

# UCLA

## Carte Italiane

### Title

Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La dolce vita* e *La grande bellezza*

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0gk9569v>

### Journal

Carte Italiane, 2(10)

### ISSN

0737-9412

### Author

Martini, Alessia

### Publication Date

2015

### DOI

10.5070/C9210024238

### Copyright Information

Copyright 2015 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La dolce vita e La grande bellezza*

Alessia Martini

University of North Carolina at Chapel Hill

Roma è stata una *location* particolarmente amata dai registi italiani, soprattutto a partire dagli anni del neorealismo. La fascinazione per questa città è ancora viva, come dimostra l'ultimo film di Paolo Sorrentino, *La grande bellezza* (2013), in cui Roma torna a essere qualcosa di più di uno scenario, svolgendo un ruolo quasi da protagonista. Il film di Sorrentino arriva a seguito di una lunga tradizione di registi che hanno ambientato i loro film nella capitale—da Roberto Rossellini e Vittorio De Sica, da Pier Paolo Pasolini a Federico Fellini. Ognuno di loro ha trattato in modo personale la composita storia della città che emerge da ogni edificio e strada, scegliendo di volta in volta di dar spazio ad alcuni quartieri piuttosto che ad altri. Questi registi hanno utilizzato con finalità simboliche diversi luoghi della città—dalle borgate ai monumenti del centro storico—al fine di raccontare un preciso momento storico e una precisa situazione sociale. Roma viene definita nei loro film attraverso il movimento dei personaggi che nelle loro camminate privilegiano alcuni luoghi e ne ignorano altri, distorcendo e frammentando la mappa urbana della Città Eterna.

Come sottolinea David Bass, un film non ha mai la presunzione né l'obbligo di una completezza enciclopedica; per questo motivo il regista non ha alcuna restrizione nella scelta di frammenti della città e nel loro riassetto.<sup>1</sup> Bisogna prendere in considerazione non soltanto quello che ci viene mostrato ma anche quello che viene omesso, poiché ciò che viene selezionato per essere incluso è talvolta meno significativo di ciò che si decide di escludere. Da questo punto di vista Roma è una fonte immensa di possibilità, in quanto la sua complessità sociale e materiale e il suo rapporto paradossale col tempo rendono pressochè illimitato il numero di possibili riprese della città. Nella cosiddetta Città Eterna, infatti, sono visibili ancora oggi tracce materiali delle sue epoche passate: nel passare dei secoli, ristrutturazioni, ampliamenti, distruzioni e ricostruzioni di interi quartieri hanno fatto sì che la Roma di oggi porti i segni della propria storia.

## ROMA COME CONCEPT-CITY

Dai fasti dell'impero romano alla deformazione urbanistica del periodo fascista—come lo sventramento dei caseggiati popolari nel centro e la loro rilocalizzazione fuori dalle mura, nelle cosiddette 'borgate rapidissime'—Roma rappresenta

un esempio unico di stratificazione di architetture e stili diversi. Le ere si sono sovrapposte: sono tutte ancora oggi visibili nella stessa misura così come sono accessibili all'immaginazione. Come afferma Peter Bondanella, la storia e il mito di Roma rappresentano per l'artista, e quindi anche per il regista, un vastissimo magazzino di preziose immagini, valori, e storie, che in ogni generazione sono stati accettati, respinti, o trasformati.<sup>2</sup> La decisione da parte dei registi di mostrarci determinate zone di Roma e non altre è quindi inestricabilmente legata alle motivazioni più profonde del film. È una scelta artistica con un valore fortemente significativo.

*La dolce vita* di Federico Fellini (1960) e *La grande bellezza* ci mostrano una Roma che rispecchia le caratteristiche della *concept city* come definita da Michel De Certeau.<sup>3</sup> Secondo De Certeau, questa città è definita da un soggetto che attua un'operazione in tre fasi. In primo luogo, il soggetto produce uno spazio *propre*—nel doppio significato del termine francese: proprio e pulito. Per ripulire lo spazio e contemporaneamente riappropriarsene, il soggetto deve, con un processo razionale, eliminare l'inquinamento fisico, mentale, e politico che contamina la città. La fase successiva consiste nello stabilire e rompere le tradizioni che permeano la città, e sostituirle con un sistema sincronico, "a nowhen," uno spazio libero dalla storia passata. Nell'ultima fase, avviene la creazione di un nuovo soggetto universale e anonimo, ovvero la città stessa, liberata da ogni contaminazione e preconetto. Il compito della città è quello di offrire stimoli alla popolazione, mentre è quest'ultima a dover attribuire dei significati alla città e così a dargli la vita. Come un nome proprio, quindi, "'the city' [. . .] provides a way of conceiving and constructing space on the basis of a finite number of stable, isolatable, and interconnected properties."<sup>4</sup> Nel caso di Roma, la seconda fase di questo procedimento, quella di eliminare la storia passata di cui la città è intrisa in ogni suo angolo, può risultare problematico. Tuttavia, nei loro itinerari, i protagonisti della *Dolce vita* e *La grande bellezza* riescono a ripulire, nel senso di De Certeau, alcune zone della città dai loro significati tradizionali, per poterne attribuire di nuovi in modo da raccontare il proprio tempo.

Secondo la teoria di De Certeau, una città, per quanto bella e pianificata in modo efficiente, è inutile senza la gente. Sono le persone a fare la città, a dare un significato ai suoi edifici e strade, a far sì che gli spazi diventino luoghi, ad ancorare una città in un preciso momento storico.<sup>5</sup> Nello specifico, secondo De Certeau, il significato è dato dalle persone tramite il loro camminare nella città. L'atto di camminare, come sostiene lo studioso, sta allo spazio urbano come uno *speech act* sta al linguaggio. La camminata è un discorso che viene enunciato non verbalmente ma nello spazio, e tale discorso viene chiamato da De Certeau "pedestrian speech act."<sup>6</sup> Le funzioni enunciatricive di questo discorso sono tre: come il parlante si appropria del linguaggio nel momento dell'enunciazione del proprio discorso, così il pedone si appropria del sistema topografico e tramite il suo movimento nella città crea un atto discorsivo; il *pedestrian speech act* è

un'espressione spaziale di un luogo nello stesso modo in cui il discorso verbale è un'espressione acustica del linguaggio; infine, come l'enunciazione verbale è un'allocuzione, che mette in contatto gli interlocutori, il *pedestrian speech act* mette in relazione e connette luoghi diversi attraverso il movimento.<sup>7</sup> In questa retorica della camminata in città, il soggetto che si muove *crea lo spazio*, sceglie di attraversare certe zone piuttosto di altre e attraverso questa selezione crea una sequenza originale:

The long poem of walking manipulates spatial organizations, no matter how panoptic they may be: it is neither foreign to them (it can take place only within them) nor in conformity with them (it does not receive its identity from them). It creates shadows and ambiguities within them. It inserts its multitudinous references and citations into them (social models, cultural mores, personal factors).<sup>8</sup>

I protagonisti della *Dolce vita* e *La grande bellezza* mettono in atto dei *pedestrian speech acts* attraverso i quali creano percorsi originali che ci trasportano attraverso i monumenti e i quartieri della città. Questo aspetto appare chiaramente nel film di Sorrentino in cui il protagonista Jep Gambardella si muove esclusivamente a piedi. Il caso della *Dolce vita* risulta invece più problematico poiché Marcello si sposta molto spesso in automobile: le principali scene in cui cammina sono quelle in cui è insieme a Sylvia ed esplora il centro storico con l'attrice americana.

Ambientando le vicende dei personaggi in determinate zone ed escludendone altre, i registi raccontano diverse epoche in maniera coerente al periodo storico e alla corrente artistica ai quali loro stessi appartengono. Questo rapporto tra la città e il cinema è reso importante già dal neorealismo, caratterizzato secondo Cesare Zavattini dalla volontà di raccontare il momento storico, la realtà degli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale.<sup>9</sup> Infatti, spiega Zavattini, sono state la guerra, la fame, le sofferenze di quegli anni a spingere i registi a interessarsi alla realtà, ai fatti di tutti i giorni, alle vicende degli uomini comuni.<sup>10</sup> Poiché i film neorealisti trattano storie ordinarie, tematiche di povertà e disagio, sono ambientati nella Roma popolare. Inoltre, tipicamente neorealista è la scelta di *locations* reali e il rifiuto di utilizzare gli studi di Cinecittà, eredità del fascismo.

A differenza di un classico del neorealismo come *Roma città aperta* in cui i personaggi non entrano quasi mai (ad eccezione della scena iniziale) nei luoghi del centro storico, orgoglio del fascismo, e tanto meno nel quartiere simbolo del regime totalitario di Mussolini, l'EUR, nella *Dolce vita* i protagonisti si muovono spesso all'interno di queste zone della città. L'EUR, quartiere estromesso dal film di Rossellini per ragioni storico-politiche (con l'eccezione di una scena chiave sulla quale torneremo a breve), è presente nel film di Fellini non più unicamente

come simbolo del fascismo, ma anche della modernizzazione dell'Italia del dopoguerra e dell'alienazione dell'uomo moderno. È da notare che questo quartiere è completato solo alla fine degli anni Cinquanta, ossia poco prima dell'uscita del film nelle sale cinematografiche. Inoltre, nella *Dolce vita* molte scene sono ambientate nel centro storico che diventa qui, come nella *Grande bellezza* cinquant'anni dopo, teatro della decadenza della società. Anche nel film di Sorrentino, infatti, l'itinerario del protagonista mostra i luoghi della decadenza morale e culturale del Paese. I protagonisti di questi film, attraverso i loro percorsi, utilizzano gli stimoli offerti dalla *concept-city* Roma, e scrivono dei diversi testi urbani della stessa città, decidendo di accettare o di cancellare la storia tradizionale dei luoghi specifici per attribuirgli nuovi significati.

#### LA DOPPIA SIMBOLOGIA DELL'EUR: MEMORIA DEL FASCISMO E ALIENAZIONE DELL'UOMO MODERNO

In molti dei film ambientati a Roma, i personaggi si muovono nella zona dell'EUR, un quartiere concepito per diventare il nuovo centro in seguito all'espansione della città a sud-ovest, secondo il progetto di Benito Mussolini. Questa non-città pensata per l'Esposizione Universale di Roma del 1942 (mai svoltasi) è uno strumento del regime totalitario di Mussolini, oltre che una sua emanazione. I monumenti sono stati pianificati e orientati secondo la retorica fascista dell'esaltazione del glorioso Impero Romano e di conseguenza tutti gli aspetti della città che non appartengono a questa visione eroica di Roma non sono stati presi in considerazione, ma piuttosto ignorati.<sup>11</sup> Anche per questo motivo, il quartiere è diventato nell'immaginario comune degli italiani il simbolo della violenza perpetuata dal fascismo sulla società e cultura italiane, e di conseguenza in diversi film questo quartiere viene utilizzato a livello simbolico sino a diventare un tropo visuale nella cultura e nel cinema dell'Italia del dopoguerra. L'EUR non è soltanto una *location*, ma funziona come simbolo storico di un cambiamento, o piuttosto dei cambiamenti, nella cultura italiana:

It acted as the medium through which Italian cinema—perhaps the scene of the most robust modernist activity in Italy's postwar period—historicized itself in relation to the past. EUR [...] acted as both material embodiment and symbol, something compulsively deployed or assimilated in the variety of responses to the vertiginous acceleration of Italian postwar modernity.<sup>12</sup>

Sebbene il quartiere dell'EUR non sia stato concepito come opposto al centro storico di Roma, bensì come una sua ideale prosecuzione fino al mare di Ostia, nel cinema italiano è spesso utilizzato in contrapposizione ai monumenti antichi. Ne abbiamo un esempio particolare in *Roma città aperta* (1945) di Rossellini: la presenza del Palazzo della Civiltà Italiana—il più famoso e simbolico

esempio dello stile architettonico dell'EUR—subito dopo una delle scene più importanti del film, ovvero l'uccisione di Pina per mano dei soldati tedeschi. Vediamo l'edificio stagliarsi sullo sfondo in mezzo alla desolazione del quartiere non ancora terminato; questa presenza rima in termini visuali e simbolici con l'uso della Basilica di San Pietro nella scena finale del film, quando i bambini camminano, ripresi di spalle verso il centro di Roma.<sup>13</sup> La presenza di questo edificio nel film assume un significato storico-politico ben preciso: il cosiddetto 'Colosseo Quadrato' rappresenta il corrotto mondo del Fascismo e del Nazismo che molti italiani—come i protagonisti del film—si sono battuti e sacrificati per sconfiggere. La contrapposizione tra l'architettura di epoca fascista e il barocco romano di San Pietro è un chiaro esempio di uso simbolico degli spazi della città da parte di Rossellini, che verrà utilizzato successivamente da altri registi. Infatti, come sottolineano John D. Rhodes e Elena Gorfinkel a proposito della scena in cui appare il Palazzo della Civiltà Italiana, "the shot's rhetorical, obviously historicosymbolic use of EUR prefigures much of the way in which the area has been understood and used by later filmmakers as a sort of architectural-historical-ideological shorthand."<sup>14</sup>

La funzione simbolica dell'EUR come segno della modernizzazione dell'Italia nel secondo dopoguerra continua ad essere presente nel cinema italiano anche alla fine degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta. Il quartiere diviene rappresentazione materiale dell'ansia legata alla modernizzazione del Paese, all'idea che il presente non sia altro che una melodrammatica decaduta versione del passato.<sup>15</sup> Nella *Dolce vita* di Fellini il quartiere dell'EUR diventa simbolo dell'alienazione dell'uomo moderno. In questo film l'architettura modernista viene utilizzata come ambientazione per le scene legate al tema della morte, dal tentativo di suicidio di Emma, al malore del padre di Marcello, alla tragica fine di Steiner.<sup>16</sup> Ne troviamo un esempio nell'episodio che vede Marcello e il padre nel locale notturno: il padre del protagonista lascia il locale del centro per andare insieme a Fanny all'appartamento della donna e una volta arrivato nella moderna, deumanizzata periferia, ha un malore. Nella scena in cui Marcello porta Emma all'ospedale dopo che la donna ha tentato di suicidarsi, Fellini stabilisce un forte collegamento a livello visivo tra modernismo e morte. Qui gli interni sono caratterizzati da spazi freddi, vuoti, e sterili in cui predomina il colore bianco, come l'appartamento di Marcello ed Emma, anch'esso situato all'EUR, quasi completamente privo di mobili ad eccezione del letto. In questo quartiere si trova anche l'austera chiesa modernista nella quale Marcello incontra Steiner, oltre all'elegante appartamento in cui avviene la tragedia dell'omicidio-suicidio. Nella *Dolce vita*, il quartiere non rappresenta più semplicemente l'espressione del Fascismo, ma viene ad assumere un nuovo valore simbolico: esprime il senso di alienazione che deriva dalla testimonianza di un rapido cambiamento nella fisionomia urbana, quindi al problematico status di Roma come modello di città moderna.<sup>17</sup>

Il personaggio di Steiner vive vicino a Piazza San Giovanni Bosco, in un edificio di architettura moderna. Dopo la tragedia che lo vede protagonista, Marcello guarda dalla finestra dell'appartamento dell'amico e in lontananza svettano due edifici simbolo dell'EUR: il Palazzo dello Sport e il serbatoio idrico di Piazza Pakistan detto "il Fungo." In una scena precedente, Marcello, seduto in un bar in piazza Don Bosco, vede Steiner e gli corre incontro di fronte alla Basilica di San Giovanni Bosco, altro esempio di architettura del periodo fascista. Il quartiere periferico Don Bosco è mostrato anche all'inizio della *Dolce vita*, mentre l'elicottero con a bordo Marcello sorvola Roma, passando sopra squarci di presente e di passato, dalla periferia in espansione, alle rovine dell'antica Roma, al Vaticano. Carolyn Springer sottolinea come tutto ciò non sia casuale e la studiosa rintraccia un'amara ironia nel fatto che Marcello veda il Palazzo dello Sport, situato in viale dell'Umanesimo, proprio nel momento del completo collasso della sua fiducia nell'uomo a seguito della tragedia in casa Steiner.<sup>18</sup> Inoltre, Springer sottolinea l'importanza dell'ultima apparizione del quartiere dell'EUR nel film:

Our last view of EUR shows an empty windswept street where paparazzi swarm like vermin around the ruin of Steiner's wife. Marcello's idealized metaphysical landscape, like the rest of Rome, is rotten to the core; though the camera continues to prey on it, obsessively and without remorse. Paparazzo's camera eye, confronting the director's own at close range at the end of this sequence, seems to dare him to do otherwise.<sup>19</sup>

Sebbene a Roma le tracce dell'antichità siano in netta maggioranza rispetto a quelle della modernità, l'esistenza stessa di un quartiere come l'EUR elicitava un senso di dislocazione culturale e sociale dal quale il protagonista della *Dolce vita* non sembra poter guarire. Infatti, i sobborghi romani sono la prova tangibile dell'esistenza di una realtà in cui la vita non può essere dolce. Tale realtà risulta ancora meno dolce in quanto Fellini contrappone ai quartieri popolari luoghi come via Veneto, le terme di Caracalla, la Fontana di Trevi, il castello cinquecentesco di Bassano di Sutri. Questi luoghi forniscono al film ambientazioni teatrali e oniriche, contrastando l'*horror vacui* dell'urbanistica modernista tipica dei quartieri popolari.<sup>20</sup> Come sottolinea Alessia Ricciardi, infatti, "the architectural settings of the film's scenes appear to alternate between two different styles: that of benign, dream-like *anciennoté* associated with the pleasure principle and a grim, functionalist modernity associated with the reality principle."<sup>21</sup>

#### IL CENTRO DI ROMA TORNA PROTAGONISTA: *LA DOLCE VITA* E *LA GRANDE BELLEZZA*

Il polo opposto all'austerità dell'EUR nella *Dolce vita* è sicuramente rappresentato da via Veneto. Come ricorda Ennio Flaiano, co-sceneggiatore del film insieme

a Fellini, negli anni Cinquanta Roma appariva: “prosperous, vulgar, subtropical somehow, with Via Veneto no longer a street but a boardwalk, cluttered with cafe umbrellas evoking Hawaii, Offenbach, Ostia [. . .] rows of cafés like alcoves, pagodas, pavilions, and delicate Baroque piazzette converted without ceremony to parking garages.”<sup>22</sup> Ritroviamo via Veneto anche nella *Grande bellezza*: qui però la strada è deserta mentre il protagonista vi cammina a notte fonda, a ricordare forse che i tempi della dolce vita felliniana sono lontani, e l’unica persona che egli incontra è l’attrice Fanny Ardant che appare come un miraggio, quasi uscita da un’altra epoca.

Diversamente rispetto ai film del neorealismo e ai primi film di Pasolini, di cui *Mamma Roma* è un esempio, con *La dolce vita* Roma emerge in maniera più completa, in quanto la città viene attraversata ed esplorata sia nelle aree periferiche che nel centro storico. Mentre in film precedenti (e anche coevi) di registi come Rossellini, De Sica, e Pasolini i protagonisti rimangono essenzialmente confinati agli spazi periferici della città, nella *Dolce vita* Fellini fa muovere il protagonista in molti luoghi diversi. Marcello sembra infatti fluttuare tra poli opposti, tra la Roma antica e moderna, sacra e profana, ambienti pubblici e privati. Il regista presenta in successione singole scene che fanno riferimento a particolari aspetti della città e della sua vita.<sup>23</sup> Sembra che la relazione tra le singole *locations* non sia ben definita, come sottolinea Bass: “though tourist views, urban contexts, neighbourhoods and the periphery all occur in Fellini’s films, his relation to individual locations in Rome is loose [. . .] Fellini collides his scenes together, like the succession of acts in a circus or a variety theatre.”<sup>24</sup> Tuttavia, l’elemento che unisce tutti questi frammenti è proprio il protagonista Marcello: questi luoghi infatti sono legati dal fatto di appartenere al suo itinerario personale che fa emergere Roma in tutte le sue dimensioni, attraverso i movimenti nei vari luoghi della città. Una delle scene più famose del film è infatti ambientata presso la Fontana di Trevi. È qui che, dopo una serie di avventure alla scoperta di Roma, l’attrice americana Sylvia diventa parte della città con una sorta di battesimo nelle acque della celebre fontana.<sup>25</sup>

Il film di Fellini si distacca dai film del neorealismo ambientati a Roma anche per la scelta da parte del regista di utilizzare scenografie ricreate negli studi di Cinecittà. Fellini, infatti, a differenza di Rossellini e De Sica (e poi anche di Pasolini e Sorrentino) non ha girato le scene nelle strade della capitale ma ha ricostruito le ambientazioni romane negli studi, al riparo dalla potenziale contaminazione della città reale.<sup>26</sup> Ironicamente, per poter rappresentare la città secondo la propria visione, Fellini ha bisogno di ricreare Roma in uno spazio controllato. Come sottolinea Bass, questa scelta è coerente con la personale poetica del regista e con la sua volontà di dare una visione frammentata della città: “the lack of surrounding city context in the studios emphasizes the separateness of his individual city—‘acts,’ while enabling him to realize his visions in all their specificity.”<sup>27</sup>

La scelta di raccontare una storia fatta di frammenti e di isolare le riprese dalla città vera, sembrano rispecchiare l'isolamento dei personaggi, in particolare Marcello: si tratta di una società frammentata che può essere adeguatamente rappresentata soltanto tramite una narrazione episodica. Nella *Dolce vita* la città è caratterizzata da una perdita di continuità, sia temporale che spaziale, con i valori e le tradizioni del passato. Inoltre, i frequenti movimenti in automobile, con la loro velocità disorientante, isolano Marcello dallo spazio e dalle persone che lo circondano. Mentre nei film ambientati a Roma negli anni immediatamente precedenti e successivi alla *Dolce vita* il movimento dei protagonisti era essenzialmente pedonale—fatta eccezione per la scena di *Mamma Roma* in cui madre e figlio vanno in motorino per le strade della periferia—qui l'automobile è utilizzata come simbolo di modernità ma anche per trasportarci rapidamente da un angolo all'altro della capitale. Il frequente utilizzo dell'automobile da parte di Marcello, oltre a testimoniare la modernizzazione del Paese, consente al protagonista di spostarsi in zone della città lontane tra loro e di inserire nel proprio itinerario numerose zone della città che non avrebbe potuto raggiungere a piedi. E anche se l'uso dell'automobile risulta in qualche modo problematico nel contesto della teoria di De Certeau sulla camminata, tuttavia è fondamentale nel mettere in atto l'ultima fase del processo che il teorico illustra: arricchire la città di nuovi attributi e collocarla in un determinato momento storico. Inoltre, come già accennato, è Marcello il collante tra tutti questi frammenti: il protagonista infatti si muove tra i diversi quartieri in automobile ma poi li attraversa a piedi, da solo o in compagnia.

Il netto contrasto tra moderno e antico è fondamentale nella rappresentazione di un'epoca di decadenza morale, politica e artistica. Questa decadenza è rappresentata a livello metaforico attraverso l'immagine delle rovine dell'antica Roma nella scena iniziale. L'elicottero con a bordo Marcello passa sopra un acquedotto romano trasportando una statua di Cristo. Springer sottolinea in che modo l'antica struttura in rovina rappresenti l'impossibilità di raggiungere la felicità, come enfatizzato dal nome di quella zona, ovvero Acqua Felice.<sup>28</sup> Nel cinema di Fellini, infatti, l'elemento dell'acqua riveste un significato molto importante; in questo caso è la sua assenza ad essere significativa, in quanto testimonia la rottura con l'antichità, ovvero il momento di maggior splendore della città. *La dolce vita* vuole rappresentare un'era che porta i segni non solo della disintegrazione finale del mito dell'antica Roma, ma anche della Roma cristiana, e in questo è paragonabile alla *Grande bellezza*. Ciò che afferma Bondanella circa il film di Fellini, infatti, potrebbe essere utilizzato oggi per delineare l'ambiente rappresentato nel film di Sorrentino:

The theme of *La dolce vita*—life defined as all façade and masquerade—reveals the ancient capital of the world and the successive seat of the universal Catholic church reduced to a city where life revolves

around foolish public relations stunts, meaningless or shallow intellectual debates, and sterile love affairs. The noble ideals of the ancient Roman republic and even those less appealing ones of the Roman empire have vanished.<sup>29</sup>

Nella *Dolce vita* il regista sceglie di far vagare i suoi personaggi in determinati luoghi della città al fine di raccontare un momento di confusione culturale. In quest'epoca le stelle del cinema, costantemente seguite da un esercito di giornalisti e fotografi, hanno sostituito gli eroi dell'antichità nell'immaginario collettivo. La disparità tra la ricca cultura del passato e la Roma moderna è spesso enfatizzata nel film tramite la giustapposizione di immagini appartenenti ai due mondi. Ne abbiamo alcuni esempi nell'episodio in cui Sylvia, diva hollywoodiana e simbolo della nuova cultura popolare, viene accompagnata da Marcello a visitare i monumenti simbolo dell'antica Roma e della Roma cristiana: le Terme di Caracalla, San Pietro, la Fontana di Trevi. Sylvia balla sullo sfondo delle Terme di Caracalla trasformate in un *nightclub* da volgari esponenti della cultura di massa, dando modo a Fellini di mettere in contrasto l'eccezionale civilizzazione antica con la superficiale cultura popolare che ha ereditato le rovine romane, senza però capirne il significato né esplorarne la possibile rilevanza.<sup>30</sup> Le Terme di Caracalla infatti non erano soltanto un edificio per il bagno e la cura del corpo, ma anche un luogo per lo studio (vista la presenza di biblioteche) aperto a tutte le classi sociali. Inoltre, questo raffinato complesso architettonico testimonia la qualità artistica e tecnica raggiunta dai romani già due secoli prima della nascita di Cristo.

Non è un caso che Sorrentino scelga proprio le Terme di Caracalla per ambientare una delle scene più felliniane della *Grande bellezza*: la scena in cui il protagonista Jep incontra un amico prestigiatore che prova a far sparire una giraffa, simbolo di maestosa eleganza, che ricorda al protagonista come nonostante la decadenza, Roma non ha perso la propria bellezza. Quasi alla fine del film, troviamo un'altra scena in cui Sorrentino trasforma il più grande simbolo dell'antichità romana in un'ambientazione quasi surreale. Uno stormo di fenicotteri si è fermato sulla terrazza di Jep, nella sua casa ubicata proprio davanti all'imponenza del Colosseo. Come Fellini, anche Sorrentino inserisce nel suo itinerario romano scene che si distaccano dal realismo e che riportano ad una dimensione onirica della città.

Sono numerosi i monumenti romani protagonisti del film di Sorrentino già celebri di per sé. Anche a distanza di cinquant'anni, come nella *Dolce vita*, pure in questo film il centro di Roma fa da sfondo alla decadenza morale della società. Mentre nel film di Fellini la vita mondana si svolge nei locali di via Veneto, Sorrentino ambienta le feste dell'alta società, ovvero l'occupazione principale dei suoi personaggi, nelle terrazze del centro storico di Roma. Sembra quasi che il regista voglia accentuare la distanza tra la vita della gente comune, che si svolge in basso nelle strade, e quella di una classe sociale, privilegiata dal punto

di vista economico, dedita soltanto a un divertimento vuoto. La Roma in cui si muove Jep sembra appartenere al mondo di Fellini ma si è evoluta in peggio dalla decadenza morale degli anni Sessanta. Il protagonista ci mostra i luoghi del vuoto culturale che sta inghiottendo la società in cui vive. La decadenza qui non è solo sociale ma anche religiosa, e il protagonista stesso soffre per il caos morale, il vuoto emotivo e spirituale che vede in quei luoghi. Infatti, non sono solo *star* e *starlette* di cinema e televisione a popolare gli eventi mondani, i ristoranti alla moda, i centri estetici, ma anche suore e cardinali.

Il regista accosta le numerose scene di vita mondana e festini volgari alla grande bellezza di Roma, esaltata dalla scelta di punti di vista unici. Ad esempio, San Pietro ci viene mostrato dal buco della serratura del portone del Priorato in piazza Cavalieri di Malta e attraverso gli alberi del Giardino degli Aranci, appositamente tagliati in modo da lasciar vedere la cupola. Molte sono le vedute dall'alto, sia dalle terrazze, come quella dell'appartamento di Jep che ci offre una visuale unica sul Colosseo, sia da diversi colli romani, come il Gianicolo e l'Aventino.

A differenza di Marcello nella *Dolce vita*, il movimento di Jep per Roma non è mai in automobile: cammina a piedi per il centro ed è durante quelle camminate che riflette sulla sua vita e si riappropria degli spazi che lo circondano. Da notare che si tratta principalmente di luoghi bassi e silenziosi, come il Lungotevere all'alba, via Veneto di notte, piazza Navona, in contrapposizione alle terrazze della rumorosa vita mondana. Le camminate di Jep hanno sempre luogo a tarda notte o all'alba mentre torna a casa dopo una festa. In queste scene attraversa zone diverse della città e incontra persone che conducono una vita estremamente lontana dalla sua e quella della sua cerchia di amici. Durante queste camminate definisce la propria Roma, secondo il procedimento descritto da De Certeau: egli crea una sequenza originale di luoghi, arricchita poi da una moltitudine di riferimenti a modelli sociali, valori morali, e fattori personali.<sup>31</sup> Già dalla scena iniziale del film, Sorrentino introduce un'originale esplorazione spaziale di Roma: la macchina da presa sembra quasi accarezzare il cosiddetto "Fontanone" e la terrazza del Gianicolo, fino a portarci all'interno della chiesa in mezzo al coro che sta cantando. Il regista catapultava gli spettatori dentro la città con lo sparo di cannone iniziale, per portarli subito dopo a passeggiare in mezzo alle bellezze di Roma attraverso un movimento di camera leggero e sinuoso, ottenuto grazie all'utilizzo della *steadycam*. Subito dopo il colpo di cannone, la camera si sposta su alcune persone: un uomo che si lava nella fontana, una donna che legge un quotidiano e fuma appoggiata ad una statua, un uomo che dorme su una panchina, una comitiva di turisti stranieri. In queste prime scene il regista sembra enfatizzare la dicotomia tra la città vissuta dai turisti e quella vissuta dai romani, e il complesso rapporto tra gli abitanti di Roma e il valore storico-artistico della città.

## LA RETORICA DELLA CAMMINATA IN CITTÀ

Secondo De Certeau, la retorica della camminata in città può basarsi su un procedimento a sineddoche oppure ad asindeteto. Nel primo caso, il modo in cui il soggetto cammina per la città è caratterizzato dall'espansione di un elemento spaziale fino a renderlo una totalità; nel secondo invece vengono create delle interruzioni nel continuum spaziale:

synecdoche expands a spatial element in order to make it play the role of a "more" [...] and takes its place. [...] Asyndeton, by elision, creates a "less," opens gaps in the spatial continuum [...]. Synecdoche makes more dense: it amplifies the detail and miniaturizes the whole. Asyndeton cuts out: it undoes continuity and undercuts its plausibility. A space treated in this way and shaped by practices is transformed into enlarged singularities and separate islands.<sup>32</sup>

In altre rappresentazioni cinematografiche di Roma, come ad esempio *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette* e *Mamma Roma*, sembra possibile rintracciare un procedimento a sineddoche in quanto le vicende sono ambientate quasi interamente nelle zone periferiche della città. Dato che il resto di Roma viene escluso, la periferia diventa dunque totalità. Nella *Dolce vita* e *La grande bellezza*, invece, la continuità spaziale è spesso interrotta e il movimento ad asindeteto crea una serie di luoghi separati, frammenti di spazio che assumono diversi valori simbolici. Da notare che questi due film presentano molti più luoghi di Roma rispetto ai film neorealisti e al cinema di Pasolini, i personaggi si muovono in ambienti diversi, e non sono confinati in un'unica realtà spaziale. Inoltre, hanno in comune il ricreare la città ogni volta in modo originale tramite i movimenti nello spazio da parte dei personaggi, i quali "make some parts of the city disappear and exaggerate others, distorting it, fragmenting it, and diverting it from its immobile order."<sup>33</sup> Se per un verso Sorrentino ripropone via Veneto e le Terme di Caracalla, dall'altra parte il monumento simbolo del film di Fellini, Fontana di Trevi, non appare nella *Grande bellezza*, e neppure il quartiere dell'EUR. Inoltre, dato che Jep si muove soltanto a piedi, i suoi spostamenti sono confinati in un'area della città più limitata, mentre Marcello nella *Dolce vita*, grazie all'utilizzo dell'automobile, frequenta anche zone periferiche della città.

Nei film in analisi, Roma mostra tutte le caratteristiche della *Concept-city* descritta da De Certeau: il protagonista si appropria della città, e la "ripulisce" da significati precedenti; la arricchisce di nuovi attributi e la colloca in un determinato momento storico. I vari quartieri e monumenti della città vengono inseriti o esclusi dai testi urbani scritti da questi personaggi con le loro camminate e assumono nei due film significati diversi. Con *La dolce vita*, l'EUR, sino ad allora simbolo del fascismo, diventa un tropo visuale nel cinema e nella cultura italiana e acquista una nuova simbologia legata alla modernizzazione

del Paese nel dopoguerra e alla conseguente alienazione dell'uomo moderno. Per enfatizzare la distanza tra la grandezza dell'antichità romana e la decadenza culturale della modernità, il centro storico in entrambi i film è utilizzato come scenario della vita mondana: i locali di via Veneto nella *Dolce vita*, e le terrazze con vista sul Colosseo e altri celebri monumenti nella *Grande bellezza*. È grazie alla sua complessità sociale e materiale, dovuta all'accumulazione delle tracce di più di duemila anni di storia, che Roma, ancora più di altre città del mondo, possiede tutte le potenzialità di una *concept city* come definita da De Certeau. La città, infatti, offre un numero di stimoli al pedone che la attraversa talmente grande che è ancora oggi possibile creare nuove sequenze di luoghi e dar vita a itinerari assolutamente originali. I protagonisti di questi due film creano la loro Roma spostandosi tra un luogo e l'altro, raccontando la cultura, i valori morali (o la mancanza di valori morali) del loro tempo, ma anche la propria storia personale. Anche se inconsapevolmente, i registri finiscono così per liberare la città da significati preesistenti e dare a quartieri e monumenti valori simbolici nuovi, coerenti al momento storico che stanno vivendo. *La dolce vita* e *La grande bellezza* non potrebbero esistere separatamente dalla città in cui sono ambientati in quanto Roma è molto di più di una mera *location*. Una caratteristica unica della città di Roma è la presenza di elementi architettonici appartenenti a diverse epoche storiche uno affianco all'altro—talvolta addirittura uno sopra l'altro—non solo nelle chiese e monumenti del centro, ma anche nelle strade e nelle case delle zone periferiche. Di conseguenza, Roma offre illimitate possibilità di riprese della città ed è per questo che ancora oggi è protagonista di storie originali.

## Note

1. David Bass, "Insiders and Outsiders. Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome," in *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, ed. François, Penz and Maureen Thomas (London: British Film Institute, 1997), 84.

2. Peter Bondanella, *The Eternal City: Roman Images in the Modern World* (Chapel Hill: UNC Press, 1987), 255.

3. Michel De Certeau, "Walking in the City," in *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends. 3<sup>rd</sup> Edition*, ed. David H. Richter (Boston: Bedford / St Martin's, 2007), 1345.

4. Ibid.

5. Ibid., 1347.

6. Ibid.

7. Ibid.

8. Ibid., 1349.

9. Cesare Zavattini, *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.* (Milano: Bompiani, 1979), 92.

10. Ibid., 92–93.
11. Bass, “Insiders,” 92.
12. John David Rhodes and Elena Gorfinkel, *Taking Place: Location and the Moving Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 34.
13. Ibid., 37.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Alessia Ricciardi, “The Spleen of Rome: Modernism in Fellini’s *La dolce vita*,” *Modernism/modernity* 7, no. 2 (2000): 211, doi: 10.1353/mod.2000.0044.
17. Ibid., 211–12.
18. Carolyn Springer, “Fellini’s Poetics of Fragmentation: Images of Rome in *La dolce vita*,” *Canadian Journal of Italian Studies* 11.37 (1988): 162.
19. Ibid., 162–63.
20. Ricciardi, 212.
21. Ibid.
22. Springer, 161.
23. Bass, 93.
24. Ibid.
25. Ibid., 94.
26. Ibid.
27. Ibid.
28. Springer, 159.
29. Bondanella, 238.
30. Ibid., 239.
31. De Certeau, 1349.
32. Ibid., 1350.
33. Ibid., 1351.

