere della droga, denuncia l'uomo ad Ingrid, un agente della Gestapo.

Manfredi viene fatto prigioniero e torturato sotto gli occhi del parroco, il quale, nonostante quel terribile scenario, non confessa di essere a conoscenza di particolari informazioni riguardo la resistenza. La pellicola termina con la morte di Manfredi per le innumerevoli torture e anche con quella del parroco, fucilato alla schiena e legato ad una sedia, poiché non confessò di essere, appunto, a conoscenza dei piani della Resistenza.

Francesco, riuscito a sfuggire alle milizie nazifasciste, unitosi ad altri commilitoni, continua la sua lotta contro le truppe nemiche.

Tutta la pellicola gira intorno alla città di Roma¹, vista in tutte le sue sfaccettature: strade, angoli e architetture. [Fig. 1]

La chiesa con l'oratorio in cui si trovava Don Pietro è la chiesa di S. Elena in via Casilina 205 a Roma, ma le riprese degli interni sono girate nella Chiesa di Santa Maria dell'Orto in via Anicia 10, sempre a Roma.

La sequenza dell'agguato dei partigiani contro le milizie tedesche è girato a Roma, tra Via Cesare Frugoni e via Ostiense, nei pressi dell'EUR [Fig. 2]; i partigiani appostati e pronti a sparare contro i nemici sono collocati in via delle Tre Fontane. Le camionette dei tedeschi, in transito, circolano su via Ostiense.

Proseguendo nella pellicola, il punto in cui venne uccisa Pina, sotto la scarica di proiettili mentre cercava di rincorrere il suo amato Francesco, catturato dalle truppe nazifasciste, risulta essere in Via Montecuccoli a Roma. Il condominio in cui avvenne il rapimento di Francesco si trovava nella via sopraccitata al numero 17. Nella stessa via avvengono anche altre due riprese: la scena in cui due brigatisti neri, che pattugliavano la zona, fermano Francesco e la scena in cui Don Pietro rimprovera il figlio di Pina di non andare spesso in oratorio.

La scena in cui Francesco, ricercato dalle SS, si rifugia per pranzare in una Trattoria

è in Via degli Avignonesi 34 a Roma.

Nella scena iniziale, quando Manfredi riesce a sfuggire ai militi nazifascisti, che si erano introdotti nella sua pensione per arrestarlo, passando dal tetto, ci troviamo in Piazza di Spagna 51, Roma.

Alcune riprese in cui troviamo Aldo Fabrizi, sono state girate in Via Tiburtina, come per esempio il momento di scambio di denaro tra il parroco e una staffetta partigiana, nella Circonvallazione Casilina, durante una passeggiata con Pina e nel Forte Trionfale- Ex Caserma "Arnaldo Ulivelli" in Via Trionfale 7349 a Roma, cioè lo spiazzale in cui venne fucilato.

Un altro luogo in cui ritroviamo il parroco risulta essere in Via Margutta 41 ed è il punto in cui Don Pietro riceve il denaro destinato ai partigiani, all'interno di un negozio di antiquariato.

Tra le critiche che non rientrano nell'ambito della critica storica possiamo metterne tre in evidenza che, oltre ad esaltare le qualità della rappresentazione neorealista riportata su pellicola da Rossellini, in un periodo critico, subito successivo alla fine della guerra e con pochi strumenti a disposizione, esaltano le qualità di un'attrice spettacolare come Anna Magnani.

Silvano Castellabeppe, su Star, il 6 ottobre 1945, scrive sulla Magnani: «La Magnani è immensa. Attrice sensibile, intelligentissima. E non venitemi a parlare di volgarità. La Magnani va collocata, studiata e criticata sul piano del romanesco. Allora si vedrà che, nella sua virulenza plebea, l'attrice deriva proprio dalla tradizione popolare più pura e quindi più nobile. Giovacchino Belli scenderebbe dal suo piedistallo e s'inclinerebbe, con la tuba in mano davanti a lei. C'è un momento nel film in cui il Vammoriammazato! di Anna Magnani, rivolta a un tedesco, toglie il respiro e rimane nell'aria, tragicamente come una condanna definitiva.»

Per quanto riguarda la pellicola, Gian Piero Brunetta dice che: «Roma città aperta è il primo film a riprendere il cammino in direzione di un orizzonte nuovamente umanizzato, a immaginare la riconquista di un'armonia entro uno spazio distrutto e sconvolto»² e su questo filone di ammirazione verso questa pellicola cinematografica, Fernaldo Starnazza, ne il Dizionario del cinema ci dice che: «Rappresenta la grande sorpresa italiana del dopoguerra, l'inaugurazione (o meglio, la consacrazione) del neorealismo. Rossellini si propone come il suo corifeo. Non ha alle spalle un'ideologia salda o nuova, al massimo si richiama ai valori del cattolicesimo, e forse neppure a quelli. La forza del film risiede nella trasgressione di ogni regola, di ogni consuetudine, di ogni luogo comune culturale.»³

Un altro filone di critiche, non propriamente positive, sono quelle storiche, riportate dallo storico Aurelio Lepre che ha criticato il modo in cui il regista rappresenta la Resistenza romana, ritenendo che abbia trasformato la lotta di una ristretta minoranza di resistenti in un'inverosimile lotta dell'intera cittadinanza, così da «consegn[are] alla memoria collettiva non la Roma spaventata e tutta chiusa nei problemi della sopravvivenza che fu nella realtà, ma una Roma tragica ed eroica»⁴. Secondo Lepre, la celebrazione di un'epopea resistenziale in Roma città aperta contribuì alla rimozione delle responsabilità del popolo italiano per aver sostenuto il regime fascista e aver

CRITICHE

Fig. 1
Fotogramma del film *Roma città aperta* rappresentante la campagna cittadina nel 1954

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta*



Fig. 2
Fotogramma del film *Roma città aperta* rappresentante la prima fase di sviluppo della zona EUR

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Roma città aperta*



combattuto al fianco dei tedeschi fino al 1943. Così si esprime, quindi: «Il Rossellini di *Roma città aperta* faceva dimenticare il regista dell'*Uomo della Croce*⁵, prodotto nel 1942 e presentato nel gennaio 1943 a Roma, in una solenne manifestazione, alla presenza dei dirigenti del clero castrense e delle organizzazioni d'arma. Il Fabrizi che interpretava don Pietro faceva dimenticare l'attore che, appena due anni prima, recitava sui palcoscenici del varietà scenette irridenti agli inglesi o bonariamente scherzose sulle difficoltà del fronte interno. Il protagonista dell'*Uomo della Croce* era stato un sacerdote, un cappellano militare sul fronte russo, simbolo dell'ideale cristiano contrapposto alla barbarie comunista. Anche il protagonista di *Roma città aperta* era un sacerdote, un parroco di un rione popolare, ma la continuità era data soltanto dall'abito; per il resto il capovolgimento era completo. Nell'*Uomo della Croce*, i comunisti erano i malvagi da uccidere o da convertire (ed effettivamente il cappellano riusciva a convertire un commissario del popolo e una miliziana); in *Roma città aperta* erano eroi, che morivano combattendo per la libertà. Anche i cattivi erano cambiati: al posto del truce commissario del popolo sovietico che conduceva gli interrogatori nell'*Uomo della Croce*, c'era, a interrogare i prigionieri, il comandante tedesco di via Tasso.»⁶

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006648> (ultima consultazione 27/10/17) NOTE

² G. P. BRUNETTA, *Cent'anni cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991, p. 341

³ F. DI GIAMMATTEO, *Dizionario del cinema*, Newton&Compton, Roma, 1995, p.76

⁴ A. LEPRE, *La svolta di Salerno*, Editori Riuniti, Roma, 1996, p. 13.

⁵ A. Lepre si riferisce a *L'uomo dalla croce*, parte con *La nave bianca* (1941) e *Un pilota ritorna* (1942) di una trilogia dedicata alla guerra fascista.

⁶ A. LEPRE, *La svolta*, cit., p. 14.



TITOLO: Paissà

REGISTA: Roberto Rossellini

SCENEGGIATURA: Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Federico Fellini

ANNO: 1946

CASA PRODUTTRICE: OFI, FFP

INTERPRETI: I EPISODIO_ Carmela Sazio, Robert Van Loon, Merlin Berth, Mats Carlson, Leonard Parrish, Benjamin Emanuel, Raymond Campbell, Harold Wagner, Carlo Pisacane; II EPISODIO_ Dots Johnson, Alfonsino Pasca, Pippo Bonazzi; III EPISODIO_ Maria Michi, Gar Moore, Lorena Berg; IV EPISODIO_ Harriet White, Renzo Avanzo; V EPISODIO_ Bill Tubbs; VI EPISODIO_ Dale Edmonds, Roberto Van Loel, John Whaling Allen

LOCATION: Sicilia, Napoli, Roma, Firenze, Appennino Emiliano, Porto Tolle (Provincia di Rovigo, Veneto)

FORNITORE: <http://www.benitomovieposter.com/catalog/images/movieposter/23376.jpg>

EPISODIO I

TRAMA

Il primo capitolo inizia con lo sbarco delle forze anglo-americane, nel 1943, sulle coste Siciliane, per conquistare il territorio. Setacciando la zona costiera, un gruppo di soldati americani in cerca di militanti nazisti, si imbatte in una chiesa in cui si erano rifugiati alcuni abitanti in cerca di un posto dove sfuggire ai bombardamenti. Tra loro spicca un personaggio, una ragazza, Carmela, che si offre volontaria per accompagnare i soldati americani verso i nazisti in modo da evitare le mine antiuomo. Durante il percorso si imbattono in un castello abbandonato e vi si rifugiano insieme alla ragazza.

Carmela viene affidata ad uno dei soldati, Joe, mentre gli altri si preparano per un giro di ricognizione; tra i due nasce, nonostante il carattere restio della ragazza, una simpatia, tanto che la diversità della lingua non li ostacola ed iniziano a chiacchierare. Joe, però, per mostrare una foto a Carmela, a causa della luce della fiamma dell'accendino utilizzato per evidenziare i dettagli della foto, si fa scoprire dai tedeschi che pattugliavano la zona e viene ucciso.

Il castello viene preso in possesso dai militanti tedeschi: Carmela, per evitare di essere abusata da uno di loro, imbraccia un fucile, colpisce uno dei tedeschi e inizia a sparare contro di essi; sfortunatamente, però, viene fermata ed uccisa e il suo corpo viene lanciato giù dalla scogliera.

Il gruppo di americani, udendo gli spari si affrettano verso il castello, ma arrivano quando ormai sia il loro compagno Joe che Carmela sono stati uccisi, ma vedendo solo il corpo del loro compagno, accusano Carmela.

EPISODIO II

Il secondo episodio è ambientato nella Napoli liberata, dopo lo sbarco delle truppe a Salerno. La prima scena si focalizza sulla malavita che, soprattutto tra i bambini e i ragazzini, era diventata un *modus vivendi*. Tra questi "scugnizzi" ritroviamo il protagonista, Pasquale, che fa conoscenza con un soldato afro-americano, facente parte del corpo della polizia militare, che si trovava in stato di ubriachezza tra le vie della città. Durante un pattugliamento Pasquale porta il soldato ubriaco lontano dalla folla e finiscono in un edificio in cui era in atto uno spettacolo di marionette: Joe, per il suo stato, non rendendosi conto della situazione, dopo essere saltato sul palco, inizia a stratonare le marionette, suscitando l'ira degli spettatori che, per allontanarlo dal palco, iniziano a spingerlo, portando, poi, ad una inevitabile rissa.

Pasquale riesce a spingere via il soldato e ad allontanarlo da quel casino; i due si allontanano verso una zona colma di macerie e si mettono a sedere: Joe inizia a parlare dei suoi sogni di gloria, ma il piccolo Pasquale, non capendo la lingua del soldato, si limita ad ascoltare il racconto, cercando di intuire ciò che diceva solo tramite le espressioni del viso e la diversa tonalità della voce.

Quest'ultimo, però, a causa del troppo alcool, si addormenta e il ragazzino gli ruba gli stivali. Giorni dopo, Joe ritrova Pasquale su di un camion e gli ordina di scendere. Lo carica sulla sua macchina per la pattuglia e gli spiega, con scarsi risultati, che doveva trovare chi gli avesse rubato gli stivali. Capisce che è il ragazzino dopo avergli controllato la giacca e avergli trovato la sua fisarmonica.

Gli ordina, a questo punto, di portarlo dove viveva per ridargli gli stivali ma, una volta giunto nel quartiere in cui erano state realizzate delle baraccopoli per gli sfollati e dopo aver saputo che i genitori di Pasquale erano morti a causa dei bombardamenti, lascia cadere gli stivali e, sconvolto, si allontana velocemente.

EPISODIO III

Il terzo episodio, datato 1944, mostra lo sbarco ad Anzio, nel Lazio, che porta alla ritirata delle truppe tedesche dall'Italia centrale (Roma verrà liberata intorno a giugno).

Tutto l'episodio ruota intorno ad una prostituta che adesca un soldato americano di nome Freud per le strade di Roma, per poi portarselo in stanza.

Il soldato, durante la sua permanenza nella camera della ragazza, che sapeva la lingua inglese, racconta del suo incontro con una ragazza di nome Francesca nei primi giorni in cui era arrivato a Roma; la prostituta capisce, a questo punto, di essere lei la ragazza di cui il giovane soldato stava parlando con tanto amore.

Il giorno seguente la fanciulla cerca disperatamente di ritrovare il soldato per confessargli di essere lei la Francesca di cui stava tanto parlando, ma Freud, salito su una camionetta nei pressi del Colosseo, si allontana senza presentarsi all'appuntamento che aveva con la donna della quale non saprà mai la vera identità.

EPISODIO IV

Il quarto episodio della pellicola continua a mostrare la ritirata delle truppe naziste e

fasciste verso Nord.

Qui viene rappresentata Firenze, nella zona a sud dell'Arno, liberata dalle truppe alleate. Il contributo maggiore viene dato dalle truppe partigiane che promuovevano la lotta casa per casa.

Il personaggio principale è una giovane infermiera inglese, Harriet, la quale, durante una visita quotidiana ai feriti di guerra, viene a sapere che il suo amato Lupo, il cui vero nome era Guido Lombardi, un pittore che durante la guerra era diventato il capo delle truppe partigiane, forse era stato ucciso. Da quel momento inizia l'affannosa ricerca della donna che, per ritrovare il suo amore, non avendo perso le speranze, si reca nella zona di Firenze ancora sotto assedio per cercare di ritrovarlo, con l'aiuto di alcuni partigiani e del suo amico Massimo, il quale stava cercando la sua famiglia. Durante la ricerca, Massimo ed Harriet si ritrovano all'interno della galleria degli Uffizi e, guardando fuori dalla finestra, notano che solo il Ponte Vecchio era rimasto intatto e aveva resistito ai colpi dei bombardamenti, poiché tutti gli altri ponti erano stati distrutti. Da qui i due ragazzi riescono ad arrivare nella zona presidiata dai tedeschi, ma Harriet riceve una brutta notizia da uno dei partigiani, che accasciatisi a terra per le ferite, le confessa che Lupo era stato ucciso.

EPISODIO V

In questo episodio il regista mostra una difficoltà incontrata dall'esercito anglo-americano, durante la sua avanzata verso nord: La linea Gotica. Cos'era? Era una linea di fortificazione difensiva eretta dal feldmaresciallo tedesco Kesselring nel 1944 per rallentare l'avanzata dell'esercito alleato, comandato dal generale Harold Alexander verso l'Italia Settentrionale (si estendeva da Massa Carrara fino alla costa di Pesaro).

In un piccolo convento sull'Appennino emiliano avviene l'incontro tra due comunità: frati francescani e cappellani militari americani.

Il rapporto che si instaura tra le due figure religiose inizialmente appare molto tranquillo ma, quando uno dei frati del convento, che stava dando asilo ai cappellani americani, viene a sapere che la fede dei cappellani era divisa tra protestantesimo ed ebraismo, i rapporti iniziano ad inasprirsi. Le anime di quei cappellani vengono considerate dal Cattolicesimo come anime perdute.

EPISODIO VI

L'ultimo episodio è ambientato nell'inverno del 1944 quando, una volta superata la Linea Gotica e andando lungo il delta del Po, si riprende la lotta dei partigiani insieme ai reparti alleati dei paracadutisti americani.

La battaglia rappresentata è quella fra le paludi del Polesine (oggi zona di Rovigo), con scene molto crude tra i due schieramenti, anche contro civili inermi. Questo ultimo episodio rappresenta le ultime barbarie commesse durante un periodo crudo e vivo: la Seconda Guerra Mondiale.

SICILIA

In questo episodio di Paisà troviamo un'ambientazione di tipo marittimo, per lo più

costiero, inquadrato specialmente nel momento iniziale del film, con lo sbarco delle truppe americane e inglesi, e in quello finale, con l'inquadratura del cadavere di Carmela sugli scogli.

È una tipologia di litorale marino quasi priva di sabbia, ricca di vegetazione aspra che si addensa negli incavi asciutti degli scogli.

L'unico elemento architettonico di maggiore spicco, se si toglie l'interno della chiesa di San Domenico a Palermo in cui si erano rifugiati i cittadini, che si staglia sulla cima della scogliera, risulta essere un castello abbandonato con Torre Normanna [Fig. 1], ormai trasformato in rudere sia a causa del tempo che dei bombardamenti.

Nelle riprese interne si può notare la sua composizione architettonica: muratura in pietra e calce con ciottoli e pietrisco per evitare la presenza di spazi vuoti.¹

NAPOLI

Il secondo capitolo inizia con una inquadratura dei templi greci ritrovati a Paestum, circondati da un paesaggio incolto, per poi passare ad una breve inquadratura del vulcano Vesuvio, finendo, poi, prima dell'inizio dell'episodio vero e proprio, con una inquadratura del porto di Napoli (con il Vesuvio sempre sullo sfondo) diventato famoso per l'importazione e l'esportazione dei prodotti.

L'episodio vero e proprio inizia con una scena rappresentante la zona del mercato di Napoli con le consuete case, ormai distrutte o in parte ammalorate a causa della guerra, che ruotavano intorno alla piazza in cui si svolgeva, appunto, il mercato, con annessi i relativi spettacoli di giocoleria da parte della popolazione più povera.

Procedendo nella visione dell'episodio, notiamo che i due protagonisti si dirigono in direzione della Linea Napoli-Pozzuoli, per poi giungere in un edificio, di cui, a causa della scarsa illuminazione, si può solo dire che era in muratura portante.

Altre ambientazioni mettono in risalto solo la distruzione e i vasti spazi colmi di macerie, quindi lo stato in cui la città di trovava: essa risulta completamente distrutta. [Fig. 2]

Le strade sono un punto focale del film, poiché molte sono le riprese in esse; per finire troviamo le baracche in legno in cui dovevano vivere gli sfollati in via Fedro A, ricavate, per la maggior numero, all'interno di grotte scavate nella pietra. Forte è il contrasto tra la pietra, forte e salda, ed il legno, di cui erano fatte quelle case, così fragile. Tutte le baracche sembrano essere sollevate rispetto al suolo, come fossero su piccoli pilotis.² [Fig. 3]

ROMA

Questo episodio rappresenta l'avanza delle truppe alleate verso la zona settentrionale dell'Italia. Ci troviamo a Roma e le ambientazioni mettono in luce ogni sfaccettatura della città eterna: l'inizio della pellicola mostra la scena dell'arrivo delle truppe anglo-americane in città. Il giro trionfale, all'interno di Roma, delle camionette alleate, mette in mostra le zone più importanti della città, nonché gli elementi architettonici che la contraddistinguono come: la zona di Castel Sant'Angelo e quella di Piazza Vittorio Veneto, nonché l'arco di Porta Pia (importante simbolo della caduta dello Stato Pontificio del 1870 con la conseguente rivoluzione della gestione del potere

temporale, il cui anniversario fu abolito nel 1930 con la firma dei Patti Lateranensi, che sancivano un accordo di mutuo riconoscimento tra stato Pontificio e Stato italiano, firmato dal Cardinale di Stato Pietro Gasparri, per la Santa Sede, e dal Duce d'Italia Benito Mussolini, per conto dello Stato), la chiesa di San Giovanni in Laterano [Fig. 4] (riconoscibile per l'inconfondibile facciata con ordine di colonne giganti, poste su imponenti piedistalli decorati che fanno anche da cornice basamentale per la chiesa, nonché per il timpano posto nella parte centrale su cui, grazie ad un imponente cornicione terminale, sono collocate statue di santi), il Colosseo [Fig. 5] (sia all'inizio che alla fine del film l'inquadratura verso il monumento si sposta in via Salvi per poi raggiungere la strada della Piazza del Colosseo verso l'arco di Costantino), l'Altare della Patria, con uno scorcio ripreso verso Piazza Venezia con la camionetta degli alleati posta sotto il balcone che un tempo era stato teatro del discorso, per l'esaltazione della cultura nazionale, di Benito Mussolini, il bar pasticceria Moka Abdul (zona in cui si vede la protagonista della pellicola e in cui la gente scappa per l'arrivo della polizia) ed, infine, la casa della prostituta (la cui caratteristica principale era la tappezzeria floreale) che fa un po' da fulcro per la storia raccontata.

FIRENZE

Questo episodio rappresenta il momento in cui erano ancora in atto i combattimenti tra partigiani ed esercito nazi-fascista in territorio toscano, a Firenze per l'esattezza. L'episodio inizia con una scena filmata all'interno di un edificio, palesemente deturpato per gli effetti della guerra, allestito come infermeria per la cura dei feriti di guerra.

Gli elementi principali, che permettono di identificare Firenze, sono: gli Uffizi [Fig. 6], che i due personaggi principali percorrono, senza farsi vedere dalle truppe naziste, per raggiungere la zona di guerriglia in cui avrebbero potuto trovare Lupo e i parenti di Massimo (la galleria degli Uffizi si presenta spoglia, in fase di restauro; si possono vedere ancora le opere d'arte, salvate, chiuse in casse di legno); da una delle aperture della galleria sopraccitata, si possono vedere altri tre simboli della città, ossia il Ponte Vecchio [Fig. 7] (unico ponte sopravvissuto ai bombardamenti), Palazzo Vecchio [Fig. 8] e Santa Maria del Fiore; alcune riprese, durante la ricerca di Lupo, sono state fatte all'interno di Palazzo Pitti e in varie zone della città in cui le macerie facevano da padrone; Borgo Ognissanti (zona Ovest del centro città che prende il nome dalla chiesa) e per finire la zona di guerriglia tra Via Borgo Prato e le cascine.

APPENNINO EMILIANO

Tutto l'episodio ruota intorno ad un Convento francescano dell'appennino emiliano: il piccolo convento di S. Francesco, in piazza S. Francesco, a Maiori (Salerno) davanti al porto.³

Il convento venne realizzato nel 1405 dall'Università di Maiori: dotato di sette celle ad oriente e tre ad occidente, con refettorio, cucina piccola e chiesa ancora più piccola, dotata di coro. Il monastero fu bruciato e saccheggiato dai turchi di Maometto II e San Bernardino da Siena sostenne la sua ricostruzione.⁴

PORTO TOLLE

Fig. 1

Immagine rappresentante la Torre Normanna della costiera Amalfitana presente nel primo episodio di *Paisà*

Fonte:

Immagine tratta dal film *Paisà*



Fig. 2

Immagine rappresentante le macerie di Via Nuova Marina a Napoli in uno degli episodi di *Paisà*

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*



L'ultimo episodio di Porto Tolle presenta un unico scenario: le paludi di Polesine [Fig. 9]. Quest'ultima è una regione storica e geografica italiana la cui identificazione ha subito dei cambiamenti nel corso degli anni. La sua identificazione storica, però, rimane nella zona di Rovigo. Geograficamente si trova tra il basso corso del fiume Adige e del fiume Po, fino all'Adriatico.

Questo è lo scenario, desolato, in cui avvengono gli ultimi scontri della guerra mondiale.



Fig. 3
Immagine rappresentante le baraccopoli di Via Fedro A, dove gli sfollati si erano raggruppati

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*



Fig. 5
Immagine rappresentante Roma

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*

non protagonisti. Gli scenari rappresentati sono reali, specialmente quello di Napoli che rappresenta un documento importante per l'epoca, soprattutto per le grotte. Lo stile che emerge da questa pellicola è "asciutto ed essenziale", lo scarto tra la finzione e la realtà viene ridotto al minimo (basti pensare all'alternarsi delle immagini documentarie del cinegiornale a quelle del set).

La particolarità di questo film sta nel fatto che, a differenza delle altre pellicole neorealiste di quel periodo, non è una pellicola di denuncia che "si inserisce nel presente per incidere in chiave riformista sulle condizioni sociali del paese evidenziando i gravi problemi del dopoguerra".

«Se proprio in esso si vuole individuare un significato superiore che travalichi la pura cronaca dei fatti e che li inserisca in un'unitaria visione del mondo, occorre rifarsi alla

Fig. 3
Immagine rappresentante il simbolo romano per eccellenza, il Colosseo durante la partenza di parte dell'esercito alleato e della Resistenza

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*



sensibilità religiosa del regista, che avverte la necessità di manifestare la propria fede in una trascendenza che dia all'umanità una rinnovata speranza di amore e di pace.»⁵ Rossellini, nella sua pellicola, non si rivolge al mondo sofferente in modo freddo e distaccato, benché abbia una visione dichiaratamente oggettiva della poetica del Neorealismo. La visione che traspare è di profonda pietà e partecipazione: vuole riscoprire, all'interno della quotidianità, un "itinerario cristiano di morte e redenzione". L'idea del regista è quella di contrapporre alla morte reale, morale (come nel caso della prostituta Francesca) o civile (come quella dello "scugnizzo" napoletano) dei suoi personaggi, una sorta di forma di riscatto: l'avanzata degli alleati che porterà alla fine del conflitto mondiale, lo spirito compassionevole di un soldato americano, il dolore di un'innamorata che piange sul corpo senza vita del suo amato (scena identificata con la Pietà di Michelangelo, immagine già associata, dalla critica, all'immagine, post atto di violenza, dell'abbraccio tra madre e figlia ne *La Ciociara* di De Sica) o la sorte dell'americano che avrebbe potuto salvarsi come prigioniero di guerra e invece ha voluto condividere la sorte degli altri partigiani.⁶

«Paisà sacrifica la rappresentazione individuale al quadro d'insieme: la somma di esperienze, la loro disposizione, il senso di un itinerario geografico diventano vera e propria risalita morale, testimonianza di un riscatto collettivo.»⁷

«Paradossalmente, proprio un film a episodi scollegati tra loro, finisce per rappresentare l'opera più unitaria del regista. Peraltro un filo comune è costituito dalle vicende belliche e dagli inserti di attualità che si inframezzano tra un evento ed un altro. È lo stile delle immagini, l'occhio del regista pietoso ma anche fermo che forma un insieme compatto.»⁸

«L'ideologia di Rossellini è ispirata a un umanitarismo e un animismo un po' generico (vedi il quinto episodio), ma la sua visione della vita è tragica e asciutta, e la capacità



Fig. 6
Immagine rappresentante la galleria degli Uffizi

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*



Fig.7
Immagine rappresentante il Ponte Vecchio, visto da una delle aperture degli Uffizi

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Paisà*

di cogliere e sintetizzare la realtà è unica. La spoglia commozione, i rari momenti di sorriso, la durezza non conciliatoria del finale ne fanno un film indimenticabile e imprescindibile nella nostra storia culturale.»⁹

La maggior parte delle critiche rivolte al film di Rossellini sono di stampo positivo ed elogiano la capacità del regista di rendersi "tragico e asciutto", ma al contempo abile nel rappresentare, senza denunciare particolari questioni sociali, un'Italia distrutta dalla guerra, sia fisicamente che moralmente. Un'altra particolarità che emerge è le-

gata al fatto che il regista riesca, nonostante i sei episodi scollegati tra loro, a rappresentare, con un unico filo logico, la questione dell'avanzata degli alleati verso Nord.

Fig. 8
Immagine rappresentante le paludi di Porto Tolle.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Paisà



NOTE

¹ <https://chiesasandomenicomaiori.wordpress.com/luoghi-del-set-di-rossellini/> (ultima consultazione 27/10/17)

² <http://www.davinotti.com/index.php?forum=80006649> (ultima consultazione 27/10/17)

³ E. LANCIA e S. MASI, I film di Roberto Rossellini, Gremese editore, Roma, 1987, p. 30

⁴ <https://maioricultura.it/it/la-chiesa-convento-san-francesco/> (ultima consultazione 27/10/17)

⁵ <http://pacioli.crw.it/ftp/cinema2000-2016/3-Film/Film2001/129.htm> (ultima consultazione 27/10/17)

⁶ IBIDEM

⁷ G. P. BRUNETTA, Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta, Editore Riuniti, Roma, 1982, p. 373

⁸ F. DI GIAMMATTEO, Dizionario del cinema, Newton & Compton, Roma, 1995, p. 68

⁹ P. MEREGHETTI, Dizionario dei film, Baldini e Castoldi, Milano, 1998



TITOLO: Sciuscià

REGISTA: Vittorio De Sica

SCENEGGIATURA: Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Giulio Viola, Cesare Zavattini

PRODUTTORE: Paolo William Tamburella

ANNO: 1946

CASA PRODUTTRICE: Alfa cinematografica

INTERPRETI: tra i più importanti troviamo Franco Interlenghi nei panni di Pasquale Maggi; Rinaldo Smordoni, ossia Giuseppe Filippucci; Annielo Mele, Raffaele nella pellicola; Bruno Ortenzi, Arcangelo; Emilio Cigoli, Staffera; Leo Garavaglia, nei panni del Commissario e Gino Saltamerenda, nel ruolo de "il Panza"

LOCATION: Roma

FORNITORE LOCANDINA: <http://pad.mymovies.it/filmclub/2005/11/127/locandina.jpg>

Il film è ambientato a Roma e si svolge all'interno della città stessa, senza fuoriuscire dal contesto urbano. I due protagonisti compaiono subito all'interno della pellicola: sono due ragazzini, Pasquale e Giuseppe, che lavoravano come lustrascarpe (sciuscià è il termine napoletano che serviva ad indicare, in forma dialettale, coloro che lustravano le scarpe dei gentiluomini per le strade delle città) sui marciapiedi di Via Veneto, una delle vie più importanti di Roma, sita nel centro storico della città e che collega Piazza Barberini a Porta Pinciana, nel rione Ludovisi. I due ragazzini mostrano la situazione di difficoltà in cui molta parte della popolazione doveva vivere nel periodo post bellico: questa immagine viene sottolineata nel momento in cui viene inserita nella pellicola una scena in cui compare la "casa degli sfollati", ossia enormi condomini in cui dovevano convivere più famiglie, insieme anche ad animali, senza alcuna possibilità di privacy. La gente che abitava in questi blocchi edilizi, molto austeri e in parte fatiscenti, aveva perso la propria casa e i propri possedimenti durante la guerra ed i bombardamenti: anche gli animali che compaiono sono la rappresentazione di quei pochi averi che ogni famiglia era riuscita a portare con sé. I soldi ricavati dal lavoro, servivano a Pasquale e Giuseppe sia per aiutare economicamente la famiglia, sia per godere di Bersagliere, un cavallo che adoravano e che, quando potevano permetterselo, andavano ad affittare presso il galoppatoio di Villa Borghese, per 300 lire: poter avere quel cavallo tutto per sé, era il loro sogno nel cassetto.

Ben presto, però, i due piccoli protagonisti si trovarono coinvolti in un traffico illegale di coperte provenienti dall'America a causa del fratello maggiore di Giuseppe, Attilio,

TRAMA

che aveva dato loro il compito di venderle. Il committente era un uomo conosciuto solo con il suo soprannome, conosciuto per traffici illeciti, ossia il "Panza": molto probabilmente nomignolo attribuitogli per la sua prestanta fisica. I due ragazzini avevano, quindi, il compito di portare queste coperte in Via del Babuino, per poi venderle ad una anziana chiromante: da sottolineare il fatto che Pasquale e Giuseppe non sapessero nulla riguardo il traffico illecito cui stavano prendendo parte. Ma nel momento in cui, dopo aver venduto quelle coperte per poco più di mille lire, si stavano facendo leggere il futuro dalla chiromante, presi dalla curiosità per questa arte "magica", furono scoperti dalla polizia. In un primo momento riuscirono a scappare e, non potendo portare il ricavato della vendita ai diretti interessati, fuggono verso Villa Borghese per coronare il loro sogno: comprare Bersagliere. Iniziarono così a sfoggiare il loro amico a quattro zampe per tutta la città, suscitando l'invidia di tutti i bambini che erano accorsi per guardarli.

Ma la felicità dura poco. Mentre passeggiavano per la città, vennero riconosciuti dall'anziana chiromante "derubata", che si trovava insieme alla polizia cercando di riconoscere i furfanti che si erano intrufolati in casa sua. Vennero catturati e portati in un carcere minorile, un riformatorio. Il loro amato Bersagliere era stato affidato alle cure di uno stalliere prima che venissero catturati. Il cavallo assume nella pellicola, un ruolo molto importante, quasi un simbolo di salvezza, di fuga da quella vita che i due ragazzini erano costretti a portare avanti; una vita fatta di lavoro e fatica, senza permettere loro di condurre una vita da bambini, senza permettere loro di godersi gli anni che possedevano senza farli crescere troppo velocemente: Bersagliere è il loro sogno nel cassetto, il fulcro del loro essere ancora bambini. Una volta giunti in riformatorio, il destino fu ancora più crudele con loro tanto che furono divisi in due celle diverse. Ogni cella conteneva un numero abbastanza elevato di bambini se confrontato con le piccole dimensioni che essa possedeva.

Il mondo che si palesa davanti agli occhi dei due protagonisti, è un mondo ricco di bambini inclini alla malavita e all'inganno; solo pochi di essi riescono ancora a mantenere una purezza d'animo. Il Commissario e il Direttore, per riuscire a far confessare Pasquale chi fossero i committenti del furto ai danni dell'anziana donna, fecero credere a quest'ultimo che se non avesse parlato, il suo caro amico Giuseppe sarebbe stato frustato. L'inganno era già stato attuato parecchie volte dai due uomini: per far parlare un bambino, ne veniva scelto un altro a campione o conosciuto da quest'ultimo, che veniva poi chiuso in una stanza e costretto a piangere ed urlare, per simulare delle percosse, mentre le frustate venivano fatte su un sacco di iuta. Metodo efficace che permetteva di fare terrorismo psicologico, ma senza danneggiare fisicamente nessun bambino. Per la paura che succedesse qualcosa di serio al suo amico Giuseppe, Pasquale parlò e confessò i nomi di coloro che li avevano spinti ad andare a vendere quelle coperte alla chiromante. Giuseppe, però, non sapendo il perché della confessione del suo amico Pasquale e avendo, quindi, appreso il fatto che avesse citato anche suo fratello, decise di vendicarsi: rivelò all'assistente del direttore, Staffera, che nella cella in cui si trovava il suo amico Pasquale era nascosta una lima.

La cella fu messa a soqquadro. Quello fu l'inizio dei dissapori tra i due ragazzi che

ormai iniziavano ad essere influenzati dal clima in cui vivevano, mettendo da parte la loro amicizia; non solo tra i due ragazzi, ma in tutto il riformatorio la situazione iniziò a peggiorare, ad inasprirsi e il focolaio maggiore si presentò durante una proiezione cinematografica. In questo caos Giuseppe e il suo compagno di cella evadono ed il piccolo Pasquale, per paura che gli portassero via il suo amato Bersagliere, confessò a Staffera dove potessero essersi rifugiati i due fuggiaschi e lo condusse alla stalla dov'era custodito il suo amato cavallo.

Indovinando il luogo in cui avrebbe potuto incontrare Giuseppe, non passò molto prima che lo incontrasse mentre era in sella a Bersagliere: decise di affrontarlo sul ponticello che si trovava nei pressi della stalla.

Arcangeli, il compagno di cella di Giuseppe, fuggì lasciandolo da solo. Il ragazzo, una volta sceso da cavallo, iniziò a scontrarsi con il suo amico Pasquale, il quale per sfogare la sua ira e la sua vendetta, inizia a percuoterlo con la propria cintura. Giuseppe per sfuggire alle percosse, cercando di arretrare, scivola sul ponticello e sbatte la testa così forte da non svegliarsi più. Per la sua sete di vendetta, il giovane ragazzino aveva ucciso il suo più caro amico, perdendo, all'interno di quel riformatorio, ogni ideale di amicizia; l'unica cosa che poteva fare era compiangere il suo amico, pentirsi e ricordarsi per tutta la vita di ciò che era arrivato a fare.

Il contesto in cui si muove questo film non si sposta da quello di tipo urbano: l'ambientazione rimane fissa sulla città di Roma, spostando l'attenzione, però, su spazi particolari di questa città.

Possiamo quindi dire che il contesto generale è Roma, mentre gli spazi nel particolare sono: Via Veneto, il luogo in cui i due ragazzini lavoravano come lustrascarpe (il cui nome completo è Via Vittorio Veneto, è una via, come precedentemente detto, molto importante all'interno del centro storico della città di Roma ed era dedicata alla Regione italiana, mentre solo dopo la fine della guerra venne dedicata alla battaglia di Vittorio Veneto. Fu disegnata alla fine dell'Ottocento al posto di Villa Ludovisi e divenne famosa per il fatto che fosse piena di caffè ed alberghi frequentati da gente famosa. La sua fama raggiunse il culmine con *La Dolce Vita* di Fellini.¹ Vicino a questa via vi sono numerosi monumenti antichi come ad esempio: Fontana delle api e la Chiesa di Santa Maria Immacolata con la famosa cripta dei Cappuccini. Andando verso il Palazzo Margherita, troviamo l'ambasciata degli Stati Uniti e la sede di due ministeri: Sviluppo economico e Lavoro e Politiche), Via de Babuino (sita nel centro storico della città e collega Piazza di Spagna con Piazza del Popolo; questa via esisteva già nel XIV secolo, ma aveva in realtà due nomi: via dell'orto di Napoli e via del Cavalletto. Nel 1525 grazie a papa Clemente VII, la strada subì dei cambiamenti e venne chiamata via Clementina, in onore del papa stesso che aveva indetto i lavori. Nel 1571 fu installata una fontana ad uso dei cittadini che rappresentava il Sileno, una divinità classica legata alle sorgenti e alle fontane, che aveva l'aspetto di una scimmia. Per questo motivo venne chiamata via del Babuino)² in cui si trovava la casa dell'anziana chiromante, sita in un palazzone: l'interno della casa dell'anziana signora rispecchiava i canoni delle abitazioni del dopoguerra, con arredamento e stile generale degli anni '40-'50, in cui risaltava la tappezzeria chiara con trama floreale;

AMBIENTAZIONE

altre ambientazioni sono i giardini di Villa Borghese, dove i ragazzini andavano ad affittare il loro amato Bersagliere, la stalla in cui avevano riposto il cavallo, affidandolo alle cure di uno stalliere (la stalla si presentava con i soffitti voltati a vela e spazi molto ampi), le sponde del Tevere [Fig. 1], di cui si vede solo un piccolo scorcio durante l'inquadratura del "Panza" che stava portando fuori dalla sua barca la merce per il traffico illecito e il ponticello in legno sito nei pressi della stalla, zona in cui avvenne la tragedia della morte di Giuseppe. Da sottolineare però che, in contrasto con l'idea di neorealismo, alcune riprese di interni, siano state effettuate su set realizzati in teatro. L'ambientazione più importante, risulta essere il riformatorio in cui vennero chiusi i due protagonisti in attesa di giudizio. Questo è il famoso ex carcere minorile di San Michele a Roma [Fig. 2] che ad oggi ospita molte mostre cinematografiche al suo interno. L'interno del carcere presenta un corridoio centrale caratterizzato da una pavimentazione lignea di colore giallo paglia e sormontato da una volta a botte molto alta ed unghiate: all'interno delle unghie sono collocate delle finestre da cui filtra la luce naturale, oltre alle due poste sui muri con il lato più corto. Per la stabilità strutturale della volta, su tutta la lunghezza dell'ambiente, tra le unghie, vi erano dei tiranti in acciaio. Ai lati del corridoio centrale vi erano le celle, disposte su tre piani, provviste di porta e finestra quadrata, con grate in ferro, situata al lato sinistro dell'ingresso. Esse presentavano una cornice in pietra scura che spiccava sulle tonalità chiare del resto della muratura intonacata (muratura molto probabilmente portante in mattoni pieni non lasciata a vista). L'interno delle celle era molto stretto e buio: una piccola finestra posta in alto faceva filtrare la luce e permetteva il ricircolo d'aria (tolta la finestra principale accanto alla porta, che però era quasi sempre chiusa). Le celle poste ai piani superiori avevano, ovviamente, l'accesso su ballatoio, possibile grazie a rampe di scale collocate lungo la stanza e che inframmezzavano la continuità e la monotonia della fascia con le celle.

Il ballatoio era molto stretto e al di sotto della soletta presentava una struttura a voltine, in mattoni, ribassati.

L'accesso al corridoio di smistamento avveniva tramite ingressi posti o al fondo su ogni lato o nella mezzeria della facciata, vicino alle scale che portavano sui ballatoi dei vari piani.

Questa è la reale struttura del carcere di San Michele, ma nel film si può notare che viene rappresentata solo una delle due facciate interne (che sono speculari) e sul lato corto sono presenti delle scale che stanno ad indicare che la struttura carceraria è posta al di sotto della linea di terra, quindi il carcere e le celle si trovano in un livello ipogeo.³

CRITICHE

Una delle critiche più costruttive legate al lavoro di De Sica risulta essere quella di Gianni Rondolino che, ne Il Catalogo Bolaffi del cinema italiano vol 1, dice ciò: «Insieme ai due film "Roma città aperta" e "Paisà" questo di De Sica è stato considerato il terzo capolavoro del neorealismo, sia per il tema affrontato (i ragazzi abbandonati che si danno alla delinquenza in una Roma sconvolta dalla guerra e occupata dalle truppe alleate), sia per lo stile della rappresentazione (una narrazione il più possibile documentaristica con personaggi presi dalla strada e ambienti dal



Fig. 1
Immagine rappresentante le sponde del Tevere nel momento in cui il "Panza" tira fuori dalla barca la merce di contrabbando.

Fonte:
Immagine tratte dalla pellicola *Sciuscià*

vero).⁴ Il film narra la storia tragica di Pasquale e Giuseppe coinvolti in una rapina e chiusi in riformatorio. Qui in attesa di giudizio vengono in contatto con altri ragazzi traviati, sono maltrattati e incompresi, la loro stessa amicizia si raffredda. Alla fine mentre fuggono dal riformatorio verso la libertà rappresentata da un cavallo bianco, Giuseppe muore per colpa dell'amico. *Sciuscià* segna una profonda cesura nella carriera registica di De Sica, quasi una rottura, stilistica e contenutistica rispetto alle opere del 1940/45. Laddove prevaleva in quei film una leggera vena sentimentale, più spesso comico-sentimentale, qui si fa imperioso uno spirito di denuncia e una profonda sensibilità per i casi più tragici della realtà umana e sociale. Lo stile che non è così secco come quello di Rossellini e ancora si compiace di certi toni un po' facili, acquista tuttavia una maturità d'eloquio che troverà i giusti toni nella tragedia quotidiana di "Ladri di biciclette" e soprattutto in "Umberto D.»

Questa, più di altre, è una critica costruttiva legata al lavoro di De Sica, che, come dice Rondolino, si fa portavoce di una situazione sociale del periodo post bellico, molto dura e la sottolinea con molta delicatezza portando, però, alla luce fatti molto crudi e duri. Qui De Sica abbandona, quindi, la vena sentimentale che lo aveva accompagnato nei suoi precedenti film.

Una critica, un po' particolare, viene mossa da De Sica stesso che, in un articolo con titolo *Sciuscià*, giù? del 1945, pubblicato per il periodico *Film* oggi, rivista che si schierava notevolmente per il nuovo, mettendo da parte ciò che era vecchio, condannandolo addirittura come atteggiamento "virulento", sottolinea l'importanza dei due protagonisti del film, i due ragazzini, che presentano un atteggiamento diverso rispetto al mondo degli adulti: essi si vergognano, sentono che la vita che stanno conducendo non è quella che vorrebbero. Quindi, De Sica, sottolinea qui, l'importanza psicologica e d'impatto visivo che i suoi personaggi potevano avere sul pubblico.⁵

All'interno del volume viene espressa un'altra critica al film, però espressa in maniera velata, che solo un lettore attento avrebbe potuto scorgere: per quanto la pellicola si faccia portavoce di un movimento neorealista, molto esplicitamente espresso attraverso la rappresentazione della vita nel post bellico, rappresentata attraverso le figure dei bambini, gli esseri più puri che si possano trovare, costretti a condurre una vita pietosa per riuscire a racimolare dei soldi utili per il sostentamento familiare,

Fig. 2

Immagine rappresentante la parte interna del carcere minorile romano dove si svolgono la maggior parte delle vicende della pellicola

Fonte:

Immagine tratta dal film *Sciuscià*



senza possibilità di fare ciò che è tipico della loro età, ossia giocare e non pensare (la guerra aveva portato i bambini a diventare adulti prima dei loro anni), le riprese di alcuni ambienti, specialmente le riprese degli interni, non sono reali. Cosa si intende con ciò? Che il set per gli interni è spesso montato in teatro, non è verità, ma costruzione. Possiamo quindi continuare dicendo che questo film presenta una serie di contraddizioni interne, dovute anche alla scarsità dei mezzi a disposizione e alla povertà della produzione.⁶

La critica generale non apprezzò molto il film, nel momento della sua uscita sugli schermi. Non solo il pubblico comune, ma anche politici e alte personalità si sentirono direttamente colpiti da questa rappresentazione così cruda della realtà, che, dal loro punto di vista, non permetteva all'Italia di essere vista di buon occhio. Il film, però, ebbe molto successo all'estero e vinse anche un Oscar nel 1947; Oscar che venne attribuito agli autori e non al regista. Entrando maggiormente sulla questione filmica, una critica positiva venne mossa da André Bazin, noto critico cinematografico francese. Egli vede l'opera di De Sica come un' "azione d'amore" verso il pubblico, come una rappresentazione viva e una totale integrazione del regista stesso con la sua pellicola: «la messa in scena sembra modellarsi di per sé come la forma naturale di una materia vivente [...] uno di quei registi che non sembrano avere altro scopo che quello di tradurre fedelmente la loro sceneggiatura, le migliori qualità dei quali nascono dall'amore che essi portano al loro soggetto e dalla sua intima penetrazione.»⁷

Nel complesso questo film viene visto dalla critica generale, che va a comprendere pubblico comune e personaggi di spicco dell'epoca, come una denuncia di un clima molto difficile che si respirava all'interno del nostro Paese nel dopoguerra. "I panni sporchi vanno lavati a casa", per citare una frase di Andreotti, durante una sua critica mossa al film Umberto D.: questo per dire che la pellicola esportata all'estero avrebbe mostrato un'idea di Italia sbagliata, con condizioni critiche in cui anche i bambini venivano coinvolti. Solo dopo il grande successo estero della pellicola alcuni critici rividero la propria opinione riguardo al film, ritenendolo un vero capolavoro del neorealismo (seppur con alcuni punti contrastanti con l'idea reale di neorealismo). Il capolavoro di De Sica sta nella rappresentazione dei due ragazzini protagonisti e nella sua capacità di sintesi, in cui mette in mostra scene molto ricche di simbolismi,

ma brevi e concise, senza affaticare l'animo del pubblico.

¹ https://www.google.it/search?biw=1536&bih=735&q=via+veneto&oq=via+ve-meto&gs_l=psy-ab.1.0.0i10k1.29441.30271.0.31931.6.6.0.0.0.0.315.590.0j2j0j1.3.0....0...1.1.64.psy-ab..3.3.587...0j38j0i67k1.bMrHhyhkRpk (ultima consultazione 27/10/17)

NOTE

² https://www.google.it/search?biw=1536&bih=735&q=via+dei+babbuini+roma&oq=via+dei+babb&gs_l=psy-ab.1.1.0i3j0i22i30k1.2717.4148.0.6274.12.12.0.0.0.0.141.1099.8j3.11.0....0...1.1.64.psy-ab..1.11.1095...0i67k1j0i131k1j0i10k1.USp2p-nEnpKo (ultima consultazione 27/10/17)

³ https://www.google.it/search?q=carcere+minorile+sciusci%C3%A0&source=Inms&sa=X&ved=0ahUKEwjX8sfTt6LWAhUCXRQKHd8MDqsQ_AUICSgA&biw=1536&bih=735&dpr=1.25 (ultima consultazione 27/10/17)

⁴ G. RONDOLINO, *Catalogo Bolaffi del cinema italiano*, Vol.I, 1945/1955

⁵ D. BRUNI, *Vittorio De Sica: Sciuscià*, Lindau, Torino, 2007, p. 28

⁶ *MI*, p. 113

⁷ *MI*, p. 108



TITOLO: Ladri di biciclette

REGISTA: Vittorio De Sica

SCENEGGIATURA: Cesare Zavattini, Vittorio De Sica, Suso Cecchi d'Amico, Oreste Biancoli, Adolfo Franci, Gerardo Guerrieri e Gherardo Gherardi

ANNO: 1948

PRODUTTORE ESECUTIVO: Vittorio De Sica

INTERPRETI: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Gino Saltamerenda, Lianella Carell

LOCATION: Roma

Fonte Locandina: https://associazioneadolcevita.files.wordpress.com/2014/11/1a1c7a-0ba8794f499343f3710b15a9ab_xl.jpg

Antonio Ricci, un disoccupato romano, vive, pochi anni dopo la fine della Seconda Guerra mondiale, nella periferia romana con la sua famiglia: la moglie Maria, il figlioletto Bruno e una bimba neonata.

Un giorno, nell'ufficio di collocamento lo chiamano per lavorare come attacchino comunale, per farlo però è necessaria una bicicletta. In questo contesto risulta chiaro il fatto che la figura della scala, da lui utilizzata, rappresenti l'ascesa al successo e la modalità con cui salirla, significhi migliorare la propria condizione sociale.¹

Titubante, accetta il lavoro, pur consapevole di non possedere, in quel momento, una bicicletta, poiché era stata in precedenza impegnata al Monte di Città². Tornato a casa comunica alla moglie la lieta notizia, la quale, per permettere al marito di lavorare, vende delle lenzuola costituenti il corredo familiare, per poter riscattare la bicicletta. Ed è qui che si nota come Antonio reagisca in modo passivo alla situazione, mentre la moglie, Maria, prendere in mano la situazione, sottolineando l'inettitudine del marito.

Riavuta la bicicletta, il figlioletto Bruno, pulendola e lucidandola, nota un'ammaccatura e accusa il banco dei pegni di avergliela riconsegnata incidentata, mostrando, anch'egli, uno spirito di iniziativa migliore rispetto a quello del padre; è inoltre visibile come il figlio idolatri il padre, copiandolo, soprattutto nel vestiario, ma anche nel modo in cui tiene il pranzo nella tasca della tuta. La particolarità e la maturità del figlioletto, la possiamo notare anche nel momento in cui egli occupandosi della sorellina piccola, nota che si era addormentata sotto una finestra aperta e, per evitare che ella si ammalasse, si precipita a chiuderla, dimostrando ancora una volta la sua

TRAMA

maturità, inferiore rispetto a quella del padre.

Proprio durante il primo giorno di lavoro, mentre Antonio cerca di incollare un manifesto per le strade di Roma, gli viene rubata la bicicletta; si rende conto che, benché abbia fatto la denuncia alle forze dell'ordine, nel caso in cui volesse ritrovare la bicicletta, dovrebbe mettersi lui stesso a cercarla.

Amareggiato si rivolge ad un compagno di partito, Baiocco, che mobilita i suoi amici netturbini. All'alba, Antonio insieme al figlioletto Bruno, che lavora in un distributore di benzina, e a Baiocco, vanno alla ricerca della bicicletta rubata prima in Piazza Vittorio poi a Porta Portese, famosa per il fatto che in tale zona si vendessero, solitamente, oggetti rubati. La ricerca risulta vana: non c'è traccia della bicicletta.

A Porta Portese, rimasto solo con il figlio durante il temporale, Antonio riconosce il ladro mentre quest'ultimo stava parlando con un vecchio barbone, ma nel giro di poco tempo lo perde di vista; il vecchio sentendosi inseguito da Antonio cerca di fuggire nella mensa dei poveri, dove le donne della pia borghesia romana distribuiscono minestra agli affamati e forniscono anche un aiuto spirituale.

Antonio, una volta fermato l'anziano pretende di essere accompagnato dal ladro, ma egli, approfittando di una distrazione dell'uomo, scappa.

In preda allo sconforto Bruno ed Antonio litigano ed il bambino scappa via piangendo; poco dopo Antonio sente di un bambino caduto nel fiume, pensando al figlio scappa per cercarlo, ma lo ritrova poco dopo sano e salvo. Per farsi perdonare porta il figlio in un'osteria dove il piccolo inizia una sorta di "lotta" con un altro bambino, appartenente ad un cetto borghese; Bruno si prende una piccola soddisfazione nel mangiare lo stesso piatto del bambino ricco, una mozzarella in carrozza, ma subito dopo, come vede l'altro bambino mangiare altro ne rimane deluso.

Ormai senza speranze Antonio si rivolge alla santona, benché avesse mostrato precedentemente il suo scetticismo in merito, ricevendo dalla donna un responso non confortante, anzi sembra quasi una presa in giro.

Successivamente, per caso, Antonio si imbatte nuovamente nel ladro e lo segue prima in una casa di tolleranza (qui, insieme al pedofilo a Porta Portese, Bruno ha un primo approccio con la sessualità, ulteriore dimostrazione della crescita del bambino) poi in un quartiere malfamato; qui accusa prontamente il ladro che viene protetto dagli abitanti. Anche un carabiniere di passaggio, non avendo prove concrete, non può aiutarlo.

Stanchi e depressi, Antonio e Bruno, camminano vicino allo stadio, dove si sta svolgendo una partita: lì Antonio vede una bicicletta incustodita ed in preda alla disperazione tenta goffamente di rubarla ma, viene subito fermato dai passanti.

Solamente il pianto di Bruno, impietosendo tutti, evita il carcere ad Antonio; i due si allontanano al calar del sole, mano nella mano, animati da una nuova consapevolezza di loro stessi e dell'amore che li lega.

AMBIENTAZIONE

Il film è girato interamente a Roma³, a pochi anni dalla fine del conflitto bellico. La città risulta ancora sofferente, povera e malinconica per le sciagure della guerra: non si è ancora risollezata totalmente.

Il film parte nella periferia romana, nel quartiere Tufello, dove è situato l'ufficio di

collocamento, più precisamente tra via del Gran paradiso e via Sarpanto [Fig. 1 e 2]; è interessante notare come l'impiegato stia sopra le scalette di accesso all'ufficio e tutti i disoccupati al livello stradale, simbolo di una determinata gerarchia. Intorno all'ufficio di collocamento, da una parte vi sono alte palazzine, case popolari, mentre dall'altra vi è ancora una Roma non edificata, segnata da grandi spazi aperti non ancora urbanizzati. Ed è proprio in una di queste case popolari che abita il nostro protagonista con la sua famiglia; queste case sono caratterizzate da dei pozzi, dove la popolazione va a raccogliere l'acqua, e da modeste cellule abitative, non messe in condizioni così malconce ma anzi tenute in uno spartano rigore.

Ed è così che si può vedere Roma [Fig. 3 e 4], quella vera del 1948, dalla periferia al centro. L'ufficio dove prenderà servizio Antonio si trova in via Montecatini, dove è possibile vedere l'interno del palazzo, adibito ad uffici; seguirà poi il percorso lavorativo di Antonio da via Porta Pinciana, dove egli riceverà le istruzioni su come attaccare i manifesti, dove i muri risultano rovinati dal tempo e anche dalla guerra, a via Francesco Crispi, proseguimento della via precedente, dove ad Antonio verrà rubata la bicicletta; in questa via si possono già notare palazzi di alto pregio estetico, come è visibile nella scena del film dove il ladro ha alle spalle un edificio neoclassico con colonne corinzie.

Ma è proprio durante la ricerca del ladro e della bicicletta che Antonio ci dà la possibilità di vedere meglio Roma: da via Foscolo, dove si dà appuntamento con Baiocco per cercare la bicicletta, a Piazza Vittorio, da Porta Portese [Fig. 5], sede di un mercato rionale famoso per lo spaccio di merci rubate, a Piazza Mercanti, dove Bruno si ferma per poter fare la pipì.

Ma la loro ricerca non si limita a questi pochi posti, Antonio arriva anche in via Venezian, dove abita la santona (qui De Sica da false informazioni, infatti la moglie chiese ad Antonio di accompagnarla in via della Paglia, la quale è vicino alla via effettiva). Durante l'inseguimento dell'anziano mendicante scopriamo il Ponte Palatino, lato Lungotevere Ripa, la Chiesa dei Santi Nereo e Achilleo, la cui facciata a salienti è decorata con affreschi ormai sbiaditi, che si trova in Viale Terme di Caracalla, e la casa di tolleranza situata in Vicolo della Campanella; quest'ultima si può notare come risulti già più degradata rispetto ai luoghi precedenti, simbolo quasi di una vita malsana e criminale.

Il lungo pellegrinare di Antonio e Bruno li riporterà nella periferia Romana, prima nel Ponte Duca D'Aosta, dove Antonio litiga furiosamente con il figlioletto, per poi portarlo in via Pietro da Cortona, dove tenterà di rubare la bicicletta.

Tramite questo film è quindi possibile scoprire molti angoli nascosti di Roma, angoli poco noti rispetto ai luoghi più famosi della città.

A pochi anni dall'uscita Pietro Bianchi scrisse in merito al film: «*L'aneddoto è debole specie alla partenza: una bicicletta di terza mano non è poi difficile da ottenere in Italia. Superato il piccolo impaccio iniziale, il racconto corre via geniale e felice. È un capolavoro fatto di nulla, tra il primo Clair e il secondo Chaplin, pieno di delicate osservazioni d'ambiente, di trovate d'atmosfera: un'elegia nata sotto il segno della grazia, e che sarà difficile ripetere [...]*»⁴, ma del film se ne continua a parlare fino

CRITICHE

Fig. 1

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* rappresentante una scena iniziale del film ambientata nel quartiere Tufello di Roma.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette*



Fig. 2

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* rappresentante una scena iniziale del film ambientata nel quartiere Tufello di Roma.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette*



al XXI secolo, infatti André Bazin scrisse: «*La riuscita suprema di De Sica, a cui altri non hanno fatto sinora che avvicinarsi più o meno, è di aver saputo trovare la dialettica cinematografica capace di superare la contraddizione dell'azione spettacolare e dell'avvenimento. In ciò, Ladri di biciclette è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema.*»⁵

Del film e del regista, si apprezza il fatto che da un singolo evento, quasi insignifican-



Fig. 3
Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* rappresentante la ricerca della bicicletta nel centro di Roma.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette*



Fig. 4
Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* rappresentante la ricerca della bicicletta ambientata a Roma.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette*

te, nasce un'avventura che porta alla crescita ed ad una maturazione dei personaggi; Antonio, dopo un inizio caratterizzato da un approccio pigro e passivo alla vita, comincia ad essere propositivo e ad accettare la realtà, mentre il figlioletto ci mostra una maturazione continua verso l'età adulta.

¹ G. ALONGE, *Vittorio De Sica: Ladri di biciclette*, Lindau, Torino, 2007, p. 60

² <https://www.comingsoon.it/film/ladri-di-biciclette/23752/scheda/> (ultima consultazione

Fig. 5

Immagine tratta dal film *Ladri di biciclette* rappresentante la ricerca della bicicletta a Porta Portese, Roma.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Ladri di biciclette*



27.10.17)

³<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50000115> (ultima consultazione 27.10.17)

⁴P. BIANCHI, *Filmcritica*, 6/7, giugno/luglio 1951

⁵A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, 2000, pp. 317-318.



TITOLO: La terra trema

REGISTA: Luchino Visconti

SCENEGGIATURA: Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti

ANNO: 1948

CASA PRODUTTRICE: Universalia

INTERPRETI: Pescatori siciliani

LOCATION: Aci Trezza (Catania)

Fonte Locandina: <http://www.moveinsicily.com/magazine/wp-content/uploads/2015/11/Locandina.jpg>

TRAMA

Il tema principale della storia è quello di una rivolta individuale che si arresta davanti ad una società chiusa, classista e capitalista. Nel film siamo davanti ad un sistema di oppressione economica, facendo sì che la legge regnante sia quella capitalistica. Il film è la storia di una famiglia di pescatori di Aci Trezza, i Valastro, sfruttati nella loro miseria dai grossisti che vendevano il pesce. Il giovane 'Ntoni, stanco di questi soprusi, incita i pescatori a ribellarsi, facendo nascere anche dei tumulti; alcuni di loro vengono arrestati ma poi gli stessi grossisti li fanno rilasciare non potendo fare a meno del loro lavoro. 'Ntoni allora, convinto che se tutti i pescatori si mettessero in proprio, senza sottostare alle leggi capitalistiche dettate dai grossisti, le loro condizioni di vita migliorerebbero: egli però fallisce miseramente, infatti riesce a convincere sola la propria famiglia. Quest'ultima, ipotecando la propria casa a Catania, compra la propria barca e decide di sfidare il sistema capitalistico dei grossisti e si mette in proprio; la fortuna sembra girare a loro favore: un'eccezionale pesca di acciughe sembra migliorare la loro situazione economica, ma questi, sfidando sfrontatamente la fortuna, escono per mare, anche se era prevista una tempesta. Quest'ultima si palesò e i Valastro perdettero la barca, le reti e i pesci; sono così costretti a vendere le acciughe ai grossisti ad un prezzo irrisorio. La sfortuna continua a perseguitare la famiglia: perdono la casa, non potendo riscattare l'ipoteca; questo porta la famiglia allo sfascio. 'Ntoni trova conforto nell'osteria, non trovando lavoro e viene anche lasciato dalla ragazza (la quale, essendo figlia di contadini, appartiene anche ad una classe sociale più agiata rispetto a quella del giovane), mentre Cola, suo fratello, viene avvicinato da un losco individuo e lascia il paese per diventare contrabbandie-

re; il nonno si ammala e muore, la sorella maggiore, Mara, vede il suo matrimonio sempre più come un miraggio e, infine, la sorella minore, Lucia, diventa l'amante del maresciallo della finanza Don Salvatore. 'Ntoni, inoltre, è odiato dai tutti: dai compaesani, che gioiscono del suo sogno sfumato, ai grossisti, che si gustano la vendetta. Alla fine, consapevole che è stato il suo sogno individuale a scatenare tutto, 'Ntoni si rassegna e torna a lavorare per i grossisti, umiliato. Qui si evince che il suo sogno individuale deve diventare un tentativo di lotta comune se si vuole distruggere il sistema capitalistico e riuscire a vivere una vita migliore, non nella povertà assoluta, e senza essere sfruttati.

AMBIENTAZIONE

L'intero film è ambientato e girato ad Aci Trezza¹, frazione di Aci Castello, in provincia di Catania [Fig. 1]. Il film ha fondamentalmente tre ambientazioni: l'interno della casa dei Valastro, il paesaggio marittimo con il molo antistante la Chiesa del paese e le strade del paese. Bisogna però dire che vi è anche un'altra ambientazione secondaria: la campagna adiacente ad Aci Trezza.

La casa dei Valastro, invece, è la tipica casa sicula e si presume fosse ubicata in Via Dietro la Chiesa, ad Aci Trezza. E' una casa realizzata in pietra, che il narratore stesso descrive come "formata di vecchia pietra", e vi si accede da un cortile, il quale è collegato alla strada tramite un portale in mattoni. Quest'ultimo è coperto da delle tegole. I muri risultano intonacati, nonostante presentino gravi problemi nella superficie di rifinitura (suggeriscono lo stato di povertà in cui versa la famiglia); si possono notare grossi problemi di infiltrazione e distacco superficiale dell'intonaco. La casa presenta poche e piccole aperture, le finestre sono poste in alto ed alcune non possiedono neanche i vetri, ma solo degli scuri in legno; in particolare lo si nota nella finestra dalla quale si affaccia Mara per innaffiare il basilico e per parlare con Giovanni, il muratore del quale è innamorata. Il cortile, in comune con altre famiglie, dona un senso di raccoglimento ed unione; possiede inoltre un piccolo orto, per il sostentamento della famiglia. La casa, non possiede l'acqua corrente, quindi i membri della famiglia Valastro sono costretti a lavarsi in catini.

Il resto del film viene girato per la maggior parte in spazi aperti, nel paese di Aci Trezza; questo non ha una divisione netta tra marittimo e urbano, anzi sembra quasi che il mare, con le barche stazionate sulla riva [Fig. 2], in prossimità della scalinata adiacente la chiesa, posta proprio di fronte al molo principale, dove si svolge anche il mercato mattutino in cui i pescatori vendono il pesce ai grossisti.

Il paesaggio marittimo è quello delle Isole Ciclopi, formato da otto scogli basaltici che spuntano dal mare, caratterizzando, in modo particolare, il paesaggio; questo è contraddistinto anche dalla costa, la quale è prevalentemente rocciosa, salvo piccole zone parzialmente sabbiose, in unione con il panorama rappresentato dagli scogli in mezzo al mare.

Il mare, nel film, lo si vede soprattutto nelle scene notturne, quando i marinai lasciano la terra ferma per andare a lavorare e all'alba, quando tornano; questo fatto sembra quasi una rappresentazione simbolica del fatto che il mare è visto come aspro e duro, simbolo del lavoro.

Inoltre gli abitanti di Aci Trezza non vanno a modificare in maniera significativa il



Fig. 1
Immagine tratta dal film
La terra trema rappresentante una vista dal mare del paese di Acì Trezza.

Fonte:
Immagine tratta dalla
pellicola *La Terra trema*



Fig. 2
Immagine tratta dal film
La terra trema rappresentante l'isola Lachea e uno dei Faraglioni.

Fonte:
Immagine tratta dalla
pellicola *La Terra trema*

paesaggio costiero con la costruzione di moli invasivi e la medesima sensibilità la ritroviamo nella rappresentazione del paesaggio urbano; infatti la città segue l'andamento del terreno, il quale non è stato modificato o pareggiato: ciò si nota tramite le sue salite, segnate anche da delle scalette e dal dislivello visibile nella scena in cui Mara parla con Giovanni (lei per arrivare alla finestra deve quasi arrampicarsi mentre lui, in strada, si trova ad un'altezza normale), e le sue discese.

Le strade sono strette, segno di una quasi mancata urbanizzazione interna, infatti non si vedono veicoli a motore se non il bus che porterà i protagonisti da Acì Trezza a Catania; gli edifici sono di massimo due o tre piani, in quanto le case erano fatte

prevalentemente in pietra. Esse sono molto caratteristiche, risultano tutte chiare, presumibilmente tendenti al bianco, ed alcune posseggono terrazzini ed altre, per entrare nella propria abitazione posta al piano superiore, devono salire una scala esterna, non una interna tipica delle moderne palazzine.

Interessante è il fatto che proprio tramite l'intonaco si può notare lo stato economico del proprietario, se da una parte vi è la casa dei Valastro con l'intonaco rovinato, sia internamente che esternamente, dall'altra vi è la casa di uno dei grossisti, con le sue superfici ed i suoi mobili perfetti, omogenei; lo stesso stato di perfezione interna è visibile nella caserma in cui lavora il maresciallo.

Altro elemento che segna il paesaggio urbano è senza dubbio la Chiesa, la quale non viene mai ripresa dall'interno e ha un ruolo secondario e primario allo stesso tempo; essa è sempre presente nello sfondo delle riprese, da quelle del mercato a quelle della vita dei grossisti. Possiede una facciata in stile barocco povero, interamente in marmo bianco; nella finestra sotto il timpano è presente la statura di S. Giovanni Battista, santo a cui la chiesa è dedicata.

Infine, l'ultima ambientazione della pellicola è la campagna cittadina [Fig. 3], caratterizzata sia dalla classica macchia mediterranea ed in parte da vegetazione vulcanica (si nota anche la presenza di fichi d'india, originari del sud America ma ormai caratteristici per alcune regioni italiane); le strade sono sterrate, la campagna è aperta e libera, enfatizzata dalle riprese aperte e quasi a tutto tondo, l'unica cosa chiusa sono le strade, racchiuse da dei muretti, per delimitare la strada ed i lotti dei contadini.

Ma la campagna non è totalmente isolata, essa è sia scollegata che collegata al mare, si affaccia su di esso; le coste sono alte e rocciose e mostrano l'unione e la divisione tra il protagonista 'Ntoni e la donna da lui amata.

Ed è proprio tramite la casa di quest'ultima che si nota la diversità sociale di 'Ntoni: è a blocchi fatta di pietra e mentre il tetto è a coppi.

Bisogna infine parlare dell'ultimo ambiente al chiuso, visto solo di sfuggita, la sala dove si svolge la salatura collettiva: essa è buia, illuminata quasi totalmente da luce artificiale, bassa e presumibilmente posta in un piano interrato.

Per concludere, quindi, si nota come gli spazi presenti in questi film siano per la maggior parte spazi intimi, come la casa e i paesaggi, in particolare quello marittimo e quello cittadino, andando a mostrare una realtà povera e priva di speranze verso il futuro e rassegnata alla realtà; vi è quindi una visione fatalistica all'interno del film, segnata oltre dalle vicissitudini dei protagonisti anche dai luoghi in cui è ambientato.

CRITICHE

La terra trema sarebbe dovuto essere il primo di tre episodi su tre ambienti tipici di lavoro in Sicilia: un villaggio di pescatori, una miniera di zolfo e un paese aspro in cui i contadini iniziano una dura lotta per l'occupazione delle terre incolte. Per una serie di difficoltà, soprattutto economiche, si realizzo solo il primo episodio, quello del mare.²

Il film, uscito nelle sale cinematografiche, non fu capito, o fu capito male; questo film risulta essere l'applicazione più rigorosa della poetica del cinema antropomorfo³, donando tramite le scelte della regia una visione il più veritiera possibile della realtà rappresentata.

Per spiegare meglio ciò che era nelle intenzioni di Visconti bisognerebbe forse leggere le sue stesse parole: *«Il film è tutto girato non solo con personaggi veri ma su situazioni che si creano lì per lì, di volta in volta, seguendo io soltanto una leggera trama che viene, per forza di cose, modificando man mano. I dialoghi li scrivo a caldo, con l'aiuto degli stessi interpreti, vale a dire chiedendo loro in quale maniera istintivamente esprimerebbero un determinato sentimento, e quali parole userebbero. Da questo lavoro nascono dunque i dialoghi ed il testo mantiene di conseguenza un tono letterario e autentico che mi sembra assai prezioso. [...] Il soggetto esiste e come! È la vita di questa gente, le loro difficoltà, la loro lotta che si chiude quasi sempre in perdita, la loro rassegnazione. Che soggetto! Non ne voglio altri. Niente sceneggiatura, è vero. Ma qualche volta penso con raccapriccio a quello che sarebbe se i miei personaggi pronunciassero battute scritte, anche con estrema maestria, in un salottino romano... No, no. Non è possibile concepire nulla di simile. Perciò i dialoghi sono quello che sono – veri – e magari ingenui – ma proprio insostituibili. La sceneggiatura esiste, perché quello che fanno questi personaggi è già sceneggiato serve solo a seguirli, guardarli con la macchina. E girare con estrema semplicità e dimenticarsi di saper fare ghirigori e arabeschi con una macchina da presa.»*⁴

Il film, già dalla sua uscita, ha sempre avuto un riscontro positivo dalla critica, basti pensare al commento di Ugo Casiraghi: *«Questo film così atteso, così discusso, è probabilmente la tappa più alta raggiunta finora dal cinema italiano. Il nostro cinema si è occupato diverse volte della Sicilia in questo dopoguerra: dal primo episodio di Paisà al film di Zampa Anni difficili, da In nome della legge all'ultimo film di Castellani È primavera; ma mai con la profondità, l'ampiezza e anche le ambizioni di Luchino Visconti in La terra trema. [...] Per la prima volta nel cinema italiano, La terra trema, impostando un problema di lotta di classe, asserisce con energica consapevolezza la necessità, l'urgenza della giustizia sociale. E con tanto maggior forza lo asserisce, quanto più questi pescatori di Aci Trezza, dei quali il film parla, queste donne, questi*



Fig. 3
Immagine tratta dal film *La terra trema* rappresentante l'isola Lachea e uno dei Faraglioni vista dalla campagna antistante il paese di Aci Trezza.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *La Terra trema*

muratori, braccianti, vecchi, bambini, sono nobili d'animo, umani di sentimento, leali e onesti e laboriosi. Mai nel cinema italiano immagini più belle avevano raccontato una storia più dolorosa, piena di significato.»⁵

Altra critica piena di significato è senza dubbio quella di Michelangelo Antonioni, del luglio 1949, il quale capisce appieno lo spirito con cui Visconti ha girato il film, dove le parole sono improvvisate dagli attori stessi, rese nel modo comune di esprimersi, il siciliano: «La terra trema' è un film che non va troppo approfondito criticamente. Bisogna cercare di scoprire il segreto della sua poesia in quello che muove in noi, bisogna coglierne le vibrazioni in superficie (...). Chi conosce Visconti sa che hanno tanto più peso e sono tanto più suoi i gesti delle parole.»⁶

Ancora dopo 14 anni si continua a parlare di Visconti e del suo capolavoro e dell'importanza che questo ha avuto per il cinema italiano: «*La terra trema è stato un po' il simbolo, la bandiera, di tutta una generazione della critica italiana, e questo titolo, quasi avvolto in un mistico alone di leggenda, è entrato nella maggior parte delle recensioni, degli articoli, dei dibattiti che periodici specializzati, circoli di cultura e cineclubs han dedicato al cinema italiano e al neorealismo. Un film, insomma, che di questo cinema è un po' la pietra di paragone, l'opera-principe alla quale si sono ricondotti, per una corretta valutazione, gli altri film, le altre opere. La terra trema è stato tutto questo: e quale quadro di valori estetici, di indicazioni tematiche, esso abbia offerto nei suoi non pochi anni di vita, dimostrano ampiamente le numerose citazioni, le battaglie culturali che in suo nome si sono condotte, i frequenti riferimenti, la folta e impegnata saggistica che sul film s'è accumulata.»⁷*

Questa volontà del regista di rappresentare la realtà nel modo più veritiero possibile fa sì che se ne continui a parlare anche negli anni '80 del precedente secolo, facendo sì che la sua fama non muoia nel tempo: «*Insomma, con La terra trema Visconti volle darci quella personale interpretazione della Sicilia, filtrata attraverso la lettura di Verga, che da anni covava in sé, e al tempo stesso comporre un grande affresco sulla famiglia, come cellula principale dell'ordinamento sociale, luogo di incontri e di scontri sui diversi piani dell'esistenza, nucleo attorno al quale ruotano le passioni e i conflitti, microcosmo che riflette la società nel suo complesso: affresco che egli amplierà e approfondirà, in differenti contesti storici e sociali, nelle opere successive.»⁸*

Dalle critiche si evince, oltre al grandissimo successo del film sin dalla sua prima apparizione sui grandi schermi, anche la sua complessità, non dal punto di vista storico, ma sentimentale, interpretativo, sociale e culturale; esso risulta una pietra miliare del cinema italiano. Mostra come Visconti analizzi i suoi personaggi in tutte le sue sfaccettature, analizza tutti i problemi economico-sociali, le loro passioni, i loro conflitti interni senza lasciare quasi nulla al caso; il suo studio minuzioso dell'io umano e della società che lo circonda potrebbe essere quasi paragonato ad uno scienziato che analizza un determinato fattore al microscopio.

NOTE

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=80015042> (ultima consultazione 27/10/17)

² A. FERRERO, *La Terra Trema: un film di Luchino Visconti*, RADAR, Padova 1969, p. 31

³ *IVI*, p. 52

⁴ http://www.ancr.to.it/old/Tool/Card/indexa377.html?id_card=515 (ultima consultazione

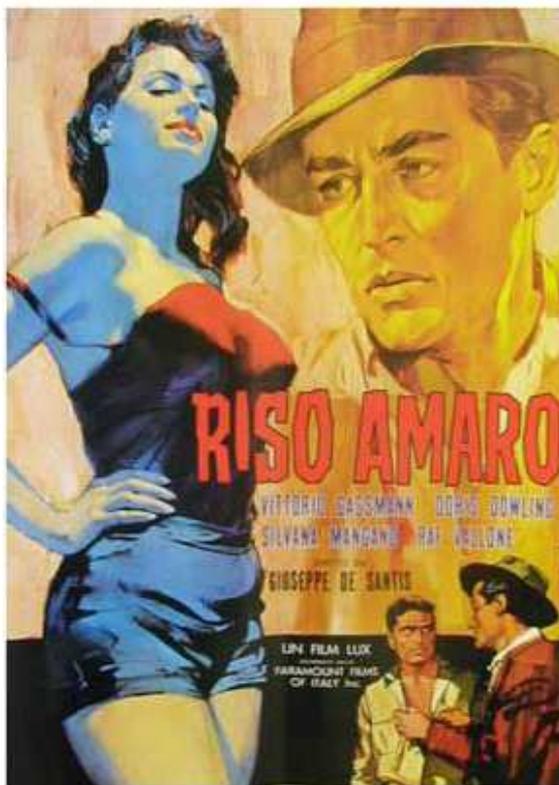
27/10/17)

⁵ IBIDEM

⁶ M. ANTONIONI, *Bianco e Nero*, 7 luglio 1949

⁷ G. NAPOLI, *È tornato La terra trema*, in *Il domani*, 13 luglio 1962

⁸ G. RONDOLINO, *Visconti*, UTET, Torino, 1981, p. 212



TITOLO: Riso amaro

REGISTA: Giuseppe De Santis

SCENEGGIATURA: Corrado Alvaro, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Carlo Musso, Ivo Perilli, Gianni Puccini

ANNO: 1949

CASA PRODUTTRICE: Lux Film

INTERPRETI: Silvana Magnano, Doris Dowling, Vittorio Gassman e Raf Vallone

LOCATION: Cascina Venaria (Lignana) e Tenuta Selve Salasco e Torino

Fonte Locandina: <http://www.comune.torino.it/urbanbarriera/bm~pix/2065-riso-amaro~s800x800.jpg>

TRAMA

Il film è ambientato nel maggio del 1948 all'interno della stazione ferroviaria di Torino in cui troviamo, in fila, i treni delle "mondariso", le lavoratrici stagionali, provenienti da tutta Italia, che partono per il vercellese durante la stagione della coltivazione e della monda delle piante di riso. Già nei primi minuti troviamo un colpo di scena: alla stazione due agenti in borghese devono cercare di arrestare Walter Granata, un pregiudicato che riesce a scappare. La sua fuga, però, si interrompe nel momento in cui incontra sul binario Francesca, una ragazza a cui impone di nascondersi tra le mondine, senza un apparente motivo.

Alla stazione Walter incontra un'altra ragazza che vede ballare in modo improvvisato sulle note del suo giradischi, ma la "pausa" dura poco, dal momento che si trova costretto a fuggire nuovamente, inseguito dai poliziotti.

Francesca sale sul treno e la ragazza "dei giradischi" le si avvicina, presentandosi come Silvana Meliga di Ferrara e le racconta di essere una veterana della stagione della monda; essa ha subito un ruolo fondamentale, poiché convince un "caporale" a far lavorare Francesca come clandestina.

Le mondine vengono ospitate nelle camerette lasciate libere dai militari di leva, nella cascina in cui erano acquartierati provvisoriamente; tra loro vi è il sergente Marco Galli, il quale si interessa subito a Silvana, ma a rimanerne affascinata è Francesca. Silvana, dopo averla vista alla stazione insieme a Walter, la tiene d'occhio sospettando che nasconda qualcosa e infatti, in un momento in cui Francesca è assente, le sottrae un fagotto da sotto il pagliericcio su cui dormiva.

Nascono subito problemi con il padrone che, volendo evitare problemi con la Came-

ra del Lavoro, decide di rimandare a casa le clandestine; Francesca, che non può permettersi di andare via, poiché doveva recuperare ciò che Silvana le ha rubato, convince le altre lavoratrici "irregolari" a resistere, lavorando più velocemente e duramente delle lavoratrici regolari. Questo scatena una competizione tra le lavoratrici, portando le lavoratrici in nero in vantaggio.

Silvana, preoccupata, accusa le clandestine e le definisce "crumire", aizzando le regolari contro di esse; inizia così una lotta tra le due fazioni, costringendo Francesca a fuggire momentaneamente, essendo inseguita. Per strada il sergente, riesce a far ragionare le donne facendo sì che si uniscano e capiscano che hanno tutte bisogno di lavorare; le regolari si fanno carico di convincere il padrone ad assumere anche le irregolari. Ed è proprio in questa scena che si mostra la "collettività", smentendo il mito della donna che è stato portato avanti nella filmografia degli anni '20 ed '30; la donna diventa realistica, non è più la classica donna dedita al marito e al compagno, quasi succube, ma tradisce, complotta e medita anche vendetta, è una donna lavoratrice che fa sacrifici esattamente come l'uomo, senza rimanere con le mani in mano. Si vuole dare una visione realistica della vita delle classi operaie, contadine, o in generale delle classi meno agiate, tema tipico del neorealismo, che l'utopia ufficiale vuole vedere come "sane" e "compatte".¹ Ed è in questo film che si vede come l'attenzione del tempo sia sulla collettività tipica del quadro economico dell'Italia di quegli anni, un'Italia che è appena uscita dalla Seconda Guerra Mondiale; l'attenzione è posta appunto sulle classi inferiori ed, in questo caso specifico, sulle mondine.² Nel frattempo Francesca e Silvana hanno un confronto, quest'ultima la accusa, davanti al sergente, di essere una ladra e di aver rubato la collana di cui parlano tutti i giornali; ma il sergente Marco, invece di denunciarla, la lascia andare. Pentita, Silvana diventa amica di Francesca, quest'ultima le racconta le sue disavventure: rimasta incinta di Walter ha dovuto abortire in quanto l'uomo non voleva bambini, doveva inoltre mantenere l'uomo lavorando come domestica, ed è qui che ha rubato la collana. Finita la giornata lavorativa, le mondine escono dalla cascina, scavalcando il muro di cinta, per andare a ballare nel bosco, Francesca compresa; qui scopre Silvana che balla il boogie-woogie con indosso la collana, si nota subito come Silvana è affascinata e succube del mito americano, dai sogni di gloria che la porteranno successivamente al declino totale.

Improvvisamente, tra gli osservatori compare Walter, accusato da Francesca di sconsideratezza, ma lui sembra essere più interessato a Silvana e scende in pista con lei come alla stazione. Arriva anche Marco con i suoi commilitoni, che come vede Silvana con la collana, perde il controllo e inizia una rissa con Walter, nella quale il sergente ha la meglio. Walter sfodera allora un coltello, e arrabbiato, rivela a Francesca che la collana è falsa.

Walter si nasconde quindi nel magazzino del riso, Francesca allora gli porta da mangiare una parte della propria reazione di riso ma viene spiata da Silvana; l'uomo sorprende dei ladruncoli che sottraggono qualche sacchetto di riso e propone loro di fare un colpo insieme, portare via le tonnellate di riso presenti nel magazzino con i camion che riporteranno le mondine alla stazione. Francesca, sospettando qualcosa, ha finito di essere succube di Walter, presumibilmente grazie all'amore che poco alla

volta scopre per Marco.

Inizia a piovere, i lavori in risaia si fermano, le mondine rimangono chiuse nelle camerate. Ogni giorno fermo equivale ad un giorno in meno di paga e un kg in meno di riso. Silvana, s'intrufola nel magazzino dove incontra Walter, quest'ultimo le parla della possibilità di un'altra vita insieme, piena di agiatezza nella quale non c'è bisogno di lavorare. Lei è tentata ma non si concede.

La pioggia giunge al sesto giorno consecutivo, le mondine esasperate decidono di andare comunque a lavorare, coperte con dei sacchi e si mettono a lavorare sotto il tempo inclemente. Tutte cercano Silvana, ma la ragazza ha incontrato Walter, che dopo averla picchiata con un ramoscello la violenta ai piedi di un albero. Silvana diventa succube di Walter, egli dice di amarla davanti a Francesca, la quale non è più sotto la sua influenza.

I quaranta giorni delle mondine sono terminati, alla cascina si organizza una festa danzante per l'addio alle ragazze; in questo momento di confusione Walter decide di concludere il colpo, ma necessita dell'aiuto di Silvana; le chiede di inondare i campi e di sviare l'attenzione dal magazzino; come pegno d'amore le regala la collana.

Per la festa è stata montata un'impalcatura per i musicisti e come podio; le lavoratrici eleggono Silvana come Miss Mondina 1948, ma una volta eletta la ragazza scompare, con ancora indosso la corona, per andare ad aprire le rogge. L'acqua rischia di travolgere le spighe ancora fragili così, una volta diffuso l'allarme, tutti corrono attraverso le risaie per bloccare l'acqua. Nel frattempo Walter insieme ai complici continuano il loro piano.

Francesca, che ha capito il piano, segue Silvana ma incontra Marco, appena congedato intento a tornare a casa, al quale chiede subito aiuto; egli però cede solo quando capisce del grande pericolo per le coltivazioni. I complici di Walter nel frattempo si danno alla fuga con i camion.

Francesca e Marco tornano alla cascina alla ricerca di Silvana e Walter, i quali si nascondono nella macelleria, dove ha luogo l'ultimo confronto. Entrambi gli uomini sono armati, ma Marco viene subito ferito da un coltello nella spalla e Walter viene ferito da un proiettile nel fianco; ora le armi sono in possesso delle due donne.

Da una parte vi è Francesca, che affronta Silvana a viso aperto, dall'altra vi è Silvana, tremante e in lacrime, incitata da Walter a sparare. Francesca qui rivela a Silvana che la collana è falsa, essendo lei l'unica a non saperlo; qui capisce di aver vissuto un'illusione e spara a Walter, il quale muore incastrato ad un gancio della macelleria. Silvana allora scappa e si arrampica sull'impalcatura per il ballo, seguita da Francesca, ma non riesce a raggiungerla; si butta quindi nel vuoto suicidandosi.

Il mattino seguente i carabinieri coprono il cadavere di Silvana con un telo, le mondine, per porgere il loro rispetto per la loro compagna, ne spargono, ognuna, un pugno di riso sul suo cadavere, arrivando a ricoprirlo.

Marco, ancora ferito, si allontana insieme a Francesca, iniziando così la loro vita insieme.

Il film possiede un'ambientazione prevalentemente rurale, infatti, solo la parte iniziale del film è ambientata in città, più precisamente nella stazione ferroviaria di Torino,

Porta Nuova.

Di quest'ultima di vedono solamente le rotaie [Fig. 1], è infatti difficile definire quale sia delle molteplici attuali stazioni presenti a Torino; si tratta presumibilmente di Torino Porta Nuova, in quanto in quegli anni era solo una delle due stazioni in uso, insieme a Torino Stura.

Le rotaie fanno da protagonista in questa parte del film, insieme ai treni, rappresentando il punto di avvio della trama stessa; esse sono percorse a piedi dalle mondine che si dirigono con i loro bagagli verso i treni; sono, inoltre, presenti dei punti di ricambio per i treni.

Da qui la telecamera gira per mostrarci anche i treni, posti nei binari, che trasporteranno le mondine, e non solo; ci sono i treni con vagoni più ampi dove varie famiglie, appartenenti apparentemente ad una classe più agiata rispetto alle lavoratrici stagionali, osservano le mondine e treni che sembrano più treni merce che treni per il trasporto di persone. Non tutte le donne, pronte ad intraprendere la stagione di monda, si muovono a piedi, trascinando le pesanti valigie, infatti alcune vengono trasportate tramite dei camion, in quanto facenti parte di associazioni o comunità; questa è la prima chiara distinzione tra le due fazioni delle lavoratrici: le regolari e non.

Non lontano dai binari, si svolge un'importantissima scena, quella in cui Silvana incontra per la prima volta Walter; essa è ambientata in uno sterrato, adiacente ai binari, e chiuso all'orizzonte da una collinetta.

Tutto questo viene ben presto lasciato alle spalle con una ripresa all'interno del treno, dove attraverso i finestrini, si intravede la periferia Torinese.

Si arriva quindi a quelle che saranno le location principali del film: Cascina Veneria (Lignana) e la Tenuta Selve (Salasco), nel vercellese.³

Nella prima si sono girati prevalentemente i vari interni, in particolare le scene girate negli alloggi delle lavoratrici e nel granaio.

Gli alloggi [Fig. 2] hanno la struttura a vista: pilastri in mattoni faccia a vista, posti di testa, il tetto è a spiovente, senza controsoffitto, in tavolati di legno, stesso materiale usato per le scale ed il pavimento. All'interno di questo grande spazio vi sono i letti, realizzati principalmente in legno (i materassi sono di paglia), ammassati, senza dei divisori, quindi annullando la privacy di queste donne (o degli uomini in quanto, nel film, questo ambiente era utilizzato precedentemente dai soldati).

Il granaio, usato come luogo per conservare il riso prodotto nella stagione di monda, risulta a più piani ed in parte interrato; possiede inoltre una struttura in legno con travi a vista.

Nella seconda location, sono stati girati gli esterni; come l'ingresso delle mondine nella tenuta [Fig. 3], segnato da un'arcata ad arco ribassato, in mattoni intonacati. Si riconosce una struttura a padiglioni, in coppi e mattoni a vista; questi blocchi possiedono piccole finestre con infissi in legno. Tra i vari edifici sono presenti anche dei cortili sterrati.

Anche le scale esterne sono totalmente in legno, sia i gradini che i corrimani.

Infine vi è il paesaggio circostante, l'ambientazione principale del film, dalle risaie [Fig. 4] dove lavorano le mondine al bosco subito adiacente la tenuta, il quale non è particolarmente fitto, e presenta degli alberi alti e snelli.

Le risaie, invece, sono vaste e circondate da strade alberate; esse sono protette da delle paratie, in legno, in modo che l'acqua, proveniente dal fiume, non distrugga il raccolto.

Si noti come sono falsi gli alberi, i pioppi canadesi, importati dall'America all'inizio del secolo per fare la carta dei giornali, rappresentano qualcosa di nuovo e di estraneo rispetto al paesaggio di questa regione: non solo al paesaggio originario, ma anche a quello modificato dalla coltivazione del riso. Sono alberi industriali, da cellulosa, che in pochissimi anni hanno preso il posto della vegetazione di un tempo (fatta di queste, di ontani, di olmi e di pioppi cipressini), e anche di alberi paleo-industriali, come i gelsi.⁴

Falsa anche la presenza dei cavalli, che non sono quelli da soma, ma sembrano più cavalli da tiro; negli anni in cui è stato girato il film questi animali da soma venivano sostituiti dai trattori, soprattutto nelle grandi aziende come quella rappresentata.⁵

Si nota quindi, come il tema centrale del lavoro sia ripreso anche dall'ambientazione del film, che è strettamente collegata alla trama; non esiste mondina senza la risaia.

Appena uscito il film ha da subito interessato la critica del tempo, sia per la sua bellezza artistica, sia anche per i compromessi, come fa notare Fernaldo Di Gammatteo: «[...] *'Riso amaro'* è nato da un compromesso. Assai più precise e nette erano in partenza le idee di Giuseppe De Santis sul tema da dibattere nel film; la polemica sociale avrebbe dovuto espandersi con maggior vigore, emergere più direttamente [...]. Espressione immediata del cosiddetto neorealismo italiano, *'Riso amaro'* avrebbe dovuto accentuare [...] una tendenza che già nel primo film *'Caccia tragica'* aveva mostrato caratteristiche non facilmente confondibili [...]. Il compromesso intervenuto in seguito [...] ha pesato nel film fortemente. Innanzitutto ha provocato una certa confusione di idee [...]. De Santis si dibatte in questa confusione facendo sforzi disperati per uscirne e per scoprire, in alcuni punti almeno, uno spiraglio che gli permetta di riaffermare la chiarezza perduta. Di tali sforzi è composto il film.»⁶

Altra critica interessante, di neanche vent'anni dopo l'uscita del film è quella di Georges Sadoul: «Attraverso un intrigo che vuol essere "a suspense", il giovane regista ci mostra la vita delle mondine, operaie agricole temporanee, che faticano duramente nelle risaie della pianura padana e presenta due personaggi "tipici": il sergente che sta per essere smobilitato, generoso e cavalleresco, grande odiatore della guerra e della polizia, e, soprattutto, una mondina con la testa montata dai rotocalchi, i fumetti, i film di natura deteriore, e che vive col fango sino alle cosce ma perduta in assurde fantasie. Per De Santis era il "tipo di giovani incoscienti, incapaci di comprendere la propria condizione e di lottare accanto ai propri compagni, perché devianti verso una vita fittizia che li condanna all'annientamento". Si ha però l'impressione che, pur criticando questo "gusto americano", il regista vi ceda un po' troppo in una sceneggiatura molto macchinosa. Il film ebbe negli Stati Uniti un successo addirittura superiore a quello di Paisà e di Sciuscià. E rivelò tre divi italiani di prima grandezza: Silvana Mangano, Raf Vallone e Vittorio Gassman.»⁷

Il film fa parlare di sé anche quarant'anni dopo la sua uscita, infatti Massimo Bartelli ne parla così in un suo articolo: «Epico melodramma neorealista del dimenticato Giu-

CRITICHE

Fig. 3

Immagine tratta dal film *Riso amaro* rappresentante le rotaie della stazione di Porta Nuova, Torino.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Riso Amaro*



Fig. 2

Immagine tratta dal film *Riso amaro* rappresentante una scena all'interno degli alloggi delle mondine, girata nella Cascina Veneria, Lignana.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Riso Amaro*



seppe De Santis, assai bravo a trasformare un modesto fotoromanzo pseudogiallo in un appassionato ritratto della povera Italia appena uscita dalla guerra. Nell'atmosfera torbida, si staglia per la sua carica erotica la bellissima Silvana Mangano, addirittura sensazionale quando si dimena in un sensuale boogie-woogie»⁸

Bisogna quindi dire che il film, sin dalla sua uscita, ha suscitato l'interesse positivo della critica, notando come la classicità di un lavoro storico, come quello delle mondine, venga arricchito dalla suspense e dalle influenze estere, in particolar modo



Fig. 3
Immagine tratta dal film *Riso amaro* rappresentante un furgoncino che porta via dalla cascina i soldati, la scena è stata girata nella Cascina Veneria, Lignana.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Riso Amaro*



Fig. 4
Immagine tratta dal film *Riso amaro* rappresentante il lavoro delle mondine nelle risaie, la scena è stata girata nel vercellese.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Riso Amaro*

quelle americane, con i suoi miti e le sue speranze; questo De Santis lo utilizza per mostrare, in maniera elegante ma chiara, il cambiamento generazionale ed ideologico dell'Italia.

¹ C. LIZZANI, *Riso amaro: un film*, Officina edizioni, Roma 1978, p.47

² C. LIZZANI, *Riso amaro: dalla scrittura alla regia*, Bulzoni, Roma 2009

³ E. MOREZZI, *Fenomenologia della memoria cinematografica agraria. Il caso di Riso Amaro*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio*

NOTE

- architettonico e paesaggistico*, ROMEO E. e MOREZZI E., Aracne, Roma 2012, p. 56
- ⁴ M. GROSSI e V. PALAZZO (a cura di), *Riso amaro: nel fuoco delle polemiche*, Associazione Giuseppe De Santis, 2003, pp. 107-108
- ⁵ IBIDEM, p.108
- ⁶ F. DI GIAMMATTEO, *Bianco e Nero*, 12, dicembre 1949
- ⁷ G. SADOUL, *Il cinema*, Sansoni, Firenze 1968
- ⁸ M. BERTARELLI, *Il Giornale*, 23 aprile 2001



TITOLO: Non c'è pace tra gli ulivi
REGISTA: Giuseppe De Santis
SCENEGGIATURA: Libero De Libero, Carlo Lizzani, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini
ANNO: 1950
CASA PRODUTTRICE: Lux film
INTERPRETI: Raf Vallone, Lucia Bosè, Folco Lulli e Maria Grazia Francia
LOCATION: Fondi, Itri e Sperlonga
Fonte LOCANDINA: http://ftv01.stbm.it/im-gbank/GALLERYXL/R201701/non_c_e_pace_tra_gli_ulivi.jpg

Francesco Dominici torna finalmente a casa dopo aver combattuto al fronte per tre anni ed essere stato un prigioniero di guerra per altri tre; egli nasce come pastore ed è l'unico lavoro che sa svolgere in quanto proviene da una famiglia di pastori. Quest'ultima prima della sua partenza al fronte aveva abbastanza pecore per poter sopravvivere ma, in sua assenza, vengono rubate, tutte tranne una, da Agostino Bonfiglio, il quale è riuscito ad ottenere, rubandone ad altri pastori, 200 pecore. Parlando con altri pastori gli viene detto che "Chi ruba quello che è suo, non è un ladro"; consapevole di ciò egli decide di riprendersi le sue pecore coinvolgendo i familiari e Lucia, attuale promessa sposa di Bonfiglio, di cui è innamorato (e ricambiato). Infatti Lucia è l'unica testimone del furto commesso dal promesso sposo ai danni della famiglia Dominici.

Una notte spariscono tutte le pecore di Bonfiglio, il quale si mette subito a cercarle ma i ladri, insieme alle pecore, gli sfuggono: egli però trova Maria Grazia, sorella di Francesco, capendo subito che c'è lui dietro al furto. Bonfiglio violenta la giovane donna e va poi a denunciare Francesco, il quale viene arrestato la mattina successiva. Durante il processo, i pastori, intimiditi da Bonfiglio mentono tradendo Francesco, essi infatti affermano che le pecore sono di Agostino e non di Francesco; anche Lucia, sua ultima speranza, lo tradisce e viene condannato a quattro anni di carcere. Durante il giorno del matrimonio tra Lucia e Bonfiglio, Maria Grazia fronteggia l'uomo in pubblico, umiliandolo davanti a tutto il paese; Lucia si rifiuta di seguire lo sposo nella loro nuova casa e il matrimonio viene annullato in quanto non è stato consumato, tornando a vivere con i genitori. Per evitare lo scandalo, e mossa dalla pietà, la

TRAMA

madre di Agostino accoglie Maria Grazia in casa, ma il figlio decide che deve vivere come una serva.

Nel mentre Agostino si mette contro tutti i pastori compaesani, in quanto è riuscito ad affittare tutti i pascoli di un ricco proprietario, i quali erano precedentemente distribuiti tra tutti pastori.

Francesco, insieme al suo compagno di cella, fugge di prigione e si fa alla macchia; Lucia, una volta scoperto di Francesco, abbandona la casa dei genitori e si mette a cercarlo. Francesco, benché le forze dell'ordine gli danno la caccia, viene aiutato dai pastori i quali gli prestano anche un fucile; egli raggiunge la casa di Bonfiglio, ma scappa evitando lo scontro diretto. Con lui rimane solo la sorella di Francesco, che viene uccisa strangolata dall'uomo; inoltre i pastori, un tempo assoggettati dall'uomo, si rifiutano di aiutarlo ed ospitarlo.

Francesco raggiunge allora Agostino costringendolo a sparare innumerevoli volte a vuoto e, una volta uno di fronte all'altro, capito di aver ultimato i colpi, in preda alla disperazione, di butta da un dirupo.

Arrivano dunque i carabinieri ma il Maresciallo, capendo finalmente la colpevolezza di Bonfiglio, promette a Francesco un nuovo processo, donandogli anche la speranza di una nuova vita insieme alla sua amata Lucia.

AMBIENTAZIONE

L'intero film viene girato in Ciociaria, Lazio, più precisamente nella valle di Fondi, Itri e Sperlonga. L'ambientazione del film è totalmente agraria in quanto mostra la natura incontaminata delle montagne ciociare [Fig. 1].

Queste risultano ricche di roccia e inadatte ai pascoli (infatti i pastori si spostano per portare le pecore al pascolo); si intravede una vegetazione tipica dei luoghi con un clima caldo: ulivi ed arbusti. La natura incontaminata fa da protagonista in questo film. È una natura benevola che offre lavoro e possibilità; inoltre, la natura stessa offre un "riparo" al giovane protagonista scappato di prigione, nascondendolo e rendendolo parte di essa.

Ma non si vede solo il paesaggio naturale nel film, si vede anche il paese natio, presumibilmente Fondi, fatto quasi interamente di pietra: è un paese piccolo, che si adatta all'andatura della montagna, è piccolo e povero [Fig. 2].

Si notano inoltre tre ambienti privati e pubblici differenti; in primis notiamo le case del protagonista e dell'antagonista. Queste due sono in netto contrasto tra loro, da una parte la casa della famiglia Dominici, piccola, spoglia e in pietra, avente solo il pian terreno e malconcia (segno della povertà, ma anche dell'umiltà, della famiglia), dall'altra abbiamo la casa di Bonfiglio, anch'essa in pietra ma su due piani [Fig. 3] ed arredata con abbastanza mobili quasi totalmente in legno (questa è anche mostrata insieme al recinto di pecore, segno dell'avidità e della ricchezza dell'antagonista del film). Infine vi è la stanza dove avviene il processo di Francesco, spoglia, povera ma austera, segno di come la giustizia sia implacabile e non sempre giusta.

CRITICHE

Tra le critiche uscite in concomitanza con l'uscita del film troviamo una critica positiva, in quanto viene paragonata al precedente film del regista, *Riso amaro*:

"Dopo 'Riso amaro', opera decisamente sbagliata nonostante i suoi aspetti positivi,

si attendeva 'Non c'è pace tra gli ulivi' come una riparazione. De Santis ha superato solo in parte la sua prova d'ottobre [...]. [...] Nella prima parte del film l'ambiente aspro e primitivo della pianura ciociara è descritto con misura e con tocchi fortemente realistici. Risulta chiaro che mentre 'Riso amaro' falliva del tutto nella rappresentazione dei suoi temi, 'Non c'è pace tra gli ulivi' raggiunge, in questo senso, una maggiore consistenza, pur dovendo registrare [...] alcuni gravi difetti di struttura che in definitiva ne appesantiscono lo stile e ne rendono meno immediato l'assunto: un assunto di solidarietà umana e di comprensione per i problemi degli abitanti di quella



Fig. 1
Immagine tratta dal film
*Non c'è pace tra gli
ulivi* rappresentante la
campagna della valle di
Fondi.

Fonte
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=5001630>



Fig. 2
Immagine tratta dal film
*Non c'è pace tra gli
ulivi* rappresentante
Fondi.

Fonte
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>

regione ancora arretrata e impervia [...]. In alcuni punti si ha addirittura la sensazione che i personaggi agiscano più come fantocci che come uomini animato da sentimenti autentici e da passioni real". (Vice, "Cinema", 49, 1° novembre 1950). A trent'anni il film fa parlare ancora di sé in termini positivi: "Non c'è pace tra gli ulivi è un'opera particolarmente raffinata, di grande compattezza; stilisticamente esprime, sin dal principio, alcune idee portanti concretate con estremo rigore lungo l'intero arco del film. Il cinema di De Santis comincia già a popolarsi di presenze ricorrenti. Il ruolo del "cattivo" di turno – il pastore Bonfiglio – è interpretato dal fiorentino Folco Lulli, che era stato uno dei due fattori che commissionarono la rapina ai danni della

Fig. 3

Immagine tratta dal film *Non c'è pace tra gli ulivi* rappresentante la casa dell'antagonista Bonfiglio nella valle di Fondi.

Fonte

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50016303>



cooperativa di Caccia tragica. Il perugino Michele Riccardini, prete in *Ossessione* e maresciallo in *Caccia tragica*, riveste l'uniforme per *Non c'è pace tra gli ulivi*. Dal cast del suo secondo e fortunato lungometraggio, invece, De Santis estrae la bellezza eterea e un po' sofferente di Maria Grazia Francia – al suo quinto film – e quel Raf Vallone che prima di essere il sergente Marco, anti-eroe positivo di *Riso amaro*, aveva avuto uno strano passato di giocatore di calcio (nelle fila del Torino) e aveva lavorato alla redazione torinese de "L'Unità". Dicevo di un estremo rigore stilistico. *Non c'è pace tra gli ulivi* è un film che si distingue subito per la cultura visiva che esprime. De Santis, d'intesa con il direttore della fotografia Piero Portalupi – senza dubbio il meglio attrezzato scientificamente tra gli operatori italiani di quel periodo – decide di sfruttare in questo film le potenzialità narrative legate alla tecnica della profondità di campo. Il "panfocus" tiene a fuoco sia il personaggio in primo piano che quello sullo sfondo, riuscendo soprattutto a fornire una straordinaria definizione all'immagine, i cui contorni appaiono insolitamente netti: è una nitidezza che il cinema italiano (e non solo italiano) di quegli anni non conosce. Applicata in *Non c'è pace tra gli ulivi*, essa rende quasi astratta la realtà di queste ultime alture abbastanza aride – il film venne girato a pochi chilometri da Fondi, dove De Santis era nato

33 anni prima – sulle quali pochi ulivi solitari spiccano tra le molte rocce e i bassi cespugli, in un panorama così selvatico e inospitale. Il bianco e nero di Portalupi, tanto inciso e definito, fa pensare più al disegno che alla fotografia. E questa scelta figurativa – analizzata in una prospettiva che abbracci il corpus delle opere desantisiane – potrebbe esser letta come un velato richiamo alla tavola a fumetti, al suo universo figurativo soprattutto. Del resto, De Santis utilizza nel migliore dei modi questa tecnica e dirige i suoi attori con l'evidente intenzione di sottolineare l'astrattezza di una particolarissima messa in scena: li lascia in pose statuarie, li fa guardare quasi in macchina, un po' più in alto dell'obiettivo, fa abbassare la macchina da presa in modo che l'inquadratura ci mostri i personaggi dal basso verso l'alto. Così facendo, e soprattutto grazie all'uso del "panfocus", dietro i personaggi noi possiamo vedere, ben leggibile sullo sfondo, quel paesaggio al quale il regista tiene tanto. Non possiamo fare a meno di ripensare a De Santis critico cinematografico che – diversi anni prima – sulle pagine di "Cinema" scriveva: "L'importanza di un paesaggio e la scelta di esso come elemento fondamentale dentro cui i personaggi dovrebbero vivere recando, quasi, i segni dei suoi riflessi, così come intesero i nostri grandi pittori quando vollero sottolineare maggiormente ora il sentimento di un ritratto, ora la drammaticità di una composizione, sono aspetti di un problema quasi sempre risolto nel cinema degli altri paesi, mai nel nostro". In quello stesso articolo - divenuto in breve famosissimo, quasi il simbolo di un atteggiamento nuovo - De Santis citava alcuni film nei quali vedeva ben realizzato il concetto espresso: *Tempeste sull'Asia*, *Tabù*, *Ombre bianche*, *Lampi sul Messico*. Proprio quest'ultimo pare costituire, dal punto di vista figurativo, un interessante termine di confronto con *Non c'è pace tra gli ulivi*. Come già aveva fatto Eizenstein nel suo film messicano, anche De Santis mira a sottolineare l'appartenenza dei contadini e dei pastori alla propria terra, e viceversa. Un rapporto violento e sanguigno tra terra e uomini. Eizenstein lo concretava in maniera ineccepibile nella scena dell'uccisione dei peones ribelli, i quali venivano sepolti fino alle spalle nella terra e poi calpestati dagli zoccoli dei cavalli in corsa. Era un discorso visualmente molto pregnante: i corpi vi apparivano fisicamente affondati "dentro" la terra, come arbusti, e morendo si preparavano ad entrarvi del tutto, a ricongiungersi in una sensuale unità con la natura. De Santis lavora nella stessa direzione, ma il suo discorso trova altri stimoli e suggestioni, forme diverse del discorso, com'è naturale che fosse per un regista che aveva già sviluppato uno stile personale. Del resto il ciociaro De Santis conosce le alture della Ciociaria meglio di quanto Eizenstein conoscesse il Messico. Di conseguenza, si sente molto più coinvolto nella narrazione. E, inoltre, la temperatura emotiva del narrare desantisiano è assai più alta di quella del razionalissimo regista sovietico."¹

¹ S. MASI, Giuseppe De Santis, *Il Castoro del cinema*, 1981.



TITOLO: Stromboli (Terra di Dio)

REGISTA: Roberto Rossellini

SCENEGGIATURA: Sergio Amidei, Gian Paolo Callegari, Art Cohn, Renzo Cesana, Félix Morlion

ANNO: 1950

CASA PRODUTTRICE: Berit Film e RKO Radio Pictures

INTERPRETI: Ingrid Bergman, Mario Vitale, Renzo Cesana e Mario Sponza

LOCATION: Isola di Stromboli (Sicilia)

FORNITORE: [https://images-na.](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/M/MV5BMWNjYzAzMjMtNmM1MS00M-GEwLWI4MTctNDI3Y2U1ZThiMDEeXkEyXkF-qcGdeQXVyNDkzNTM2ODg@._v1_SY1000_CR0,0,717,1000_AL_.jpg)

[ssl-images-amazon.com/images/M/MV5BMWNjYzAzMjMtNmM1MS00M-GEwLWI4MTctNDI3Y2U1ZThiMDEeXkEyXkF-qcGdeQXVyNDkzNTM2ODg@._v1_SY1000_CR0,0,717,1000_AL_.jpg](https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/M/MV5BMWNjYzAzMjMtNmM1MS00M-GEwLWI4MTctNDI3Y2U1ZThiMDEeXkEyXkF-qcGdeQXVyNDkzNTM2ODg@._v1_SY1000_CR0,0,717,1000_AL_.jpg)

In un campo di raccolta italiano, la profuga lituana Karin conosce Antonio, un prigioniero di guerra liberato pronto per tornare a casa. La donna cerca di ottenere il visto per raggiungere l'Argentina, ma siccome le viene negato decide di ottenere la cittadinanza italiana sposando proprio Antonio. I due dopo aver celebrato il matrimonio di recano nella città natale di lui, un piccolo paesino nell'Isola di Stromboli.

Una volta arrivata Karin capisce che il posto non è il paradiso che Antonio le aveva descritto: l'isola è ricca di pietre vulcaniche ed è lontana dal resto del mondo.

Subito Karin fa fatica ad adattarsi sia per la mentalità bigotta ed antiquata della popolazione locale sia per le misere condizioni in cui è costretta a vivere; prova ad integrarsi e a migliorare ed abbellire la propria abitazione ma tutto ciò porterà solamente all'inimicizia della popolazione locale e all'ira e alla gelosia del marito.

Riesce ad avere un rapporto civile solo con il guardiano del faro, conosciuto precedentemente durante la traversata per arrivare all'isola. Dopo poco tempo la giovane donna capisce di essere incinta e, durante l'eruzione del vulcano, capisce di non poter più vivere nell'isola.

Decide quindi di fuggire via dall'isola e dal marito attraversando il vulcano, ma vinta dalla stanchezza e dalle esalazioni solfuree si addormenta; al suo risveglio, presa da una nuova consapevolezza, inizia ad invocare Dio e a chiedere il suo aiuto per salvare la vita che porta in grembo.

L'intero film fu girato nell'arcipelago delle Eolie, più precisamente nell'isola di Stromboli (da cui prende il nome il film).¹

TRAMA

AMBIENTAZIONE

Il film inizia all'interno del campo profughi, dentro dei capannoni in cui vivono diverse donne; l'interno è spoglio privo di ornamenti: quasi austero. La cinepresa si sofferma leggermente sul contesto in cui è ubicato questo capannone: il campo di raccolta che è un insieme di capannoni posti in un'arida campagna. Poco dopo la location cambia, mostrandoci l'interno spoglio e essenziale della chiesa del campo dove Antonio e Karin si sposano; l'unico elemento ricco della chiesa è il piccolo altare. Si passa quindi al mare aperto che condurrà i nostri protagonisti nell'isola vulcano di Stromboli [Fig. 1]; l'isola risulta rocciosa con terra vulcanica e non si notano strade asfaltate ma solo sterrate.

La vegetazione è senza dubbio appartenente alla macchia mediterranea, la quale nella sua asprezza e nel suo essere incontaminata, isola e assoggetta la protagonista, schiacciandola ed estraniandola.

Di interesse paesaggistico vi è anche il mare con le sue imponenti scogliere [Fig. 2 e 3]; la parte sabbiosa della costa è minima, sono presenti grandi scogliere e dirupi che si affacciano direttamente sul mare isolando ulteriormente la giovane donna.

Vi è inoltre la vista della zona vicina al vulcano, che risulta arida, desertica; il paesaggio vulcanico si presenta ricco di elementi naturali.

Vi è infine, l'abitazione dei due novelli sposi: è una piccola dimora a due piani, presumibilmente in pietra, intonacata. Risulta molto austera con un mobilio appena sufficiente per la sopravvivenza della coppia; inoltre le pareti sono mal ridotte, l'intonaco presenta in alcune parti un distacco superficiale non mostrando la muratura sottostante; gli infissi in legno presentano un degrado simile a quello parietale. Questa location è raggiungibile attraverso una scalinata che collega l'abitazione con il resto del villaggio.

CRITICHE

"(...) (il film) fatto su misura per un'attrice (Ingrid Bergman) e per sottostare ad evidenti compromessi (che hanno fruttato al film il Premio Roma), segna, come si

Fig. 1
Immagine tratta dal film *Stromboli (Terra di Dio)* rappresentante il villaggio di Antonio, più precisamente il villaggio di San Bartolo.

Fonte:
Immagine tratta dalla pellicola *Stromboli (Terra di Dio)*





Fig. 2
Immagine tratta dal film
Stromboli (Terra di Dio)
rappresentante le coste
dell'isola di Stromboli.

Fonte:
Immagine tratta dalla
pellicola *Stromboli (Terra
di Dio)*



Fig. 3
Immagine tratta dal film
Stromboli (Terra di Dio)
rappresentante le coste
dell'isola di Stromboli.

Fonte:
Immagine tratta dalla
pellicola *Stromboli (Terra
di Dio)*

è più volte detto, e dopo "L'amore", una nuova e grave involuzione di Rossellini. Il tema di partenza e le non irrilevanti ambizioni non si risolvono in sede psicologica, sociologica e artistica". (G. Aristarco, "Cinema", n. 58 del 15/3/1951)

¹ <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/20018> (ultima consultazione 27/10/17)

NOTE



TITOLO: Umberto D.

REGISTA: Vittorio De Sica

SCENEGGIATURA: Cesare Zavattini

ANNO: 1952

CASA PRODUTTRICE: Dear Film

INTERPRETI: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari, Elena Rea, Memmo Carotenuto, Alberto Albani Barbieri

LOCATION: Roma

FORTE LOCANDINA: https://www.google.com/search?hl=it&biw=1536&bih=734&tbm=isch&sa=1&ei=ZR9yWriODojvUs7qhqAJ&q=umberto+d+locandina&oq=umberto+d+locandina&gs_l=psy-ab.3..0i30k1.500139.503339.0.503877.9.9.0.0.0.103.840.7j2.9.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.9.831...0i7i30k1.0.Cjua0zb7rG4#imgrc=Xd0J9l3VG-cTGM:

La vicenda narrata in questa pellicola gira intorno alla vita di un pensionato, il signor Umberto Domenico Ferrari, il quale, a causa della pensione troppo bassa, cerca di proseguire la sua vita al meglio, non lasciandosi influenzare totalmente da ciò che lo circonda e non perdendo mai la dignità.

Il film inizia con un corteo non autorizzato di pensionati che chiedono un aumento delle loro pensioni, profitto troppo basso per aver lavorato una vita: "Aumentate le pensioni. Abbiamo lavorato tutta una vita". Queste le parole di protesta di una popolazione che troppo ha dato e poco ha ricevuto.

Il protagonista emerge nel momento in cui alcuni pensionati, dopo esser stati allontanati dal luogo in cui stava avvenendo la protesta, si rifugiano nell'atrio di un edificio per evitare di essere avvistati o di essere "schiacciati" dalla folla in fuga.

Il lavoro assume, qui, un aspetto particolare, simbolico e innovativo: esso viene rappresentato in termini di assenza e di ricerca di una vita priva di stenti. Il lavoro, ossia la sua mancanza, diventa qui simbolo di irrequietezza, di sofferenza e di continua ricerca di qualcosa e, inoltre, non crea prospettive di sollievo; viene visto come qualcosa che c'è stato per molti anni, che ha permesso alla popolazione di sostentarsi e che ora, non essendoci più, porta solo dolore.

La sofferenza del protagonista è causata dal fatto che, nonostante egli fu per trent'anni un funzionario del Ministero dei lavori pubblici, la sua pensione è di sole 8.000 lire al mese e questo gli crea problemi relativi al soddisfacimento dei beni di prima necessità.

A questa situazione di disagio contribuisce anche l'ingente affitto, compresi gli

TRAMA

arretrati, che paga mensilmente per la camera in cui alloggia.

Questa condizione di miseria lo porta a recarsi quotidianamente, solo a pranzo, insieme al suo cagnolino Flaik, suo unico amico, in una mensa per poveri. Qui cerca di racimolare dei soldi vendendo un suo orologio, perfettamente funzionante, per 5 mila lire, ma l'unica offerta che riceve è quella di un signore che offre 3.000 lire. Il motivo per cui il protagonista cerca di vendere i propri averi è per evitare che lo sfratto diventasse una realtà.

Ma ciò che riesce a ricavare dalla vendita dei propri averi risulta sempre molto meno di quello che si aspettava di ricevere e, perciò, fatica ad accumulare denaro a sufficienza per colmare i debiti.

L'unico personaggio con cui il povero Umberto D. riesce a confrontarsi è una giovane ragazza, Maria, cameriera della casa in cui affittava la stanza il protagonista: l'unica, insieme al suo cagnolino, in grado di alleviare, per un istante, i pensieri turbolenti e nocivi, presenti nella mente dell'uomo.

La giovane donna era solita confidarsi con lui, così come faceva anch'egli nei suoi confronti. Lei gli confidò di essere rimasta incinta, ma di non sapere quale dei due soldati, uno di Firenze e uno di Napoli, che pattugliavano la zona di Roma, fosse il vero padre, poiché entrambi negavano di esserlo.

I problemi per l'anziano protagonista non terminano così facilmente, anzi peggiorano nel momento in cui la padrona non accetta l'anticipo delle 3.000 lire, ricavati in precedenza con la vendita dell'orologio, pretendendo l'intero ammontare dell'affitto. Tutti questi tormenti e dispiaceri portano l'anziano protagonista ad ammalarsi di tonsillite. Febbricitante e non guarendo, senza assumere medicinali, si fa ricoverare in un ospedale gestito dalla chiesa, in modo da avere cure, un letto e cibo per sostenersi per qualche tempo, finché non fosse riuscito a percepire la pensione ed a pagare l'affitto della stanza.

Durante il periodo in ospedale vengono a fargli visita Maria e il suo cagnolino, che poté vedere solo dalla finestra, dato che non era permesso far entrare animali. Grazie al suo vicino di letto, Umberto D. riesce, con degli escamotage, a rimanere più tempo del previsto in ospedale, godendo ancora di vitto e alloggio, evitando di concentrarsi per un attimo sui dolori che l'avrebbero atteso una volta uscito.

Fuori dall'ospedale lascia l'indirizzo di casa al suo vicino di letto, che l'aveva così tanto sostenuto e aiutato in quei giorni di ricovero. Tornato a casa si accorge dei lavori di ristrutturazione in atto, attuati dalla padrona di casa, in vista del suo matrimonio. Ella voleva trasformare la stanza dell'anziano in un salottino per ricevimenti mondani.

Mentre cerca il suo cane, che aveva affidato alla giovane Maria, sente quest'ultima piangere in cucina e la vede dare fuoco alle formiche che avevano infestato la casa. Si reca da lei che gli racconta di esser stata abbandonata da entrambi i suoi uomini, che non volevano assumersi la paternità del futuro bambino, oltretutto incerta. Dopo lo sfogo della fanciulla, Umberto D. le chiede dove fosse Flaik ed ella gli comunica che la padrona aveva lasciato la porta di casa aperta ed il cane era fuggito.

Il protagonista girò tutta la città in cerca del suo amato amico; il primo luogo in cui si reca è il canile, sperando di trovarlo prima che gli accalappiacani, una volta catturati e non riconosciuti, portassero i randagi nell'inceneritore.

Riesce, dopo un'affannosa ricerca, a trovare il suo amato cagnolino che stringe a sé come se avesse trovato il suo amore perduto.

Girando per la città, il protagonista si imbatte in un vecchio amico, un agiato pensionato, al quale confida la sua condizione economica molto difficile: esso si tira indietro con una scusa. Pensa quindi, vedendo con che facilità un mendicante riusciva a farsi dare l'elemosina, di fare la stessa cosa mettendo in bocca al suo fido cagnolino un cappello; però la sua dignità gli impedisce di proseguire in questa impresa, inoltre in quel momento passa un suo conoscente e Umberto, vergognandosi di ciò che stava facendo, fa finta che il cane stia giocando.

Decide così di tornare nella sua stanza, ormai devastata dai lavori di ristrutturazione e si lascia andare alla disperazione. Prende la decisione di fare le valigie e andarsene il giorno successivo.

Il giorno successivo, dopo aver fatto le valigie ed aver lasciato la propria casa, la prima cosa che fa è trovare una sistemazione per il suo cagnolino presso una pensione per animali, ma vedendo lo scarso interesse che questi avevano nei confronti degli animali, desiste e prova a regalarlo, senza successo, ad una bambina, sua conoscente, nel parco.

A questo punto decide di suicidarsi attraversando il passaggio a livello, oramai chiuso per l'imminente passaggio del treno, ma il cane fiutando il pericolo fugge e torna nel parco. Il treno passa e Umberto, rincorrendo il cane, non mette in atto la sua azione. Egli cerca di riconquistare la fiducia del suo cane, giocando con lui e facendogli capire che tutto ciò non accadrà più. A questo punto, i due fidati amici si riconciliano e si allontanano nel vialetto come se nulla fosse successo e come se niente potesse scalfirli.

In questa pellicola troviamo un paesaggio che non sconfinava dall'ambito urbano, che non si addentra nelle campagne, ma rimane circoscritto nell'ambito della città di Roma¹.

AMBIENTAZIONE

Le riprese in esterno mostrano una città maestosa, ma piena di problemi, ancora non totalmente in ripresa dopo gli anni della guerra. Il degrado è visibile e non solo sui grandi palazzi, ma anche sui monumenti di importanza storica, come il Pantheon [Fig. 1], perfettamente inquadrato nel suo complesso in una scena generale di ripresa della città durante una giornata in cui il caos e la frenesia facevano da padroni; una ripresa solo parziale di quest'ultimo la ritroviamo nel momento in cui il protagonista, insieme al suo fidato cagnolino Flaik, tentano di chiedere l'elemosina: il cane sta sul ciglio della strada con in bocca il cappello del padrone, mentre quest'ultimo si nasconde tra il colonnato imponente del monumento sopraccitato.

Il degrado dei monumenti [Fig. 2] viene rappresentato in netta consonanza con la rappresentazione di una popolazione anziana, povera e degradata dalla povertà, dall'indigenza. Il malessere di tali persone viene vissuto perfettamente da chi osserva; le riprese mostrano ambienti caotici, in mezzo alla città, con rumori di auto e alternanza tra gente abbiente e persone povere. La povertà è accentuata dalle riprese interne, soprattutto per quanto concerne la stanza dove alloggiava il povero protagonista, il cui aspetto, trasandato e scarno, è in netta antitesi con il contesto

in cui è collocato, ossia la residenza abbastanza aulica, per il periodo, della sua padrona di casa. In questa abitazione si può ben notare, grazie alle ambientazioni, la suddivisione delle classi sociali e la conseguente scala gerarchica che una persona poteva occupare: il signor Umberto D, seppur povero, situazione generata dalla bassa pensione e dall'alto affitto da pagare, ha una stanza in cui poter riposare, sistemare gli effetti personali e avere la propria privacy. Si trova in una situazione di mezzo: in alto c'è la sua padrona di casa, sempre ben vestita, che gira per la sua dimora con gente altolocata, non curante del disturbo che avrebbe potuto creare, mentre al di sotto del protagonista troviamo la servetta Maria che non ha neanche una stanza, dorme su una brandina collocata vicino ad un salone e alle cucine.

Si può quindi sostenere che un unico ambiente fornisce tre distinte realtà. Un ambiente che al suo interno sembra molto grande, ma che, in realtà, è molto piccolo, se rapportato al contesto cittadino.

Le abitazioni sono in muratura portante, cioè in mattoni pieni con porte e infissi in legno duro e carta da parati floreale. Anche i setti interni sono di egual composizione e, nella ripresa della scena in cui stavano avvenendo i lavori di ristrutturazione, all'interno della stanza del povero Umberto, il buco nel setto murario mostra perfettamente questa composizione, ovviamente tipica del periodo.

Dalla finestra della camera del protagonista, la vista, però, risulta ben diversa da ciò che notiamo nella claustrofobica stanza di Umberto: la camera si affaccia sul complesso militare, da cui sbucano i due amanti della serva Maria. La caserma di Castro Pretorio, oggi completamente modificata per far posto alla Biblioteca Nazionale Centrale, è ariosa e lascia intravedere sullo sfondo porzioni di città, con case ed edifici pubblici, mentre in primo piano troviamo verde e terra battuta.

Per riuscire a collocare al meglio la location in cui era situato il condominio comprendente il piano con l'abitazione della padrona di casa di Umberto, in cui lui affittava una stanza, possiamo fare affidamento ad una fugace ripresa che mostra il cinema Iride, il quale era situato tra Via del Corso e Via di Pietra, in una via chiamata Via S. Martino della Battaglia.

Un'altra ambientazione interna, che mette in mostra la parte povera della popolazione, risulta essere la mensa: non molto vissuta all'interno del film, ma utile, seppur per pochi minuti di pellicola, a rendere al meglio il disagio economico in cui riversava una popolazione di vecchi lavoratori, costretti ad andare nelle mense comuni per potersi sfamare. Le pareti chiare e i tavoli lunghi enfatizzano questo concetto, creando una forte sensazione emotiva. Essa possiamo collocarla in Via Flaminia 82, che oggi è la sede del Museo Explora, il Museo dei bambini di Roma.

In forte assonanza, invece, con la maestosità della città di Roma, troviamo l'edificio aulico adibito ad ospedale e gestito dalla sfera ecclesiastica. Le camerate sono enormi, con letti affiancati e ricche di fonti di luce naturale proveniente da grandi finestre con infissi in legno, inquadrature da lesene lisce sormontate da mensoline squadrate in cotto e da una volta a cassettoni, posta ad una altezza molto elevata, verniciata di colore bianco come le pareti. Ai due estremi della camerata troviamo due grandi porte a vetri sormontate da una mezzaluna, sempre in vetro, posta in corrispondenza delle aperture centrali. Queste grandi porte occupano quasi tutta la



Fig. 1
Immagine rappresentante uno dei simboli della città di Roma, il Panthèon.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Umberto D



Fig. 2
Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D* e mette chiaramente in netto contrasto i grandi monumenti di Roma con la "piccolezza" del protagonista.

Fonte:
Immagine tratta dal film
Umberto D

parete di lunghezza minore della stanza a rettangolo in cui erano tenuti i ricoverati. Passando alle scene in esterno, possiamo vedere, da una ripresa sulla vita quotidiana delle persone, uno stralcio del mercato, in via Calatafimi: le bancarelle sono chiuse in una morsa di edifici in muratura, molto possenti e ricchi di vetrine al pian terreno, alternate da decori in bugnato.

In opposizione troviamo il parco, uno degli emblemi della disfatta e della rassegnazione, nonché della nuova rinascita del protagonista: il parco è grande, non

mostra gli edifici, non è occluso o circoscritto da edifici, non ha ostruzioni, è una distesa verde, ricca di piantumazioni, nei pressi della ferrovia. È l'unico spazio aperto in cui gli edifici, o comunque i tratti distintivi della città di Roma, non emergono e questo potrebbe pensare che ci si trovi in una città qualsiasi.

Un altro luogo aperto, nonché tratto distintivo della città di Roma, è Piazza del Popolo: visibile in una delle riprese del regista e distinguibile per le due "chiese" gemelle con una cupola sormontata da una lanterna. La facciata è rappresentata come un tempio greco con una fila di quattro colonne, sormontate da un timpano decorato: entrambe le chiese risultano annesse ad altri edifici e regalano un perfetto gioco di visuale, creano una spinta visiva che parte dalla grande piazza, con in mezzo l'obelisco, per poi restringersi in una via più piccola; lo sguardo è direzionato. Qui fa da padrone lo scenario della città, mentre il protagonista con un'altra comparsa, fanno da sfondo. Un'altra ripresa che presenta lo stesso scopo di quella appena citata, ossia di mostrare le bellezze e le architetture della città di Roma, riguarda il momento in cui il protagonista incontra il suo "amico" Battistini, per chiedere un prestito e si reca in Piazza della Minerva [Fig. 3], di cui notiamo il piccolo obelisco che sormonta un elefante (dalle fattezze omologhe al simbolo della città di Catania e realizzato dal Bernini) e la chiesa con portale centrale ligneo cassettonato, posizionato al di sotto di un timpano sormontato da un rosone e portoncini laterali che identificano le navate laterali. I due portoncini sono decorati con mezzelune e piccoli rosoni sovrastanti. Nel complesso la facciata di questa chiesa risulta priva di ornamenti, si presenta piuttosto liscia e pulita.

Non dimentichiamo un altro punto importante: il canile di Porta Portese, situato in Via Portuense 39 nella città di Roma. Questo canile segna il punto di massima sofferenza del protagonista, ma al contempo il massimo picco di felicità. Il cane scappa durante il periodo di convalescenza di Umberto, perché la sua padrona di casa lascia volontariamente la porta di ingresso all'abitazione aperta. Il mercato, sopraccitato, è il luogo in cui Maria, la serva, confida al povero protagonista la triste novella riguardante la fuga del piccolo Flaik. Egli si reca di fretta e furia al sperando che gli accalappiacani, non avendogli trovato il padrone, non lo avessero già soppresso. Dopo lunghi giri di perlustrazione all'interno del canile, ecco saltar fuori da una camionetta appena arrivata in loco il suo amato cagnolino.

È dunque il punto di sofferenza per l'attesa, ma di massimo amore per aver ritrovato il suo fidato ed unico amico.

CRITICHE

La pellicola cinematografica Umberto D. è uno dei film più criticato tra tutte le produzioni di De Sica e Zavattini. Molte delle critiche rivolte a questo film sono negative e provengono da personaggi di ogni stampo sociale, tranne alcune, come per esempio quelle sollevate dal portale cinematografico cinema a 4 stelle², le quali sottolineano il fatto che questa pellicola abbia portato una rivoluzione all'interno dell'universo cinematografico neorealista: «Il film più bello e più pudico di De Sica, finalmente depurato dalle scorie sentimentali che spesso, anche nelle opere migliori, inquinano la vena di questo grande regista. È anche un processo alla società che permette drammi oscuri come questo e che molte volte cerca di nasconderli.

L'asciutta stringatezza, il rigore, la capacità di osservazione umanissima ed acutissima, la resa perfetta degli attori, raggiungono il culmine in alcune straordinarie sequenze. Il racconto è una delle migliori realizzazioni della poetica del quotidiano di Cesare Zavattini, autore da solo della sceneggiatura.»

Le critiche negative risultano più numerose e fanno riferimento alla “consistenza generale” della pellicola. Il politico Giulio Andreotti ci fa capire che il film mostra sì una piaga sociale e la drammaticità della situazione in cui viveva l'anziano protagonista della pellicola, ma non ci dà, al contempo, un messaggio particolarmente chiaro: «De Sica ha voluto dipingere una piaga sociale e l'ha fatto con valente maestria, ma nulla ci mostra nel film che dia quel minimo di insegnamento[...] E se è vero che il male si può combattere anche mettendone a nudo gli aspetti più crudi, è pur vero che se nel mondo si sarà indotti - erroneamente - a ritenere che quella di De Sica è l'Italia del ventesimo secolo, De Sica avrà reso un pessimo servizio alla sua patria”. Il politico e giornalista Pietro Ingrao definisce il film di De Sica, una “mera rappresentazione di un mondo ingenuo, spaventato e mitico”: “Altre volte abbiamo parlato della concezione del mondo ingenua, spaventata e mitica che si ritrova anche nelle opere più efficaci del cinema realista italiano. Umberto D conferma questa osservazione.»

Sulla rivista *Vie Nuove*, fondata da Luigi Longo, esponente del Partito Comunista, nel 1946, viene sottolineato il fatto che la realizzazione di questo film sia “inutile”, soprattutto a sette anni dall'uscita di *Roma città aperta*, nel momento in cui già l'anno prima era stata proclamata una crisi del neorealismo, da parte della stessa sinistra, e nel momento in cui in Italia stava avvenendo un boom economico. Il film, in generale, vuole mettere in luce le condizioni materiali molto complesse, cui la maggior parte delle classi sociali dovevano far fronte durante il decennio di predominio capitalistico sul lavoro. Il sottosegretario Giulio Andreotti denuncia il fatto che i problemi del nostro Paese andavano discussi in “casa” e non rappresentati in una pellicola che avrebbe mostrato mondialmente la crisi in cui il Belpaese era caduto; egli sosteneva la rinascita del cinema italiano, purché, appunto, non rappresentasse il tema della politica. Il malcontento di Andreotti stava proprio nel fatto che la pellicola iniziasse con una scena dal tema politico molto spinto: il malcontento popolare che si manifestava attraverso proteste in piazza da parte di anziani pensionati che, dopo tanti anni di lavoro, si trovavano a dover vivere con pensioni misere.

Nonostante il film possa sembrare qualcosa di già visto, esso potrebbe, invece, essere il passaggio tra due epoche: periodo della guerra con i problemi che ne conseguono e il boom economico che stava arrivando all'interno del Belpaese. Il film si concentra sull'anziano protagonista che mostra la sua immane sofferenza nel doversi umiliare pubblicamente chiedendo l'elemosina per riuscire a pagare la quota che la sua affittuaria richiedeva per non sfrattarlo. Egli in più atti cerca di suicidarsi, ma la sua salvezza è il suo cagnolino che evita più volte che egli compia questo atto: l'unico personaggio che non volta le spalle all'anziano pensionato.³ All'interno del programma di Tatti Sanguineti, *Storie del cinema*, viene mossa una critica molto particolare nei confronti del film, partendo dal concepimento del copione fino alla sua resa in pellicola nel 1952. Secondo la critica questa opera cinematografica è una delle migliori produzioni della coppia De Sica- Zavattini, ma il pubblico non la

Fig. 3

Immagine rappresentante Piazza della Minerva in una scena di *Umberto D.*

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *Umberto D.*



apprezzò molto per via della rappresentazione degli stenti di un povero pensionato. A questo proposito, Andreotti continua dicendo: «A noi dava preoccupazione il fatto che la pellicola volesse contrapporre, in un certo senso, la polizia e i lavoratori al popolo... c'erano reali tensioni all'epoca». Il tutto venne sintetizzato nella frase, come già precedentemente sottolineato: «i panni sporchi si lavano in famiglia». De Sica, a questo proposito, rispose con una lunga lettera: «Non mi è sembrato eccessivo — scrive — che tutte le circostanze fossero contrarie al mio triste eroe. Accade così, nella vita dell'uomo, che alterna giornate tutte fortunate ad altre tutte avverse. Umberto D., per me, non va quindi considerato alla stregua di un caso limite».⁴

NOTE

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50006829> (ultima consultazione 27/10/17)

² http://www.cinema4stelle.it/umberto_d_recensione.html (ultima consultazione 27/10/17)

³ <http://www.ondacinema.it/film/recensione/umberto.html> (ultima consultazione 27/10/17)

⁴ <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/censure-scandali-e-guareschi-ecco-i-segreti-umberto-d-1068604.html> (ultima consultazione 27/10/17)



TITOLO: La ciociara

REGISTA: Vittorio DE Sica

SCENEGGIATURA: Cesare Zavattini

ANNO: 1960

CASA PRODUTTRICE: Compagnia cinematografica Champion, Les Films Marceau, Cocinor, Société générale de Cinématographie

INTERPRETI: Sophia Loren, Jean-Paul Belmondo, Eleonora Brown, Carlo Ninchi, Raf Vallone, Emma Baron, Andrea Checchi, Pupella Maggio, Antonella Della Porta, Franco Balducci, Luciano Pigozzi, Vincenzo Musolino, Ettore Mattia, Renato Salvatori, Mario Frera, Curt Lowens

LOCATION: Roma e Ciociaria (Ambito laziale, in particolare Cerveteri e Saracinesco)

FORNITORE LOCALITÀ: https://www.google.com/search?hl=it&tbm=isch&source=hp&biw=1536&bih=734&ei=2BdyWvHCJ9GXkwXg8lGoBw&q=la+ciociara+locandina&oq=la+ciociara+locan&gs_l=img.1.0.0.1926895.1929907.0.1931548.19.14.1.4.5.0.178.1239.12j1.13.0...0...1ac.1.64.img..1.18.1234...0i10i24k1j0i8i30k1j0i24k1.0.Og3DhbkZESw#imgcr=0sFpCkQf03wtqM:

Il tutto ebbe inizio nell'estate del 1943 durante gli anni tumultuosi dello sfollamento. Il film si fa carico di rappresentare due atti di violenza: uno collettivo, cioè la guerra, e un altro individuale, ossia la violenza, lo stupro, da parte di un gruppo di marocchini, che facevano parte dell'esercito americano liberatore¹, ai danni delle due donne protagoniste della pellicola². L'atto dello stupro ha di per sé una duplice valenza: fisica e psicologica, ai danni della giovane figlia di Cesira, Rosetta, ma anche come disastro storico, sociale, economico e culturale vissuto dall'Italia durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale.³

La protagonista, Cesira, interpretata dalla famosissima Sophia Loren, (essa prese il posto della brillante attrice Anna Magnani, la quale, inizialmente, avrebbe dovuto interpretare il ruolo di Cesira, mentre la sopracitata Loren avrebbe dovuto rivestire i panni della piccola Rosetta, ma, data l'età adulta della Loren e varie vicissitudini, la Magnani "si mise da parte" per lasciare il posto da protagonista a Sophia Loren)⁴ è una giovane vedova che aveva sposato un anziano possidente per riuscire a dare alla figlia, Rosetta (interpretata dalla particolare attrice italo-americana, Eleonora Brown, la quale appare difficilmente "modellabile", anche da un Pigmaleone come Vittorio De Sica⁵), un futuro migliore di quello che aveva avuto lei. Essa non ha tregua, dalla prima all'ultima inquadratura della pellicola: un po' per colpa dell'uomo e del male che esso aveva portato e un po' per colpa del suo stesso carattere, fiero ed orgoglioso, ma anche generoso e diffidente. Il regista, De Sica, essendo anch'egli di origine "ciociara", si immedesima molto nei panni della giovane protagonista, riversando anche un po' quelli che furono i suoi trascorsi, all'interno della pellicola.⁶

TRAMA

La giovane protagonista vive a Roma, luogo in cui lavora come commerciante in un piccolo negozio di alimentari, sito a Trastevere, durante il periodo dell'occupazione nazista degli anni '40 nel Novecento. Roma in quegli anni era ormai una città distrutta, in senso stretto e in senso metaforico, dagli orrori della guerra, ma Cesira cerca, comunque, in ogni modo possibile, di portare avanti la sua attività e di continuare ad avere una vita normale. Il punto chiave del film è, appunto, la guerra vista non in senso stretto del termine, come potrebbe essere raccontata in un qualsiasi documentario storico, ma vista come esperienza umana e profanatoria (visione già presente nell'omonimo libro di Moravia).⁷

La scena iniziale del film rappresenta il momento in cui iniziano i raids aerei in città: la gente scappa e i detriti iniziano a cadere su strada, mentre dilaga il panico e la paura. L'attenzione viene posta, in questo momento di confusione, sul piccolo negozietto di Cesira, la quale, per cercare di proteggere se stessa, la figlia e due suoi clienti, tenta invano di abbassare completamente la serranda, che rimane in parte aperta, lasciando intravedere le macerie dopo il susseguirsi di esplosioni. Rosetta piange, terrorizzata, per il rombo delle bombe scagliate sugli edifici e sulle persone, ma non solo, ha paura di quello che potrebbe accadere a lei e a sua madre, tanto da svenire. Cesira, spaventata, decide di fare qualcosa e di portare via sua figlia da cotanta distruzione.

Si reca, così, al negozio di falegnameria del suo amico Giovanni, chiedendo a lui consigli sia su come poter fuggire da questo clima di terrore sia riguardo al suo operato, cioè se fosse o meno corretto, evitando atti dovuti al panico del momento, portare via la figlia dalla città. Il discorso si amplia ed inizia tra i due una discussione molto particolare, legata al clima politico che si respirava a Roma: Cesira mostra la sua non totale avversione verso il movimento fascista e verso il Duce, sostenendo che, se non avessero iniziato a bombardare e a creare danni alla città e alle persone, la vita non sarebbe stata così tanto male, poiché il lavoro, ossia la stabilità economica e le condizioni di vita, non erano così pessime come, invece, si voleva far credere.

I due si scambiano qualche effusione, ma la passione è breve e Cesira prende la decisione finale di partire, affidando a Giovanni, in sua assenza, il negozio di alimentari, poiché era il solo di cui si potesse fidare, essendo un vecchio amico del marito defunto. Per questo motivo il loro scambio di effusioni risulta carico di passione, ma breve: rispetto, seppur non così marcato, per il marito. Dopo aver preso questa decisione, la protagonista, accompagnata dalla figlia, che così tanto voleva allontanare da quel contesto ormai distrutto, intraprende un viaggio non semplice verso Sant'Eufemia nella valle di Fondi, suo paese d'origine.

Il viaggio inizia in treno, dopo aver salutato Giovanni, che le aveva accompagnate alla stazione, con la promessa di rivedersi presto, appena la guerra fosse giunta al termine. Il treno si presenta così tanto affollato che bisognava rimanere o in piedi per un numero abbastanza elevato di ore o seduti per terra nel corridoio davanti alle cabine. Le condizioni già abbastanza di disagio, erano accompagnate da un canto molto malinconico, intonato da alcuni passeggeri.

Durante il viaggio, il treno viene fermato da un controllore delle ferrovie, poiché una bomba aveva fatto saltare dei binari e ci sarebbero volute circa cinque ore per

rimettere a posto tutto e permettere ai passeggeri di proseguire il loro viaggio verso zone più belle e tranquille. Questo disagio porta Cesira e Rosetta a decidere di recarsi alla meta a piedi, senza aspettare che il treno torni a muoversi. Il passaggio, quindi, da una ambientazione cittadina, come quella di Roma, passa ad una totalmente rurale.

Il punto separatore di queste due realtà paesaggistiche risulta essere il treno che trasporta le due giovani donne da Roma al paesino nativo di Cesira. Ma il treno ha anche una valenza simbolica: passaggio da una realtà di dolore e devastazione ad una di speranza e raccoglimento, di distacco, almeno mentale e visivo dagli orrori della guerra. Ma poi questo distacco sarà soltanto parziale perché "la guerra", in un modo o nell'altro, troverà Cesira.

Scese dal treno, madre e figlia, iniziano il loro cammino in mezzo alla campagna della Ciociaria. Durante il loro tragitto si fermano a riposare a casa di un'anziana signora, a Fondi, i cui figli, una volta sentiti arrivare i militanti fascisti, si nascondono per evitare di essere fucilati in quanto disertori. Cesira e la figlia passano la notte a casa dell'anziana e l'indomani si incamminano per proseguire il loro viaggio, ma davanti a loro si presenta una situazione molto spiacevole, rappresentante a pieno l'idea della guerra, che nonostante la lontananza dalla città, le seguirà sempre: un anziano signore su una bicicletta viene colpito da una scarica a fuoco partita da un aereo che sorvolava la zona. Le due donne riescono a buttarsi a terra ed a sfuggire dalla morte certa, mentre l'anziano viene preso in pieno e muore, accanto alla sua bicicletta, simbolo di libertà, apparente, in mezzo a quella campagna.

Arrivate, quindi, non senza difficoltà a Sant'Eufemia, un paesino composto da piccole case con il tetto in paglia, Cesira si ricongiunge ai suoi familiari in festa, che la accolgono calorosamente e le offrono la capanna del telaio, offerta da Paride, uno dei membri della sua famiglia. Ormai chi poteva fuggire dalla guerra, si andava a rifugiare in questi piccoli paesini sperduti e quindi si era costretti a vivere tutti "ammassati". La persona più importante con cui fa conoscenza Cesira è Michele, un giovane intellettuale antifascista che ha trovato rifugio in quel paesino. Il giovane, puro e idealista, si innamora di lei e Cesira, dopo alcuni attriti iniziali, inizia a ricambiare il suo sentimento, colpita dalla vena innocente del giovane che riesce a donarle l'amore e le attenzioni di cui aveva bisogno; anche Rosetta gli si affeziona.

Michele, però, viene preso, negli ultimi atti della pellicola, da cinque soldati tedeschi, che, sfuggiti dai nemici, necessitano di una guida per attraversare il territorio montano a loro sconosciuto; si incammina con loro sui monti senza lasciare più sue tracce, seguito dalle urla sgomentate dei genitori (il padre, prima di lui, si era offerto di accompagnarli). Quando il peggio sembra passato, Cesira decide di far ritorno a Roma, ma proprio questo viaggio risulta fatale. Sulla via verso la città le due giovani donne, fermatesi in una chiesa barocca (le riprese in esterna sono state girate nella chiesetta di Vallecorsa in Ciociaria) sconosciuta e diroccata per riposarsi, vengono assalite da un gruppo di Goumier, soldati marocchini dell'esercito liberatore, che le violentano. Rosetta ne esce traumatizzata, si chiude in un freddo silenzio e in una strana apatia, che la madre tenta di scuotere. La scena in cui Cesira abbraccia la figlia, afflitta, priva di reazioni e con lo sguardo scioccato, perso nel vuoto, ricorda molto

la Pietà di Michelangelo, con la sola distinzione del corpo fra le braccia della donna: Cesira, nei panni della Madonna, rappresenta al meglio questo stato di frustrazione e disperazione, ma cinge tra le braccia la sua bambina, il cui sesso e l'età non sono quelli del Gesù Cristo, ma, in chiave meno cristiana, rappresenta perfettamente la vittoria del male sul bene, la tragedia ai danni di un'innocente.⁸

Le due donne vengono avvistate e portate al sicuro dal camionista Florindo. Egli, però, fin da subito pone la sua attenzione sulla piccola Rosetta. Le sue intenzioni non buone vengono rappresentate da un regalo, che lui stesso fa alla piccola protagonista: le regala un paio di calze di nylon, simbolo del passaggio dall'essere bambina all'essere adulta, quasi come fosse una sottolineatura di ciò che era avvenuto con lo stupro. Cesira non accetta questo dono e l'ostilità della figlia nei suoi confronti, le fa capire di averla persa, che quell'atto subito in quella chiesa, le aveva portato via per sempre la sua bambina.

A questo sgomento si aggiunge la notizia della tragica morte di Michele, fucilato in montagna dai tedeschi. Le due giovani protagoniste trovano in quest'ultima disgrazia un modo per riavvicinarsi e si abbandonano in un pianto liberatorio, colmo di disperazione; questa è la rappresentazione di una madre e di una figlia che nonostante tutte le avversità e i drammi passati, non si sono mai lasciate e mai lo faranno.

AMBIENTAZIONI

Il 21 Giugno 2001 è stato firmato dal Presidente del gruppo Mediaset, Fedele Confalonieri, e Lino Micciché, Presidente della Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, un accordo sulla conservazione, la salvaguardia e la diffusione del patrimonio cinematografico italiano, considerato come memoria collettiva di inestimabile valore mondiale. Il 18 ottobre del 2001, il gruppo Mediaset diede vita ad un progetto, CINEMA FOREVER, che permise di riportare all'originario splendore pellicole cinematografiche di inestimabile valore, in modo da permettere la diffusione di questo patrimonio anche future.⁹ Legato alla conservazione delle pellicole cinematografiche, troviamo la conservazione e l'esaltazione di alcuni paesaggi del nostro Bel Paese, come nel caso della pellicola de La Ciociara, in cui i paesaggi rurali della Ciociaria, piccola regione posta nella zona del basso Lazio, a confine con la Campania, vengono messi in risalto, in modo da valorizzarne la bellezza che, probabilmente prima dei film, non veniva apprezzata perché quasi sconosciuta.

Il paesaggio principale su cui si focalizza l'attenzione all'interno della pellicola cinematografica, è quello della zona di Fondi [Fig. 1], di tipo prevalentemente agrario, tipico delle campagne ciociare. Il film, però, inizia con una ambientazione cittadina, a Roma, in zona Trastevere (zona in cui viene collocato il negozietto di alimentari di Cesira), distrutta dai bombardamenti durante l'occupazione nazista nel periodo della seconda guerra mondiale. Il fatto che la città sia solo marginale e rappresentata non nella sua pienezza di immagine, ci dà l'idea del suo ruolo secondario all'interno del film, surclassata, per importanza, dalla campagna. La città ci fornisce un'immagine di insicurezza, di paura e il fatto che la maggior parte delle scene girate in essa siano all'interno di stanze, che dovrebbero rappresentare dei negozi, ci fa capire come essa, per il regista sia solo un'ambientazione di contorno, di secondo piano.

L'esaltazione del patrimonio agricolo ciociaro viene anche dal fatto che il regista stesso, De Sica, fosse di origine ciociara, del paesino di Sora e che, quindi, volesse portare nella pellicola anche un po' del suo vissuto. Le ambientazioni cittadine, come detto precedentemente, tolto il momento iniziale in cui si intravede una porzione della città, in zone, però, non centrali, senza lasciare intravedere monumenti importanti, sono per lo più girate all'interno di due piccoli spazi: negozio di Cesira e falegnameria di Giovanni. Questi due ambienti rispecchiano perfettamente l'ideale dell'epoca: il negozio di alimentari di Cesira presenta dimensioni modeste, ma nonostante ciò si può notare la grande ricchezza di arredamenti in legno scuro con finezze in marmo (tavolo da lavoro e da esposizione merce per il compratore, nonché armadi a muro con vetro per mostrare la merce); all'interno troviamo anche una scala, probabilmente usata per accedere agli alloggi di chi lavorava nel negozio ("casa e bottega"), da cui compare per la prima volta la piccola Rosetta. La porta di accesso era in legno con vetro singolo suddiviso in due parti: quella in basso presentava vetro smerigliato, mentre quella in alto vetro trasparente semplice. Il pavimento presenta piastrelle lucide in graniglia ad angoli chiari, rispetto al resto della piastrella quadrata; La bottega di Giovanni si presenta come un "ammasso" di attrezzi da lavoro, sia su suolo che appesi alle pareti: la stanza è molto buia, inondata di luce naturale filtrante quasi solamente dall'ingresso. Le botteghe, ossia i luoghi di lavoro più "artigianali", presentavano una forma abbastanza simile l'uno con l'altro, con pareti non intonacate, con materiali lasciati a vista (presumibilmente in pietra) ed erano, anche, meno "raffinati" rispetto ai negozi con attività differenti, come per esempio quello di Cesira.

Spostandoci dal particolare per tornare al generale, notiamo nuovamente che la completezza, seppur in parte, di Roma, con le sue strade e i suoi edifici, viene lasciata molto al caso, in questa pellicola. L'immaginazione e la suspense sono il punto forte in questi primi minuti di film, dal momento che, sentendo i suoni dei bombardamenti e non potendo vedere cosa sta accadendo al di fuori delle quattro mura del negozio di Cesira e del luogo di lavoro di Giovanni, pensiamo ad una città totalmente distrutta dalle bombe. Una città di cui restano macerie che solo tramite scorci ottici all'interno degli ambienti sopracitati, solo visibili.

Giungiamo, poi, al punto di collegamento tra ciò che era il paesaggio di sfondo e il paesaggio "protagonista": il treno. Quindi, prima di giungere nell'aperta campagna, si passa per un altro ambiente chiuso, stretto, che ancora crea ansia in chi guarda il film: fuori inizia ad allontanarsi la città, ma le protagoniste sono ancora chiuse in uno spazio angusto pieno di persone. Esso è un punto fermo in questo film perché, anziché rappresentare la paura dell'ignoto, come solito essere nei film ambientati nella Seconda Guerra Mondiale, qui rappresenta un punto di svolta, di libertà, di distacco da quel mondo che porta paura e sgomento. Ma è un punto di stacco solo apparente.

Il paesaggio "protagonista" di questo film è la campagna ciociara, il paesaggio agreste. Questo tipo di paesaggio, già dalla prima inquadratura, dà l'idea di vastità, non di costrizione, quasi di "inciviltà", ma al contempo ti fa tirare fuori un sospiro di sollievo, immedesimandosi con le protagoniste.

Il punto forte, rappresentato dal regista, sta nel farci credere, per ideali e per inquadrature sceniche (la vita viene rappresentata in maniera spensierata, in cui della guerra se ne discute solo, ma non se ne sentono gli effetti), che la campagna sia un luogo di rifugio, in cui le protagoniste potranno continuare la loro vita senza interruzione fino alla fine del periodo bellico. Purtroppo nel corso del film si capirà che la guerra coinvolgerà anche questi luoghi. Un assaggio di ciò ci viene dato già all'inizio, nel momento dell'uccisione dell'anziano signore, che si aggirava spensierato per le strade sterrate della campagna, causata dalle mitragliate provenienti dai velivoli militari.

Poi, successivamente, altri spunti ci vengono dati dai discorsi di Michele, sfrontatamente anti fascisti e dalla presenza di soldati tedeschi, verso la parte finale del film che, per scappare chiedono aiuto per muoversi all'interno di quei paesaggi rurali. È una sorta di "libertà non libertà": le campagne da luogo di speranza diventano anch'esse luogo di dolore.

Il luogo di nascita di Cesira, Sant'Eufemia [Fig. 2], che in realtà si tratta di Saracinesco, dove giungono le due protagoniste dopo una lunga passeggiata in mezzo alla natura incontaminata, si presenta come un paesino costituito da pochissime case, posizionate senza un reale ordine logico, un po' casuale, con i caratteristici tetti a spiovente, molto inclinati, realizzati in paglia che scaricavano su una muratura in pietra locale. Alcune casette erano più piccole e modeste, ma non prive di confort, per quello che si poteva trovare in quegli anni, mentre altre erano più grandi ed erano usate per raccogliere famiglie numerose e per riunirsi tutti insieme in modo da raccontarsi storie e convivere in pace, per quello che si poteva. Intorno a questo piccolo agglomerato edilizio si estendeva la campagna; la visuale, in alcuni spazi era limitata solo dagli enormi accumuli di fieno. Da non sottovalutare è anche la casetta in pietra, di dimensioni e struttura diverse rispetto alle abitazioni sopracitate, realizzata su una serie di terrazzamenti in cui vi si trovavano vigneti e piantagioni varie, in cui le due fanciulle si recano, a Fondi, durante il loro viaggio verso Sant'Eufemia.

Lo stupro delle due protagoniste avviene all'interno di una chiesa, le cui riprese in esterna ci riconducono alla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vallecorsa [Fig. 3], in provincia di Frosinone. Per le riprese della zona interna, il regista si è spostato in un'altra chiesa sconosciuta e diroccata a causa della negazione d'accesso da parte delle autorità ecclesiastiche di Vallecorsa.¹⁰ La chiesetta sconosciuta di Vallecorsa è sita sui Monti Ausoni, vicini al Passo quercia del Monaco che portano a Latina: ad essa si accede attraverso uno spiazzo composto da undici capitelli che in passato stavano ad indicare le fermate della "Via Crucis".¹¹ La chiesetta è stata da pochi anni restaurata e presenta una tinta color giallo pallido estesa su tutto il fabbricato. Le dimensioni ridotte non le impediscono di essere particolarmente caratteristica: in facciata presenta un pronao a tre ingressi arcati, con una copertura a spioventi con trame in legno scuro, coperta da coppi in cotto. Ai lati del pronao sono riconoscibili due nicchie riportanti la stessa forma del pronao, su scala ridotta, con orditura lignea e copertura in coppi: la particolarità sono le finiture, realizzate con un intonaco chiaro, tendente al bianco, in modo da farne risaltare le forme. Al piano superiore, la chiesetta, presenta infissi lignei, forse ad indicare le stanze del parroco e del custode.

In un angolo si può notare che, sotto il distacco intermedio dell'intonaco (intonaco superficiale e parte dell'arriccio si sono distaccati), la parete risulta in mattoni pieni: quindi l'intero edificio potrebbe essere realizzato in mattoni con la copertura in trama lignea a due falde, come pronao e nicchie e coppi in cotto. La particolarità della chiesetta sta nel fatto che essa sia direttamente collocata accanto ad un ingresso ad arco ribassato, in mattoni intonacati, che conduce ad un piccolo corridoio che smista all'interno di piccole abitazioni: un piccolo nucleo abitativo.

Nelle righe precedenti sono state citate le riprese degli interni, effettuate in un'altra chiesa: San Francesco d'Assisi a Fondi [Fig. 4], sito nei pressi di un convento nel 1399. La chiesa è in stile gotico, come si evince dal portale in marmo accanto al quale, sia a destra che a sinistra, sono presenti due piedistalli in marmo sui quali sono posizionati due leoni silofori. Al centro dell'architrave possiamo notare la presenza di uno stemma, quello della famiglia committente, i Caetani, mentre nella lunetta a mosaico troviamo rappresentato San Francesco con la Tortorella, opera di D'Urso. Tutta la facciata principale è racchiusa da un portico che si presenta con arcate acute e più alte, rispetto al resto della fascia prospettica, nella zona antistante il portale di accesso.

Internamente troviamo una navata principale e una minore, sulla destra, ad archi ogivali, al fondo della quale troviamo un altare antico. Nella parete divisoria tra le due navate, troviamo la pietra tombale di un sepolcro romano, riproducente un bassorilievo di una famiglia. Di notevole importanza è il campanile, probabilmente realizzato nel XII o XIV secolo, per la sua "sovrastuttura" ottagonale che regge una cuspide; possiamo notare anche dell'arte musulmana, incorniciata dalle due cupolette emisferiche. Il chiostro, invece, è molto caratteristico, incorniciato da un portico quadrato a 22 colonne ottagonali di pietra peperino, sulle quali insistono archi a tutto sesto sostenuti da volte a crociera del terrazzino: al centro troviamo il pozzo.¹²

Sono state numerose le critiche rivolte sia al libro di Moravia che al film diretto da De Sica e Zavattini: critiche considerabili sia in senso "costruttivo", fonte di ammirazione per molti critici, sia in senso "distruttivo".

Nel 1957 venne pubblicato il libro di Moravia, *La Ciociara*, grazie all'editore Bompiani. La sua pubblicazione fu un evento, ma la critica di quegli anni non la pensava allo stesso modo: tendevano ad essere più cauti con i giudizi.

Emilio Cecchi, critico letterario e critico d'arte italiano, considerato uno dei maggiori esponenti del giornalismo culturale italiano del Novecento, mosse alcune critiche di ordine stilistico: «[...] con la *Ciociara* si ha l'impressione che questo Neorealismo esercitato, perfezionato e affaticato, nel corso ormai di una quindicina d'anni, tenda sempre più a distendersi, a comporsi nell'aspetto di un dignitoso e personale manierismo [...]» (*Libri nuovi ed usati*, ESI, Napoli, 1958);

Al contrario, il critico Oreste del Bruno, presenta la sua critica in modo più favorevole rispetto a Cecchi: «[...] anche se la *Ciociara*, proprio per la sua stessa origine è apparentemente il più naturalistico fra i testi di Moravia, non bisogna mai credere alle prime apparenze [...]. Lo stupro è il susseguente mutamento radicale di Rosetta

CRITICHE

Fig. 1

Immagine rappresentante le due giovani protagoniste che, su via Dormigliosa, si dirigevano verso il paesino fittizio di Sant'Eufemia.

Fonte:

Immagine tratta dal film *La ciociara*



Fig. 2

Immagine rappresentante il paesino fittizio di Sant'Eufemia, meglio conosciuto come "Le Macchiola"

Fonte:

Immagine tratta dal film *La ciociara*



significano molto più di un episodio e di un carattere, hanno una portata vastissima: infatti alludono alla creazione dei mostri del dopoguerra» (Moravia, Feltrinelli, Milano, 1962).

Queste due correnti di pensiero vedono il libro di Moravia in due modi differenti: il primo, quello di Cecchi, mette in mostra una scrittura "manieristica", cioè una scrittura raffinata e formale, che spesso risulta fine a se stessa e che, anzi, come aveva desunto Aristotele ne *La Poetica*, spesso esprime un senso di fastidio verso determinate regole, svelando così un bisogno di rappresentazione solo superficiale, esteriore. Spesso questo tipo di scrittura dà allo scrittore anche la possibilità di

esprimersi liberamente, senza dover seguire determinati canoni di misura e stilistici; la critica mossa da del Bruno, invece, tende a dare una rappresentazione più intima del testo: è un libro in cui vi è sì del "naturalismo" letterario, condividendo in parte l'idea del suo collega, ma che non sfocia in un mero manierismo. Questo libro porta a rappresentazioni molto più intime dell'animo umano: lo stupro ai danni soprattutto della piccola Rosetta, oltre a turbare gli animi di chi osserva, porta ad un'idea, come dice lo stesso critico del Bruno, di dolore e di "mostri" ancora presenti nel dopoguerra.

Queste due critiche possono benissimo riferirsi anche al film, con la sola differenza che molte parti, che nel libro sono state maggiormente articolate dall'autore, nel film vengono un po' ridotte e meno esaltate: la trama del libro di Moravia, risulta molto più complessa di quanto non si evinca dal film. Una cosa molto importante con cui ci si deve misurare è che «[...] nessun atteggiamento moralistico o piccolo-borghese, da solo, può portare alla salvezza e nemmeno ad un qualunque tentativo di salvarsi, il tutto in perfetta consonanza con l'antica polemica di Moravia nei confronti del generone romano, questo ceto speculativo o parassitario che non è classe o attraversa tutte le classi.»¹³

Per quanto riguarda le critiche strettamente legate alla pellicola cinematografica, ne troviamo una abbastanza forte, espressa dal regista Fellini, che in modo più acuto, rispetto ad altri colleghi "professionisti nel settore", che giudicano il film come la rappresentazione di un "dilettante", si esprime così: «si dispone davanti all'opera di cui riferisce, come davanti ai comportamenti e alle psicologie dei suoi personaggi.»¹⁴ Fellini, in questo modo, vuole fare intendere che Moravia, nelle sue opere si immedesima così tanto nella creazione della psicologia dei suoi personaggi che il suo testo diventa una trasposizione del suo IO.

Sempre per quanto riguarda la pellicola cinematografica, molte sono state le critiche positive e negative: soprattutto per quanto riguarda gli ideali di sinistra, i contenuti del film paiono ancora "pesanti", nonostante le accortezze del regista e dello sceneggiatore.

Mino Argentieri (Vie Nuove, 10 Dicembre 1960) si esprime in questi termini: «molti fattori giocano a sfavore del film di De Sica: il suo regista non è davvero in odore di santità; Moravia è uno degli scrittori italiani confinati nell'indice [dei libri proibiti dalla Chiesa]; Cesare Zavattini è l'uomo che più tenacemente ha combattuto in difesa del Neorealismo e delle sue conquiste; le rievocazioni del periodo bellico infastidiscono i fascisti di via della Ferratella [Sede della Direzione generale allo Spettacolo] e, infine, lo stupro della figlia della protagonista sembra concepito apposta per scatenare il furore liberticida del Procuratore Trombi.» (Magistrato degli anni Sessanta che scrisse Nozioni di oscenità, in Rivista penale, pg 505, 1949).

La Stampa, invece, dopo l'uscita del film durante il periodo natalizio, ne rimane colpita e il giornalista Corrado Terzi si esprime così: «Non arriveremo a dire che Moravia, scrivendo il romanzo omonimo, abbia pensato alla Loren, né che abbia lavorato con la quasi certezza di vendere il soggetto a Carlo Ponti, ma è come se così fosse avvenuto: la Ciociara è un luogo piano di una attrice»; prosegue inoltre dicendo: "la Ciociara ci ha fatto ricordare Stanzone Termini, cioè il De Sica grandissimo regista di

Fig. 3

Immagine rappresentante l'arrivo delle due protagoniste presso la Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Vallecorssa.

Fonte:

Immagine tratta dalla pellicola *La ciociara*



Fig. 4

Immagine rappresentante l'interno della chiesa di San Francesco d'Assisi a Fondi.

Fonte:

Immagine tratta dal film *La ciociara*



storie che non gli appartengono, che non gli sono nate dentro. Infatti, tutto è perfetto: Sofia Loren è bravissima, Belmondo è credibile, il racconto fila senza intoppi e via discorrendo» (Avanti!, 1960).

Leo Pestelli, invece, scrive su *La Stampa*, del 24 dicembre 1960, entra nell'aspetto più meritevole del film: «il miglior De Sica si ritrova sul fondo bucolico di quell'Italia contadina e bottegaia investita dal soffio della guerra. [...] Famiglie assorbite nel pensiero di trovar da mangiare, riunite a consiglio intorno a un mazzo di radici o a un pugno di castagne; pecorari evangelici che fanno la borsa nera, ragazzi che scambiano la pioggia dei razzi per una luminaria religiosa, e la devozione all'allarme e

al rifugio che avevano i vecchi come i più attaccati alla vita. Tocchi accenni baleni da cui traspare, forse per la prima volta in un film, un'interpretazione virgiliana dell'Italia in guerra.»

In contrapposizione a quanto detto da Pestelli, né la Gazzetta del Popolo, del 24 dicembre 1960, il giornalista Gianmaria Guglielmino esprime il suo dissenso sottolineando ciò: «c'è una evidente caduta nella banalità, nella riduzione a una passioncella da sfollato, di quella tenera e bellissima amicizia che nel romanzo si stabilisce fra Cesira e Michele. Ma il personaggio del giovane Michele, fondamentale nell'opera di Moravia, è qui praticamente distrutto. E distrutte sono gran parte delle intenzioni più liriche e più universali che riscattano stupendamente la dura e dolorosa materia di un romanzo che, nello strazio delle due donne, voleva esprimere lo strazio di una terra e dell'intera umanità [. . .]». Questa critica mossa da Guglielmino tende a sottolineare la superficialità del film che va a sminuire figure importanti e avvenimenti che coinvolgono l'intera umanità.

Ercole Patti, scrittore e titolare di una rubrica di recensioni cinematografiche, riconosce i meriti del film, ma lo giudica in modo molto aspro dicendo che De Sica «non ha fatto un film suo e non ne ha fatto nemmeno uno moraviano. [. . .] La Ciociara, con tutti i suoi pregi di regia, potrebbe essere stato diretto da tanti altri registi anche se tutti piuttosto bravi» (Tempo, 31 dicembre 1960).

Paolo Valmarana, esprime invece un atteggiamento dei cattolici teso a recuperare un nuovo De Sica e a leggere in termini positivi attenuazioni o lirismi. Egli riguardo questo film scrisse: «manca ogni presenza del sordido moraviano (nota: racconti moralmente repellenti – “significato di sordido internet”) o del ritoccato naturalismo, che dir si voglia. Vi è invece una specie di sommessa ma sempre presente joie de vivre: la corsa al cimitero, il bagno di Rosetta, la sbronza con i prigionieri americani (in realtà inglesi) è perfino, nella sua parte finale, la gita al piano che pur si era venata inizialmente di accenti terribili e drammatici.» (Bianco e Nero, febbraio-marzo 1961).

- ¹ La ciociara di Vittorio De Sica: il restauro, Fondazione SNC e Gruppo Mediaset, Milano e Roma, p. 13
- ² E. CASTELLI E., S. RADICE e A. RINALDI, I grandi capolavori del cinema italiano, vol. III, De Agostini, Novara, 1990, p. 13.8
- ³ A. FAVARO (introduzione e cura di), Alberto Moravia e La ciociara letteratura, storia, cinema; atti del convegno internazionale, Fondi, 18 dicembre 2010, Associazione culturale internazionale Edizioni Sinestesie, Avellino, 2012, p. 12
- ⁴ E. CASTELLI E., S. RADICE e A. RINALDI, I grandi capolavori del cinema italiano, cit., p. 13.3
- ⁵ IVI, p. 13.16
- ⁶ IVI, p. 13.1
- ⁷ A. FAVARO (introduzione e cura di), Alberto Moravia e La ciociara letteratura, storia, cinema, cit., p. 16
- ⁸ La ciociara di Vittorio De Sica: il restauro, cit., p. 10
- ⁹ IVI, p. 14
- ¹⁰ IVI, p. 9
- ¹¹ <http://www.bbfondi.com/chiesa-di-s-francesco-dassisi> (ultima consultazione 27/10/17)
- ¹² <http://www.luoghimisteriosi.it/lazio/vallecorsa.html> (ultima consultazione 27/10/17)
- ¹³ E. CASTELLI E., S. RADICE e A. RINALDI, I grandi capolavori del cinema italiano, cit., p.
- ¹⁴ E. CASTELLI E., S. RADICE e A. RINALDI, I grandi capolavori del cinema italiano, cit., p. 13.6



TITOLO: Rocco e i suoi fratelli

REGISTA: Luchino Visconti

SCENEGGIATURA: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti

ANNO: 1960

CASA PRODUTTRICE: Titanus, Les Films Marceau

INTERPRETI: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Spiros Focàs, Max Cartier e Katina Paxinou

LOCATION: Milano, Bellagio, Civitavecchia, Roma

Fonte Locandina: <http://bresciajovani.it/wp-content/uploads/2017/03/rocco-e-i-suoi-fratelli.jpg>

Per volontà della madre, Rosaria, Rocco Parondi, ragazzo di origine lucana, insieme ai suoi fratelli Simone, Ciro e Luca, raggiungono Vincenzo, il fratello maggiore a Milano, nella speranza di una nuova vita.

Raggiunto Vincenzo scoprono che egli sta festeggiando il suo fidanzamento con Ginetta, anche lei figlia di emigrati lucani ben inseriti a Milano. Durante i festeggiamenti Rosaria ricorda a Vincenzo i suoi doveri verso la famiglia, scatenando una reazione da parte dei futuri suoceri del giovane: essi temendo di doversi prendere cura dei nuovi arrivati, cacciano via la famiglia Parondi in malo modo.

Vincenzo, sentendosi in obbligo verso la sua famiglia, lascia la festa e inizia ad occuparsi, come meglio può, della famiglia, trovando loro, in primis, una casa.

Rocco trova lavoro presso una lavanderia, con l'incarico di fare le consegne, Ciro riprende a studiare e successivamente trova lavoro nella fabbrica dell'Alfa Romeo, Simone, grazie alla conoscenza di Nadia, una prostituta, inizia a praticare la boxe e Luca, il figlioletto minore, resta a casa con la madre.

Simone inizia una relazione con Nadia e le si lega in modo morboso, ma ella lo considera solo un cliente. Simone, affascinato dalla ricchezza della grande città e illuso di poter ottenere molti soldi con il pugilato, inizia a condurre, insieme a Nadia, uno stile di vita sregolato e non alla sua portata, che condiziona le sue prestazioni sul ring. Questa situazione lo induce a prostituirsi con l'ex pugile Duilio Morini.

Un giorno Nadia riceve in dono da Simone una spilla che, in realtà, è stata rubata alla padrona della lavanderia dove lavora Rocco; Nadia, rendendosi conto della situazione, la restituisce, lasciando detto che avrebbe lasciato per qualche tempo

TRAMA

Milano, in quanto non vuole più vedere Simone. Alla notizia il ragazzo reagisce in modo arrogante, ma solo per nascondere l'umiliazione subita da parte della donna. Rocco, invece, decide di partire per il servizio militare e proprio in questo momento incontra Nadia, la quale è appena uscita di prigione. Seduti in un bar, Rocco le parla della sua visione del mondo e della vita e Nadia se ne commuove, soprattutto quando viene incoraggiata ad andare avanti, a ritrovare la speranza; tra loro sboccia l'amore.

Tornato a Milano, Rocco viene notato dall'allenatore di Simone, il quale gli procura solo rompicapi per via della sua mancanza di disciplina.

Nadia e Rocco intanto proseguono nella loro relazione; Simone, venuto a conoscenza della loro storia tramite gli amici del bar che frequenta, una sera segue i due amanti fino ai prati della Ghisolfa.

Qui il giovane picchia Rocco malamente e stupra la donna, ma Rocco, di animo buono e legato alla famiglia, non cerca vendetta ma si sente responsabile per il fratello, per il fatto che si fosse innamorato della donna di cui egli era innamorato; chiede, infatti, alla donna di lasciarlo per tornare con Simone.

Quest'ultimo cessa definitivamente di fare il pugile ed inizia ad avere problemi di alcolismo e debiti. Inizia a chiedere soldi Rocco, l'unico da cui poteva andare poiché gli altri due fratelli avevano preso le distanze da lui.

Per sanare i debiti del fratello, Rocco riprende a fare il pugile, benché volesse smettere per tornare in Basilicata, la sua terra natia; il fratello, Ciro, si infuria, non comprendendo l'ostinazione di Rocco verso un fratello ormai perduto.

Durante un incontro di pugilato, Simone abbandonato definitivamente da Nadia, scopre che quest'ultima è tornata a prostituirsi vicino all'Idroscalo e va a cercarla per tentare di riappacificarsi; Nadia lo respinge brutalmente, spinta da un odio cieco nei confronti dell'uomo, il quale in preda ad una furia cieca, la accoltella.

Simone disperato torna a casa, proprio durante i festeggiamenti per la vittoria di Rocco e confessa a quest'ultimo l'omicidio. Rocco cade in preda alla disperazione e, ancora una volta, sentendosi responsabile per il fratello colpevolizza sé stesso e gli offre riparo. Ma Ciro, capendo che Rocco non può assumersi le responsabilità di Simone, denuncia il fratello che verrà arrestato tre giorni dopo.

Tempo dopo Luca va da Ciro durante una pausa lavorativa di quest'ultimo e lo accusa di aver tradito il sangue del suo sangue; Ciro replica con parole d'affetto sia verso Rocco, innamorato di un mondo che sta sparendo per via del boom economico, sia verso Simone, che è stato incantato da questo miglioramento economico e ne è stato travolto. Racconta di una sua speranza per un nuovo mondo, migliore, dove gli uomini non sono costretti ad allontanarsi dalla propria terra per poter sopravvivere.

Luca allora va via e lo vede incontrarsi con la sua fidanzata, allora lo saluta dicendogli di tornare a casa, che la madre e i fratelli lo aspettano per cena; tornando a casa passa davanti ad un muro dove sono appese le foto del pugile Rocco, eroe del momento.

tazione curata della famiglia di Ginetta, alla povertà della casa della famiglia Parondi. Il film inizia mostrandoci la stazione ferroviaria di Milano Centrale [Fig. 1], con la sua copertura voltata in ferro e acciaio, simbolo di una modernità nascente e del nuovo boom economico; simbolo di questa nuova realtà è anche la Milano che si intravede durante il tragitto della famiglia Parondi, fatta di strade illuminate da grandi vetrine, simbolo di una nascente economia e di un florido mercato economico, come nella scena in cui Ginetta si incontra con Vincenzo, in via Giordano Bruno. [Fig. 2]

Altra location è la casa della famiglia di Ginetta, a Lambrate, quartiere della periferia milanese; si capisce subito che è una casa del ceto medio: le pareti sono rivestite da carta da parati fittamente decorata e i mobili sono in buono stato, curati. Ma è anche la famiglia stessa a mostrare, tra il vestiario e lo stile di vita, un certo ceto sociale, in contrapposizione a quello della famiglia Parondi, di più umili origini.

Infatti, la nuova casa dei Parondi, trovata da Vincenzo, si trova nel quartiere Città Studi, più precisamente in via Dalmazio Birago 2, nello scantinato della palazzina che risulta freddo, buio ed in pessime condizioni. Qui l'intonaco è malmesso, i mobili sono vecchi e decadenti e non sono presenti né lampadari né tende.

La palestra dove Simone inizia ad allenarsi, insieme a Rocco, si trova in uno scantinato, presumibilmente nella periferia milanese.

Altra palestra è quella dove si svolgono gli incontri ufficiali: è grande e spaziosa, di un altro livello rispetto a quella modesta dove si svolgono gli allenamenti.

Altra location tipicamente milanese sono, senza ombra di dubbio, i navigli, in particolare il Naviglio Grande. [Fig. 3]

Inconfondibile è il Duomo di Milano [Fig. 4 e 5], anche se si vede solo la sua copertura con le guglie gotiche.

Di Milano si riconoscono, oltre alle due nuove case della famiglia Parodi e di Vincenzo, di condizioni modeste ma comode, anche i prati della Ghisolfa e l'Idroscalo, ma a causa di un divieto, la scena è stata girata in realtà nel Lago di Fogliano [Fig. 6], in provincia di Latina.

Ma non tutto il film è girato a Milano: possiamo notare il forte Michelangelo a Civitavecchia, dove Rocco svolge il suo servizio militare, e la Chiesa dove si svolge il battesimo del figlio di Vincenzo che è la Chiesa di Santa Francesca Cabrini, in via della Marsica a Roma.

Rocco e i suoi fratelli è un film senza tempo, se ne è iniziato a parlare già con Alberto Moravia, scrittore, giornalista, saggista, drammaturgo, reporter di viaggio e critico cinematografico italiano, il quale scrisse: *«Visconti con questo film sembra aver voluto illustrare il dramma dell'emigrazione interna italiana. In che cosa consiste questo dramma? Brevemente, è lo stesso dramma degli emigrati italiani a New York o a Buenos Aires. L'ambiente sociale, religioso e culturale, assai fragile e decrepito, dei paesi d'origine non resiste al trapianto e va in polvere, e l'emigrante si trova nudo e indifeso in un mondo del tutto straniero. [...] Ma è poi veramente questo l'argomento del film di Visconti? Secondo noi, invece, il dramma dell'emigrazione è rimasto nell'ombra. [...] L'argomento vero del film sono invece i rapporti affettivi d'una famiglia meridionale e comunque italiana. Visconti, questi rapporti, li sente*

CRITICHE

Fig. 1

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli* rappresentante la Stazione di Milano Centrale.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig. 2

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli* rappresentante via Giordano Bruno a Milano.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



profondamente, con quasi dolorosa intensità; la rivalità di mestiere e d'amore dei due fratelli è così il perno di tutta la vicenda in quanto consente al regista di mostrare, controluce, tutta la complessità e la delicatezza del sentimento che lega Rocco a Simone e agli altri fratelli.»²

Altro commento interessante è quello di Goffredo Fofi, saggista, attivista, giornalista e critico cinematografico, letterario e teatrale italiano, che scrisse: «*La divisione della storia - stavo per scrivere «del romanzo» - in cinque parti che prendono ciascuna il nome dai cinque fratelli del film, Vincenzo (Spiros Focas), Simone (Renato Salvatori), Rocco (Alain Delon), Ciro (Max Cartier) e Luca (Rocco Vidolazzi), elenca modi diversi*

di reagire ai nuovi tempi e alla nuova cittadinanza: l'adesione passiva all'ordine del Nord e di una città piuttosto ostile, l'ambizione al successo più rapido, il sacrificio necessario perché gli altri riescano, l'adesione attiva alla parte più cosciente della nuova società che è quella del proletariato di fabbrica, il sogno del ritorno a un Sud non più povero e in un'Italia infine unita e solidale. [...] Alle spalle dei cinque modi di reagire alla città del Nord e a una nuova vita, c'era la Basilicata contadina delle lotte fallite, la morte del padre (una scena mai girata, un prologo di cui non si sentì la mancanza), un passato che stava ancora passando. Nell'oggi del film ci sono invece le contraddizioni di un presente tumultuoso dove tutto sembra andare troppo in fretta, dove non è facile trovare rapidamente le giuste mediazioni con il passato. Nel



Fig. 3
Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli* rappresentante i Navigli di Milano.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig. 4
Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli* rappresentante il tetto del Duomo di Milano.

Fonte:
<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>

'dopo il film' c'era infine la prospettiva di un'Italia migliore, dell'Italia che si sperava potesse venire (e che di fatto non sarebbe venuta), di un Sud senza più fame, di un Nord vivificato dalle nuove energie, di un'Italia semplicemente unita, dopo cent'anni di una storia nazionale difficile, aspra, disuguale. Le cose che Visconti volle mettere in Rocco furono tantissime, pescando a piene mani da una cultura allora considerata 'la cultura': la tragedia greca (e Katina Paxinou, la madre Rosaria, venuta da quel teatro, è lì per ricordarcelo) e Thomas Mann (Giuseppe e i suoi fratelli); Carlo Levi e il suo Cristo si è fermato a Eboli, che aveva fatto scoprire in tutto il mondo la Basilicata e la civiltà contadina; Dostoevskij e il suo eterno dilemma e gli eterni scambi e compenetrazioni tra Bene e Male (Simone e Rocco che si dilanano tra frustrazioni

Fig. 5

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli* rappresentante Nadia e Rocco sul tetto del Duomo di Milano; alle loro spalle si intravede l'ingresso della Galleria Vittorio Emanuele II.

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



Fig. 6

Immagine tratta dal film *Rocco e i suoi fratelli* rappresentante l'idroscalo di Milano, in realtà si tratta del Lago di Fogliano (LT).

Fonte:

<http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856>



rimorsi sogni fallimentari, tra sadismo e masochismo, tra grazia e disgrazia, tra caduta e salvezza, e Nadia in mezzo a pagare, a farsi lei, infine, e non Rocco, il capro espiatorio del conflitto); i citati (e coinvolti) Pratolini e Testori... E l'idea fortemente pedagogica di un cinema che fosse al contempo d'arte e di massa. E cioè neorealista e verdiano, moderno e ottocentesco, colto e popolare: un cinema di mente e di cuore, un sogno grande, una santa ambizione su cui è cresciuto il miglior cinema del Novecento riuscendo a dar vita al sogno in un numero impressionante di capolavori o di opere comuni e pur degne, tante da non poterle contare, e in tutto il mondo.»³

Di questo film se ne continua a parlare anche nel XXI secolo, Massimo Bertarelli scrisse: «Fosco, vigoroso e chilometrico (melo)dramma popolare, in bianco e nero, con cadenza da tragedia greca, ispirato a un romanzo di Giovanni Testori, sceneggiato da un club di campionissimi, ambientato in una Milano fredda e ostile, già trent'anni prima di Bossi. Luchino Visconti calca un pò la mano nelle troppe scene madri (quanti guai con la censura) ma sa dirigere gli attori come pochi. Tanto è vero che perfino Alain Delon non è mai sembrato così bravo.»⁴

Dopo il restauro del 2015 il film continua a far parlare di sé; dalle critiche si evince che Visconti trattasse argomenti cruciali nel periodo delle riprese, con una nuova sensibilità, tendendo anche a superare il classico neorealistico; il film venne apprezzato per il suo stile, che andava a richiamare i vari modi di reagire alla realtà e ai problemi sociali.

¹ <http://www.davinotti.com/index.php?forum=50009856#> (ultima consultazione 27/10/17)

² <http://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/rocco-e-i-suoi-fratelli/rocco-antologia-critica> (ultima consultazione 27/10/17)

³ IBIDEM

⁴ M. BERTARELLI, *Il Giornale*, 22 settembre 2001

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- 1) ALONGE G., *Vittorio De Sica: Ladri di biciclette*, Lindau, Torino, 2007
- 2) AA. VV., *Immagini della città: una sperimentazione sullo spazio cinematografico*, Thema, Bologna, 1989
- 3) ARGENTIERI M., *Storia del cinema italiano*, Newton Compton, 2006
- 4) BAZIN P., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, 2000
- 5) BENJAMIN W., *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Einaudi, 2006
- 6) BERNARDI S. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio, Roma 2004
- 7) BIANCHI P., *Filmcritica*, 6/7, giugno/luglio, 1951
- 8) BO C., *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni radio italiana, Torino, 1951
- 9) BORRELLI A., *Neorealismo e marxismo*, Cinemasud, Avellino 1967
- 10) BRUNETTA G.P., *Cent'anni cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991
- 11) BRUNETTA G. P., *Il cinema neorealista italiano: da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Laterza, Roma, Bari, 2009
- 12) BRUNETTA G. P., *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma, Bari, 2009
- 13) BRUNETTA G. P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Editore Riuniti, Roma, 1982
- 14) BRUNI D., *Vittorio De Sica: Sciuscià*, Lindau, Torino, 2007
- 15) CALDIRON O. e DE SICA M. (a cura di), *Ladri di biciclette di Vittorio De Sica: testimonianze, interventi, sopralluoghi*, Pantheon, Roma, 1997
- 16) CASTELLI E., RADICE S. e RINALDI A., *I grandi capolavori del cinema italiano*, vol. III, De Agostini, Novara, 1990
- 17) CASTELLI E., RADICE S. e RINALDI A., *I grandi capolavori del cinema italiano*, vol. V, De Agostini, Novara, 1990
- 18) CASTELLO G. C., *Il cinema neorealista italiano*, Edizioni radio italiana, Torino, 1956
- 19) DE GIUSTI L. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio, Roma, 2003
- 20) DELEUZE G., *L'immagine- tempo*, UBULibri, Milano, 1985
- 21) DI GIAMMATTEO F., *Dizionario del cinema*, Newton&Compton, Roma
- 22) ECO U. (introduzione), DE SICA M. (testimonianze a cura di), *Umberto D. di Vittorio De Sica: un salvataggio*, Pantheon, Roma, 1995
- 23) FALDINI F. e FOFI G. (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1935-1959*, Feltrinelli, Milano, 1979
- 24) FAVARO A. (introduzione e cura di), *Alberto Moravia e La ciociara letteratura, storia, cinema; atti del convegno internazionale*, Fondi, 18 dicembre 2010, Associazione culturale internazionale Edizioni Sinestesie, Avellino, 2012
- 25) FERRERO A., *La Terra Trema: un film di Luchino Visconti*, RADAR, Padova, 1969
- 26) FOFI G. (introduzione), *Rocco e i suoi fratelli: storia di un capolavoro*, Minimum fax, Roma, 2012
- 27) FOFI G., MORANDINI M. e VOLPI G., *Storia del cinema*, vol. II, Garzanti Editore, Milano, 1995
- 28) GAUDENZI D., *Cinema e storia: dall'età fascista al neorealismo e oltre*, a cura di B. Rassa, Il ponte vecchio, Cesena, 2011
- 29) GIORI M., *Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli*, Lindau, Torino, 2011
- 30) GROSSI M. e PALAZZO V. (a cura di), *Riso amaro: nel fuoco delle polemiche*, Associazione Giuseppe De Santis, 2003
- 31) HARVEY D., *Crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 2010

- 32) *La città del cinema: i primi cento anni del cinema italiano*, Skira, Milano, 1995
- 33) *La ciociara di Vittorio De Sica: il restauro*, Fondazione SNC e Gruppo Mediaset, Milano e Roma
- 34) LANCIA E. e MASI S., *I film di Roberto Rossellini*, Gremese editore, Roma, 1987
- 35) LAURA E. G., *Ladri di biciclette: un film di Vittorio De Sica*, RADAR, Padova, 1969
- 36) LAWSON J. H., *Teoria e storia del cinema*, Laterza, Bari, 1966
- 37) LEPRE A., *La svolta di Salerno*, Editori Riuniti, Roma, 1996
- 38) LIZZANI C., *Riso amaro: dalla scrittura alla regia*, Bulzoni, Roma, 2009
- 39) LIZZANI C., *Riso amaro: un film*, Officina edizioni, Roma, 1978
- 40) MASI S., *Giuseppe De Santis, Il Castoro del cinema*, 1981
- 41) MELANCO M., *Paesaggi, Passaggi e Passioni*, Liguori, Napoli, 2005
- 42) MEREGHETTI P., *Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano, 1998
- 43) MICCICHÈ L., *Sciuscià di Vittorio De Sica: letture, documenti, testimonianze, Centro sperimentazione cinematografica*, Cineteca nazionale, Torino, 1994
- 44) MICHELONE G. e SIMONELLI G. (a cura di), *Riso amaro: il film, la storia, il restauro*, Falsopiano, Alessandria, 1999
- 45) MILANINI C., *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Il saggiatore, Firenze, 1980
- 46) MONETA F., *Cinema neorealista e infanzia violata*, UniversItalia, Roma, 2012
- 47) MOREZZI E., *Fenomenologia della memoria cinematografica agraria. Il caso di Riso Amaro*, in *Che almeno ne resti il ricordo. Riflessioni sulla conservazione del patrimonio architettonico e paesaggistico*, ROMEO E. e MOREZZI E., Aracne, Roma, 2012, pp. 53-62
- 48) MOREZZI E., *Le pellicole del Neorealismo come fonte documentaria per la conoscenza e valorizzazione dei contesti urbani e paesaggistici: il caso di Roma.*, in *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi media per le immagini del paesaggio, VII Convegno Internazionale degli Studi*, CIRICE, Napoli 2016, pp. 893-901
- 49) MORMORIO D., *Paesaggi italiani del '900*, Federico Motta Editore, Milano, 1999
- 50) MUKAROVSKY J., *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino, 1917
- 51) NAPOLI G., *È tornato La terra trema*, in *Il domani*, 13 luglio, 1962
- 52) ROMEO E., *Ciak si tutela, si Conserva, si Valorizza! Alcune riflessioni sulla salvaguardia dei beni culturali legati al cinema*, in *Arquitecturas para el Cine. Conocimiento y valoración / Architetture per il Cinema. Conoscenza e Valorizzazione*, MATTONE M. e VIGLIOCCO E. (a cura di), Cicees, Gijon 2016, pp. 175-189
- 53) RONDI B., *Il neorealismo italiano*, Guanda, Parma, 1956
- 54) RONCORONI S., *La storia di Roma città aperta*, Le mani, Bologna, 2006
- 55) RONDOLINO G., *Catalogo Bolaffi del cinema italiano, Vol.I, 1945/1955*
- 56) RONDOLINO G., *Visconti*, UTET, Torino, 1981
- 57) SALLUSTRO E. (a cura di), *Interno/esterno: il set tra realtà e finzione*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2006
- 58) TRASATTI S., *I cattolici e il neorealismo*, Ente dello spettacolo, Roma, 1989
- 59) UNGARI E. (trascrizione) e AA.VV., *La Terra Trema / Luchino Visconti*, Cappelli edizioni, Bologna, 1977
- 60) VENZI L. (a cura di), *Incontro al neorealismo: luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Fondazione ente spettacolo, Roma, 2008
- 61) VINCENT C., *Storia del cinema*, vol. I, Garzanti Editore, Milano, 1949
- 62) VITTI A. C. (a cura di), *Incontri cinematografici e culturali tra due monti*, Metauro, Pesaro, 2012
- 63) VON HUMBOLDT A., *Il cosmo. Saggio di una descrizione fisica del mondo (1845)*, a cura di V. Lazari, Venezia, 1860
- 64) WAGSTAFF C., *Italian neorealist cinema: an aesthetic approach*, University of Toronto Press, Toronto,

RIVISTE/PERIODICI

- 1) CONTI P. G., *Equivoci e polemiche sul neorealismo nel cinema*, in *Nuova Antologia*, n. 1857, 1955
- 2) DE SIMONE C., *La menzogna nazista di Roma città Aperta*, in *Il Ponte*, CALAMANDREI, P. (diretto da), vol 53, 1997, p. 114-116
- 3) *Bianco e Nero*, 7 luglio 1949
- 4) *Bianco e Nero*, 12, dicembre 1949
- 5) *Il Giornale*, 23 aprile 2001
- 6) *Il Giornale*, 22 settembre 2001

SITOGRAFIA

- 1) <https://www.comingsoon.it/film/la-ciociara/19596/scheda/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 2) [https://it.wikipedia.org/wiki/La_ciociara_\(film\)](https://it.wikipedia.org/wiki/La_ciociara_(film)) (ultima consultazione 27/10/17)
- 3) http://www.filmscoop.it/film_al_cinema/laciociara.asp (ultima consultazione 27/10/17)
- 4) <http://www.mymovies.it/film/1960/laciociara/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 5) https://it.wikipedia.org/wiki/Riso_amaro (ultima consultazione 27/10/17)
- 6) [http://www.treccani.it/enciclopedia/riso-amaro_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/riso-amaro_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (ultima consultazione 27/10/17)
- 7) <https://www.comingsoon.it/film/riso-amaro/23755/scheda/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 8) <http://www.storiamarche900.it/uploads/File/Riso%20amaro.pdf> (ultima consultazione 27/10/17)
- 9) https://it.wikipedia.org/wiki/Il_grido_della_terra (ultima consultazione 27/10/17)
- 10) http://www.giusepperausa.it/_il_grido_della_terra__il_lupo.html (ultima consultazione 27/10/17)
- 11) https://it.wikipedia.org/wiki/La_terra_trema (ultima consultazione 27/10/17)
- 12) https://www3.ti.ch/DECS/sw/temi/scuoladecs/files/private/application/pdf/11127_Terra_trema.pdf (ultima consultazione 27/10/17)
- 13) https://it.wikipedia.org/wiki/La_terra_trema (ultima consultazione 27/10/17)
- 14) <http://www.cineclub.it/cineclubnews/cn0303-f.htm> (ultima consultazione 27/10/17)
- 15) <http://reportagesicilia.blogspot.it/2012/12/aci-trezza-tutto-muto-dopo-la-terra.html> (ultima consultazione 27/10/17)
- 16) http://www.luchinoviconti.net/visconti_sc_film/la_terra_trema.htm (ultima consultazione 27/10/17)
- 17) <http://www.laterratrema.org/2016/08/lalmanacco-de-la-terra-trema-estate-2016-editoriale/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 18) <https://ricercavisconti.wordpress.com/tag/la-terra-trema-1948/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 19) https://books.google.it/books?id=LQ3YXCR5cbYC&pg=PA97&lpg=PA97&dq=PAESAGGI+NEL+LA+TERRA+TREMA+FILM&source=bl&ots=v_9oemslb3&sig=vzeuKWPF3ctCBAMwhkUZUkF1L-Gc&hl=it&sa=X&ved=0ahUKewipgsrmpTPSAhVCfiwKHZ7CDZEQ6AEIUjAN#v=onepage&q=PAESAGGI%20NELLA%20TERRA%20TREMA%20FILM&f=false (ultima consultazione 27/10/17)
- 20) www.uniroma2.it/didattica/SCITALIANO/deposito/IL_NEOREALISMO.doc (ultima consultazione 27/10/17)
- 21) <http://www.raistoria.rai.it/articoli/roma-citta-aperta/10680/default.aspx> (ultima consultazione 27/10/2017)
- 22) <http://www.davinotti.com> <http://www.luoghimisteriosi.it/lazio/vallecora.html> (ultima consultazione

27/10/17)

23) <http://distribuzione.ilcinemarivato.it/per-conoscere-i-film/rocco-e-i-suoi-fratelli/rocco-antologia-critica> (ultima consultazione 27/10/17)

24) <https://chiesasandomenicomaiori.wordpress.com/luoghi-del-set-di-rossellini/> (ultima consultazione 27/10/17)

25) <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/20018> (ultima consultazione 27/10/17)

26) <https://web.uniroma1.it/qart/roma-architettura-e-citt-negli-anni-della-seconda-guerra-mondiale/roma-architettura-e-citt-negli-0> (ultima consultazione 27/10/17)

27) <http://www.tnamalficoast.it/dove-siamo/torre-normanna.html> (ultima consultazione 27/10/17)

28) <http://www.napoligrafia.it/monumenti/chiese/monumentali/crocePurgatorio/crocePurgatorio01.htm> (ultima consultazione 27/10/17)

29) <http://www.bbfondi.com/chiesa-di-s-francesco-dassisi> (ultima consultazione 27/10/17)

30) <https://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjxqcafW5jXAhUHL8AKHQYrDVkQFggtMAE&url=http%3A%2F%2Fwww.davinotti.com%2Findex.php%3Fforum%3D50006649&usg=AOvWaw1udKYFDG2Bt2nAjzWWj4c> (ultima consultazione 27/10/17)

29) <https://maioricultura.it/it/la-chiesa-convento-san-francesco/> (ultima consultazione 27/10/17)

30) https://it.wikipedia.org/wiki/Via_Vittorio_Veneto (ultima consultazione 27/10/17)

31) https://it.wikipedia.org/wiki/Via_del_Babbuino (ultima consultazione 27/10/17)

32) https://it.wikipedia.org/wiki/Complesso_monumentale_di_San_Michele_a_Ripa_Grande (ultima consultazione 27/10/17)

33) <http://www.archidiap.com/opera/citta-giardino-aniene/> (ultima consultazione 27/10/17)

34) <https://it.wikipedia.org/wiki/Tufello> (ultima consultazione 27/10/17)

35) <http://reportagesicilia.blogspot.it/2012/12/aci-trezza-tutto-muto-dopo-la-terra.html> (ultima consultazione 27/10/17)

36) <http://www.naturaitalia.it/apriAreaNaturale.do?idAreaNaturale=35&numeroPuntoInformativo=2> (ultima consultazione 27/10/17)

37) <http://www.archivistoricoeoliano.it/wiki/stromboli-comincia-il-grande-esodo> (ultima consultazione 27/10/17)

38) <http://www.treccani.it/enciclopedia/sciara-del-fuoco/> (ultima consultazione 27/10/17)

39) <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/83> (ultima consultazione 27/10/17)

40) <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/20011> (ultima consultazione 27/10/17)

41) <http://www.comunelipari.gov.it/lipari/zf/index.php/servizi-aggiuntivi/index/index/idtesto/20018> (ultima consultazione 27/10/17)

42) http://www.laciociaria.it/monti_valli_fiumi.htm (ultima consultazione 27/10/17)

43) <http://www.parcoaurunci.it/geografia.html> (ultima consultazione 27/10/17)

44) http://www.comune.portotolle.ro.it/web/portotolle/vivere/vivere-interna?p_p_id=ALFRESCO_MYPORTAL_CONTENT_PROXY_WAR_myportalportlet_INSTANCE_nc6A&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=view&template=/regioneveneto/myportal/html-generico-detail&uuid=5b-c521d7-5a67-4f94-8143-27ad7526d99a&contentArea=_PortoTolle_vivere-interna_Body1_&selVert=menu-contestuale_a4186bb1-edc1-4951-9830-fda4c89b63e5 (ultima consultazione 27/10/17)

- 45) <http://www.risobrusa.it/la-storia.html> (ultima consultazione 27/10/17)
- 46) <http://www.eliteluxrealestate.com/advert/rif-az-318-azienda-agricola-storica-e-di-prestigio-cascina-veneria-vendesi-a-lignana/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 47) <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=11154> (ultima consultazione 27/10/17)
- 48) http://www.fedoa.unina.it/2628/1/Spinosa_Filosofia_Ecologia_e_Teoria_delle_Scienze_Umane.pdf (ultima consultazione 27/10/17)
- 49) <https://www.tesionline.it/v2/appunto-sub.jsp?p=4&id=423> (ultima consultazione 27/10/17)
- 50) <http://www.mondadoristore.it/Paesaggio-Uomo-natura-Joachim-Ritter/eai978888335240/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 51) <http://www.filmscoop.it/cgi-bin/recensioni/ilviaggionellaluna.asp> (ultima consultazione 27/10/17)
- 52) <https://maioricultura.it/it/la-chiesa-convento-san-francesco/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 53) <http://pacioli.crw.it/ftp/cinema2000-2016/3-Film/Film2001/129.htm> (ultima consultazione 27/10/17)
- 54) <https://chiesasandomenicomaiori.wordpress.com/luoghi-del-set-di-rossellini/> (ultima consultazione 27/10/17)
- 55) https://www.google.it/search?biw=1536&bih=735&q=via+veneto&oq=via+vemeto&gs_l=psy-ab.1.0.0i10k1.29441.30271.0.31931.6.6.0.0.0.0.315.590.0j2j0j1.3.0...0...1.1.64.psy-ab..3.3.587...0j38j0i67k1.bMrHhyhkRpk (ultima consultazione 27/10/17)
- 56) http://www.cinema4stelle.it/umberto_d_recensione.html (ultima consultazione 27/10/17)
- 57) <http://www.ondacinema.it/film/recensione/umberto.html> (ultima consultazione 27/10/17)
- 58) <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/censure-scandali-e-guareschi-ecco-i-segreti-umberto-d-1068604.html> (ultima consultazione 27/10/17)
- 59) https://www.google.it/search?biw=1536&bih=735&q=via+dei+babbuini+roma&oq=via+dei+babb&gs_l=psy-ab.1.1.0i3j0i22i30k1.2717.4148.0.6274.12.12.0.0.0.0.141.1099.8j3.11.0...0...1.1.64.psy-ab..1.11.1095...0i67k1j0i131k1j0i10k1.USp2pnEnpKo (ultima consultazione 27/10/17)
- 60) https://www.google.it/search?q=carcere+minorile+sciusc%C3%A0&source=lnms&sa=X&ved=0ahUKewjX8sfTt6LWAhUCXRQKHd8MDqsQ_AUICSgA&biw=1536&bih=735&dpr=1.25 (ultima consultazione 27/10/17)
- 61) <http://www.venice-days.it/archivioedizioni/2007/newssearch.asp?idnews=138> (ultima consultazione 10.1.18)
- 62) <http://www.stile.it/2017/08/28/turismo-cinematografico-luoghi-dei-film-id-159721/> (ultima consultazione 10.1.18)
- 63) <http://centrostudituristicifirenze.it/blog/cineturismo-quanto-valgono-cinema-fiction-turismo/> (ultima consultazione 10.1.18)
- 64) https://en.wikipedia.org/wiki/Fort_Hays (ultima consultazione 10.1.18)
- 28) <http://www.sempreinpartenza.it/luoghi-film-serie-tv-ambientati-new-york/> (ultima consultazione 10.1.18)
- 65) <http://www.cineturismo.it/> (ultima consultazione 10.1.18)
- 66) <https://www.expedia.it/things-to-do/tour-delle-location-dei-film-e-delle-serie-tv-ambientati-a-new-york-city.a183365.dettagli-attivita> (ultima consultazione 10.1.18)
- 67) <https://www.partner.viator.com/it/19689/tours/New-York-City/New-York-TV-and-Movie-Tour/d687-2218TVTOUR?SUBPUIID=FilmSerieTvTour> (ultima consultazione 10.1.18)
- 68) http://www.italiavirtualtour.it/itinerari/itinerario_turistico.php?id_itinerario=94 (ultima consultazione 10.1.18)

- 69) <https://video.repubblica.it/socialnews/finlandia-il-trono-di-spade-e-di-ghiaccio-ecco-l-hotel-ispirato-a-got-costruito-con-la-neve/293960/294571> (ultima consultazione 10.1.18)
- 70) <http://static.visitscotland.com/pdf/outlander-film-locations.pdf> (ultima consultazione 10.1.18)
- 71) <http://www.lacineturista.it/it/scozia-itinerario-location-di-film-e-serie-tv/> (ultima consultazione 10.1.18)
- 72) http://www.sociologia.unimib.it/data/insegnamenti/2_2219/materiale/cineturismo.pdf (ultima consultazione 10.1.18)
- 73) <http://www.snapitaly.it/turismo-e-cinema/> (ultima consultazione 10.1.18)
- 74) <http://www.daninseries.it/crociera-a-tema-harry-potter-video/> (ultima consultazione 25.1.18)

RINGRAZIAMENTI

Il nostri ringraziamenti principali vanno a professor E. Romeo, in qualità di relatore e al professore E. Morezzi, in qualità di correlatore, i quali ci hanno seguiti ed aiutati durante il percorso finale dei nostri studi.

Ringraziamo, inoltre, i nostri genitori per averci sostenute, spronate ed averci dato la possibilità di proseguire il percorso di studi.

Grazie agli amici ed ai colleghi, vecchi e nuovi, per averci sostenute nei momenti belli ed in quelli meno piacevoli.

