



**POLITECNICO  
DI MILANO**  
FACOLTÀ DEL DESIGN

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE  
DESIGN DELLA COMUNICAZIONE**

# **35mm**

**ATLANTE DI MEMORIE  
CINEMATOGRAFICHE TERRITORIALI**  
GUIDA ALLE CITTÀ ITALIANE E ALLE TRASFORMAZIONI

RELATORE:  
**DANIELA CALABI**

CORRELATORE:  
**GIOVANNI BAULE**

**MARGHERITA FACCA**  
MATRICOLA **706952**

**A.A. 2009/2010**





# INDICE GENERALE

III

_	<b>INDICE GRAFICI</b>	<b>V</b>
_	<b>ABSTRACT</b>	<b>IX</b>
<b>0</b>	<b>INTRODUZIONE</b>	<b>3</b>
<b>1</b>	<b>RAPPORTO TRA CINEMA E CITTÀ</b>	<b>5</b>
	1. Il cinema come fonte di storia	7
	2. Cenni storici sul cinema in Italia	10
	3. Il paesaggio nel cinema italiano	25
	4. Le città cinematografiche: la location come personaggio 'invisibile' (il cinema di Wim Wenders e di Woody Allen)	28
	5. Il cineturismo	34
<b>2</b>	<b>MILANO, QUESTA SCONOSCIUTA</b>	<b>45</b>
	1. Cenni storici di una Milano cinematografica	47
	2. Milano in 35 mm. Le trasformazioni di una città attraverso il racconto diacronico nel cinema a Milano.	51
	2.1 Milano come location	52
	2.2 Milano come personaggio	52
	3. Gli anni di piombo e il poliziottesco: la nascita di un genere cinematografico a Milano	54

## IV

<b>3</b>	<b>ATLANTE DI MEMORIE CINEMATOGRAFICHE TERRITORIALI</b>	<b>61</b>
1.	Format comunicativo	63
2.	Analisi delle guide territoriali	66
	2.1 Guide convenzionali	67
	2.2 Guide non convenzionali	68
	2.3 Guide on-line	70
3.	Guide cinematografiche	72
4.	Format e obiettivi	73
5.	Criticità	78
6.	Portabilità	79
7.	35mm - Atlante di memorie cinematografiche territoriali	82
8.	Chiave interpretativa e registro stilistico	84
<b>4</b>	<b>CASO STUDIO: MILANO VIOLENTA</b>	<b>87</b>
1.	Il titolo / il logo	89
2.	I dvd	90
3.	Sito web	92
4.	Applicazione smartphone	94
5.	Comunicazione Outdoor	95
_	<b>NOTE</b>	<b>101</b>
_	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>105</b>
_	<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>109</b>



**INDICE GRAFICI**

v

_	<b>LE GRANDI CITTÀ DEL CINEMA</b>	<b>34</b>
_	<b>MILANO E IL CINEMA</b>	<b>50</b>
_	<b>L'ITALIA E IL POLIZIOTTESCO</b>	<b>57</b>
_	<b>SCHEMA DI STRUTTURA DEL FORMAT</b>	<b>76</b>
_	<b>IL TERRITORIO ITALIANO TRA MEMORIA E TRASFORMAZIONE SOCIALE (LE DUE GUERRE)</b>	<b>80</b>
_	<b>IL TERRITORIO ITALIANO TRA MEMORIA E TRASFORMAZIONE SOCIALE (POLIZIOTTESCO/NOIR)</b>	<b>81</b>









**35mm** è un atlante non convenzionale che si pone l'obiettivo di comunicare la città in maniera innovativa e originale, non canonica.

L'idea è quella di creare una “guida digitale” che può venire alimentata da tutte le persone, cittadini e non, che ne entrano in contatto, fornendo come nuova possibile base di partenza il loro approccio alla città e ai luoghi del cinema nella città analizzata.

Il caso studio scelto riguarda la città di Milano che, pur essendo stata spesso utilizzata come set cinematografico e documentaristico, non viene quasi mai riconosciuta all'interno delle pellicole dai propri cittadini e turisti.

Milano è una città che è sempre stata mostrata per quello che fa e non per quello che è; per i suoi abitanti e lavoratori e non per le sue strade e i suoi luoghi. Una città che è sempre rimasta grigia e anonima non riuscendo a entrare nell'immaginario collettivo come città di cinema. Lo scopo

è quello di incuriosire e stimolare una visione alternativa dei vari “teatri di posa”.

La tesi si traduce in un artefatto complesso strutturato in una serie di volumi contenenti i DVD dei film selezionati, un portale web e un’applicazione per smartphone. L’applicazione per smartphone darà la possibilità agli utenti di interagire direttamente con i luoghi visitati.

Le mappe saranno principalmente degli strumenti cartografici digitali (map-based) che potranno essere aggiornate di volta in volta dai vari utenti, ma al tempo stesso esisterà anche modello di mappa cartacea che conterrà gli itinerari base proposti ai fruitori.

X

Questa guida è pensata per essere usata come mezzo di promozione del territorio e si rivolge in particolare ai milanesi e a tutti quegli individui che pur vivendo a Milano sono soliti percorrerla per luoghi comuni, ma anche ai novizi o ai turisti.





*0*

**INTRODUZIONE**



Creare un atlante non convenzionale di Milano attraverso la filmografia che l'ha raccontata. Quello che si è cercato di fare, non è stato elencare la totalità delle varie location, ma identificare quei punti fondamentali della città; quei punti che potessero raccontare meglio sua evoluzione e le sue trasformazioni grazie ai film qui girati.

Ciò che qui dovrebbe emergere sono le tante Milano del cinema. Chi nei film l'ha descritta, registrandone la storia fino a oggi, ha spesso aggiunto la propria visione del mondo, tanto più necessaria in una metropoli che è parzialmente priva di scenari da "cartolina".

Questo distaccarsi dalla classica visione monumentale di eterna città d'arte tipica di film ambientati a Roma, Firenze, Venezia ecc. si è dimostrato un punto di forza, costringendo i vari autori a "leggere" in modo diverso la città, i suoi umori e i suoi luoghi, oggetto di continue rivisitazioni e nuove interpretazioni, a ricercare l'immagine di Milano nei film, constatando come sia passata da una moderna e

positiva città del boom economico a sempre più controversa metropoli. Fino all'attuale, fredda riproposizione, indicativa di un posto estraneo a molti dei suoi stessi abitanti, dove risulta difficile ritrovare se stessi e un proprio spazio esistenziale e da cui si tenta, spesso invano, di fuggire. Una città che non a tutti dà appartenenza, e quindi una sorta di non luogo, di non-città, da cui talvolta si fugge ma dove più spesso ci si adatta a sopravvivere malgrado il disagio.

Passano le storie, i luoghi, i personaggi della Milano laboriosa e intraprendente del primo dopoguerra, gli spazi ricostruiti dopo la distruzione bellica e le vicende problematiche e complesse del secondo dopoguerra e del boom economico, le vite vissute tra fabbriche, strade e piazze durante la rivoluzione studentesca e culturale degli anni Settanta, la conseguente restaurazione della "Milano da bere" con le vetrine e le vie luccicanti del suo "quadrilatero della moda" con le sue alleanze e i suoi giri di soldi che portarono a tangentopoli fino ad arrivare all'estraneamento di questi ultimi vent'anni di fronte all'incapacità della popolazione e dell'amministrazione meneghina nell'accogliere migliaia di cittadini stranieri, che inevitabilmente stanno modificando anche gli spazi e l'immagine della nostra città.

Alain Delon e Annie Girardot  
sul tetto del Duomo  
in una scena di  
*Rocco e i suoi fratelli*,  
di Luchino Visconti (1960)









1

RAPPORTO TRA  
CINEMA E CITTÀ



## 1.1 IL CINEMA COME FONTE DI ANALISI

7

Se, come dice Marcel Proust nella *Recherche*, “il vero viaggio di scoperta non consiste nel cercare nuovi paesaggi, ma nell’averne nuovi occhi”, se il mondo è prima di tutto negli occhi di chi guarda, è da lì che si deve partire, è da lì che si deve arrivare per conoscerlo. L’atto di vedere è tale nel cinema come nella realtà. La lettura dei segmenti di film come la lettura dei paesaggi si rivela un viaggio, illusorio o reale.

Nato nel 1895, il cinema introduce un processo di revisione del punto di vista, della percezione del mondo; un nuovo modo di guardare che restituisce prima di tutto proprio l’atto stesso del guardare. Come la fotografia mostra qualcosa di mai visto, così anche il cinema spinge lo sguardo ai confini del visibile, rivelando ciò che nello svolgimento reale passerebbe inosservato: il cinema come un dispositivo “che ripercorre e potenzia le nostre capacità di percezione del mondo”. Noto anche come la settima arte, il cinema, questa forma d’arte moderna, ci appare sempre più come una delle fonti privilegiate per lo studio del XX secolo, e anche per questo motivo viene considerato uno dei più grandi fenomeni culturali del secolo appena passato.

Questa nuova arte ha nel nostro secolo una centralità indiscussa, “il cinema è in un certo senso la sintesi di un’intera civiltà, l’espressione più completa del Novecento” per la sua capacità di operare profondamente sul piano dei processi sociali. Dalla nascita del cinema le immagini hanno subito un’evoluzione estremamente rapida, moltiplicandosi di numero. Gli anni Ottanta hanno determinato l’apprezzamen-

to e il riconoscimento dell'analisi dei film e dei documentari realizzati, dando così origine a indagini storico-sociali fino ad allora mai praticate. Ciò permette l'accostamento fra il passato e il presente attraverso collegamenti facilmente riconoscibili da chiunque si interroghi sulle radici antropologiche, sociali e psicologiche della società contemporanea. Tendenzialmente qualunque film, anche la commedia anni Ottanta, offre uno spaccato abbastanza veritiero della realtà sociale e geografica nella quale è ambientato.

Basti pensare anche a film come *Fantozzi*, uscito nel 1975 e diretto da Luciano Salce. È il primo capitolo della saga che narra le vicissitudini del travet Ugo Fantozzi, creato e interpretato da Paolo Villaggio. Fantozzi può considerarsi, in forma caricaturale, il simbolo del ceto medio italiano degli anni settanta, infelice e frustrato sia sul luogo di lavoro che in famiglia.

Nel cinema italiano degli anni Novanta si sono trovate le testimonianze, le immagini più vive sullo scenario malato del nostro paese; la congestione urbana, lo squallore delle grandi periferie, l'exasperata mobilità automobilistica con le sue infrastrutture, il degrado della fascia costiera, la speculazione edilizia. "I film sono luoghi, case, paesaggi, camere da letto. Sono strade e piazze, cieli e deserti, catapecchie e grattacieli. Sono, non mostrano"; poco popolare e troppo poco studiata la fruibilità topologica dei film merita un posto anche nella geografia umana, il cinema è infatti un "iperluogo, un luogo dei luoghi, uno spazio di spazi". Aumentata incredibilmente la mobilità ci ritroviamo in una condizione di viaggio perpetuo, dove gli unici luoghi rimasti sono quelli di transito, di passaggio, i famosi "nonluoghi" di Augè.

Nel cinema troviamo riferimenti a quest'analisi della società e dell'ambiente anche nei questi "nonluoghi", ossia tutte quelle strutture come aeroporti e stazioni, agglomerati edilizi e centri commerciali, grandi arterie stradali e ferroviarie e mezzi di trasporto in genere che nella società contemporanea rappresentano un'idea di impersonalità e di passaggio, la possibilità che tali luoghi siano ovunque senza una identità precisa e radicata nel territorio; luoghi in cui ambiguità e spaesamento regnano sovrani. Grazie ai film è possibile identificare i rapporti che si instaurano fra i

soggetti che percorrono tali spazi e gli spazi stessi, fornendo una visione originale della realtà analizzata e creando una particolare condizione negli individui interessati.

Il paesaggio diviene parte integrante o, meglio ancora, soggetto agente della narrazione, influenzando spesso pesantemente l'operato dei personaggi o semplicemente contribuendo a sviluppare alcune dinamiche.

Spesso il paesaggio viene inteso però come forma simbolica: questa sembra essere l'idea di più ampia diffusione riguardo la nozione di paesaggio. Si tratta infatti di "natura abbellita", di natura da "addomesticare", evidenziando con questo una volontà di manipolazione della materia fisica solo lievemente velata. La natura è un qualcosa che si rispetta, si apprezza, ma necessita di un intervento umano che la possa modificare e rendere più godibile.

La natura infatti è sentita come fondamentalmente estranea dato che necessita dell'azione dell'uomo per essere compresa; il paesaggio è quindi un'esperienza sensibile. Un'esperienza non scindibile dalla presenza di un soggetto agente, in questo caso un osservatore.

"La natura nella sua totalità viene trasformata nell'individualità di un paesaggio" – ciò sta a significare che è proprio un'operazione di riduzione a limiti umani delle dimensioni e delle caratteristiche della natura a caratterizzare ciò che va sotto il nome di paesaggio. La condizione umana è quindi di appartenenza alla natura ("viviamo nel suo seno e le siamo estranei"), ma percepiamo un velo di mistero ogni qual volta tentiamo di comprenderla ("Parla incessantemente con noi e non ci rivela il suo segreto. Costantemente operiamo su di essa e tuttavia non abbiamo alcun potere sulla natura").

"Paesaggio è natura che si rivela esteticamente a chi la osserva e la contempla con sentimento". Con questa riflessione si introduce un notevole elemento di novità: il concetto di "uscire dentro il paesaggio". Questa uscita consente di evadere dallo stato quotidiano, dal nostro essere e di ammirare in maniera distaccata tutto ciò che ci circonda. Il paesaggio si rivela, se attentamente esaminato, come quello che fu in origine e che è sempre rimasto tra le righe: una costruzione artificiale, un "artificio" appunto, e per dirla con le paro-

le di Sandro Bernardi “una scenografia stesa sopra la parte misteriosa della natura, una proiezione dell’animo umano sopra un oggetto che era e rimane sconosciuto e strano”.

“È vero che possiamo vedere la natura solo con l’ausilio delle forme, ma le forme sono culturali e di fatto ci impediscono di vedere al di là di esse (paradosso)”. Il fatto che il paesaggio si rivela come costruzione mentale e come “simulazione”, induce necessariamente a chiedersi se non vi sia qualche altro elemento importante o un’ulteriore chiave di lettura di tale oggetto d’analisi.

Se il paesaggio costituisce un insieme eterogeneo di simboli e segni disseminati al suo interno e in attesa di decodifica, viene spontaneo pensare che il nodo centrale della questione sia proprio questo e riguardi in particolar modo l’ambito dei segni e della “significazione” del paesaggio.

È la semiologia stessa a confermare queste supposizioni, quando in una delle formulazioni più note ribadisce l’assunto che un oggetto creato come oggetto d’uso, quando è riconoscibile come tale, assume immediatamente la valenza di segno.

## 1.2 CENNI STORICI SUL CINEMA IN ITALIA

I primi film realizzati in Italia sono documentari, filmati di pochi secondi nei quali coraggiosi pionieri riprendevano con una semplice cinepresa a manovella fatti e personaggi del loro tempo, perlopiù regnanti, imperatori e papi.

Il primo filmato del quale si conosce il titolo risale al 1896 e riguardava la visita dei Savoia a Firenze.

Il primo filmato giunto sino ai giorni nostri e tuttora visibile riguarda Papa Leone XIII che si reca in preghiera nei giardini Vaticani e si rivolge alla macchina da presa per quella che è la prima benedizione papale filmata.

Il cinema, sino allora considerato alla stregua di un fenomeno da baraccone e presentato nelle fiere e nelle piazze da ambulanti girovaghi in spettacoli itineranti insieme ai circhi e alle giostre, nel periodo che intercorre tra il 1903 e il 1909, compie un balzo in avanti e si organizza come in-



industria, con case di produzione nei principali capoluoghi: soprattutto a Torino con la Società Anonima Ambrosio, l'Aquila Film e la Itala Film, a Roma con la Cines, a Napoli con la Partenope Film, a Milano con gli studi cinematografici meglio attrezzati dell'epoca e una società di produzione denominata Milano Films, e quindi una rete sempre più capillare di sale cinematografiche nei centri urbani delle città.

Questa trasformazione portò alla produzione dei film a soggetto, che per gran parte del periodo muto affiancarono il filmato documentario fino a sostituirlo quasi completamente all'inizio della prima Guerra Mondiale.

Questi film a soggetto sono realmente le prime espressioni artistiche cinematografiche; non sono riprese casuali di personaggi che interpretano se stessi, ma hanno un autore, una storia, un regista (spesso l'autore stesso), degli attori professionisti e, per quanto ci riguarda, soprattutto un set, a volte ricostruito in studio, a volte dal vero...

Tra il 1910 e il 1914 il cinema italiano riscuote in ogni parte del mondo un successo oltre ogni previsione, con kolossal storici e religiosi diretti tra gli altri anche da Giovanni Pastrone, che realizza nel 1914 il celebre *Cabiria* che ha il grande onore di venire proiettato in anteprima alla Casa Bianca di fronte al Presidente degli Stati Uniti d'America e a tutto il personale.

L'Italia è anche il primo paese a portare un movimento d'avanguardia nel cinema, grazie al Futurismo. Il Manifesto della Cinematografia Futurista risale al 1916 firmato, tra gli altri, da Filippo Tommaso Marinetti, Armando Ginna, Bruno Corra, Giacomo Balla ecc.

Futurismo e cinema, un binomio inscindibile, il cinema rappresenta immagini in movimento in successione temporale, la pittura futurista riassume il movimento nel tempo in una sola immagine come sovrapponendo i vari fotogrammi dell'azione. Il cinema influenza l'arte futurista e il futurismo influenza il cinema in un rapporto dialettico.

Per i futuristi il cinema è l'arte ideale, essendo giovane, privo di passato e capace di estrema duttilità e velocità grazie al montaggio e gli effetti speciali, che diventano parte integrante di un nuovo linguaggio creativo e sovversivo.

*Dinamismo di un cane al guinzaglio*  
di Giacomo Balla, 1912  
Olio su tela, 91 × 110 cm  
Albright-Knox Art Gallery



12

Purtroppo molte delle già di per sé scarse opere del cinema futurista sono andate perdute. Tra le più significative resta *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia (1917) dove le scenografie ipnotiche e simboliste di Enrico Prampolini costituiscono fonte d'ispirazione per il successivo cinema espressionista tedesco.

Durante la prima Guerra Mondiale, tra il 1914 e il 1918, si sviluppa un filone particolare il cosiddetto film propagandistico in cui un eroe s'immerge in avventure belliche, distinguendosi per coraggiosi atti di eroismo, ma senza mai calcare la mano sulla violenza effettiva della guerra.

Dopo la fine della Grande Guerra, il cinema italiano attraversa un fortissimo periodo di crisi, dovuta soprattutto al proliferare di piccole case di produzione che falliscono generalmente dopo pochi film, e ad alcune scelte organizzative sbagliate. L'unico filone che regge è quello napoletano, grazie all'opera della prima film-maker donna del cinema nostrano, Elvira Notari, che produce e dirige moltissime sceneggiate e canzoni filmate (eseguite direttamente nelle sale cinematografiche da orchestre e cantanti famosi in sincronia con le immagini) ottenendo un successo travolgente tra gli italiani emigrati in Sudamerica (soprattutto in Argentina, Brasile e Uruguay).

Il fascismo, salito al potere tra il 1922 e il 1925, all'inizio

non si preoccupa di rilanciare la cinematografia che si avvia a un declino sempre più costante e precipitoso.

Solo verso la fine degli anni Venti il fascismo istituisce il Ministero della Cultura Popolare (popolarmente abbreviato in Min.Cul.Pop.) i cui esperti comprendono le potenzialità del cinema come strumento di propaganda politica. Dopo un disastroso incendio, avvenuto nel 1935, negli studi cinematografici della vecchia Cines il Min.Cul.Pop. suggerisce la creazione di una struttura importante in grado di rilanciare un cinema italiano altrimenti destinato all'agonia.

Il regime mussoliniano non arriva mai alla ferocia di quello tedesco, nemmeno in campo artistico. Ma il controllo è anche in questo caso molto deciso. Sullo schermo appare solo quello che piaceva al Duce: i cinegiornali dell'Istituto Luce propagandano fin nei più sperduti paesini le conquiste del regime, magnificando la conquista dell'Impero, le grandi bonifiche agrarie, gli imponenti lavori pubblici. Ovunque masse felici, folle oceaniche che pendono dalla bocca del "Salvatore della patria". Il quale, ben convinto che il cinema sia l'arma più forte, dà grande impulso alla produzione degli stabilimenti di Cinecittà, che saranno di fondamentale importanza nella storia del cinema italiano anche e soprattutto nel dopoguerra, quando la capitale italiana arriva a essere chiamata la "Hollywood sul Tevere".

Viene trovata un'area a Sud-Est della capitale e nell'aprile 1937 il Duce stesso presenzia alla solenne inaugurazione di Cinecittà, coniando il celebre slogan "La cinematografia è l'arma più forte".

Viene concepita alla maniera di Hollywood, con tutto quello che qualsiasi cineasta avrebbe potuto desiderare per la realizzazione di un film: teatri di posa, servizi tecnici e il famoso Centro Sperimentale di Cinematografia, che si rivelerà una vera e propria fucina per futuri celebri maestri, con annessa la Cineteca Nazionale.

Due anni più tardi, il 1 gennaio 1939, entra in vigore il cosiddetto monopolio, una legge che di fatto blocca in gran parte l'importazione della cinematografia estera, soprattutto quella americana, favorendo una più ampia produzione di film italiani. Si sviluppa così un importante filone cinematografico quello delle commedie dei telefoni bianchi.

La stagione cinematografica dei telefoni bianchi interessa un periodo di tempo relativamente breve. Il nome proviene dalla presenza di telefoni bianchi nelle sequenze di alcuni film prodotti in questo periodo, sintomatica di benessere sociale: uno status symbol atto a marcare la differenza dai telefoni neri, maggiormente diffusi. I personaggi appartengono al bel mondo, sembrano usciti dalle pagine patinate delle riviste di moda o dai quadri di Tamara de Lempicka: donne biondo platino, moderne, emancipate.

La critica degli ultimi anni preferisce definirla anche Commedia all'ungherese, perché, nonostante siano produzioni italiane, i soggetti e le sceneggiature di questi film sono ambientati in Ungheria per ragioni censorie (l'argomento preferito di queste commedie, infatti, era una minaccia di adulterio o divorzio, cosa impensabile per l'Italia del Con-



*L'écharpe bleue*  
di Tamara de Lempicka, 1930  
Olio su tavola, 35 x 27 cm  
Collezione privata

cordato clericofascista di quegli anni). Altra definizione è quella di Cinema Decò per la forte presenza di oggetti di arredamento ispirati al design dello stile internazionale dell'Art Decò, molto in voga in quel periodo.

Nel corso della seconda Guerra Mondiale, ma soprattutto negli ultimi anni del conflitto (1943-1945) l'Italia conosce lutti e distruzioni immani. In questo contesto si sviluppa il neorealismo, un movimento artistico e culturale che riguarda tutte le forme di arte, ma in particolare il cinema.

Il cinema neorealista ha lo scopo principale di rappresentare la situazione reale del paese: le trame dei film ruotano spesso attorno alle vicende, e vicissitudini, di famiglie povere; gli attori sono frequentemente non professionisti, immersi pertanto nella vita di tutti i giorni; c'è una particolare attenzione all'uso della lingua, con grande ricorso ai dialetti regionali.

Per quanto riguarda l'immagine, i registi (tra cui Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica) si propongono di non truccare la realtà, rinunciando all'illuminazione artificiale e alle riprese in studio per privilegiare quelle all'aria aperta: le città diventano parte determinante del film. Gli interni non sono girati negli studios ma in case di parenti o amici.

In una posizione molto più defilata, "autonoma", appare in quegli anni Federico Fellini, autore formatosi presso la grande scuola neorealista ma nel contempo alla ricerca di una dimensione estetica che gli permetta di superarla.

Film come quelli di Visconti: *Osessione* (girato ancora in piena guerra mondiale), *La terra trema* e *Bellissima*, ma soprattutto la trilogia della guerra di Rossellini: *Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero* e la quadrilogia di De Sica *Sciuscià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano* e *Umberto D.* ottengono moltissimi riconoscimenti a livello internazionale.

Successivamente Roberto Rossellini sperimenta nuovi stili, sempre ascrivibili al filone neorealista, nella celebre trilogia *Stromboli terra di Dio* (1949), *Europa '51* (1952) e *Viaggio in Italia* (1953), fondendo perfettamente cinema documentaristico a indagine psicologica.

Fra il 1950 e il 1954 anche Fellini si fa conoscere al grande pubblico e alla critica più attenta con due capolavori assoluti, *I vitelloni* (1953) e *La strada* (1954). In questi film i luoghi, seppure riconoscibili (Rimini de *I vitelloni*), assumono un ruolo poetico e simbolico che va ben oltre il documentarismo. Nonostante il successo internazionale ottenuto, la stagione neorealista dura solo una dozzina d'anni.

Già nel 1949 De Santis in *Riso amaro* propone una singolare sintesi tra i temi classici del Neorealismo (le risaie piemontesi come sfondo protagonista) e i modi narrativi dei fotoromanzi popolari e del cinema hollywoodiano.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta il cinema italiano comincia a emanciparsi dal Neorealismo affrontando le tematiche esistenziali da punti di vista differenti, più introspettivi che descrittivi. Spesso in questi film l'ambiente, la location è coprotagonista e influenza, nel bene e nel male, la storia e gli umori dei personaggi, sia quando si tratta semplicemente di Commedia all'italiana (spesso graffiante satira dei vizi comuni) sia nel cosiddetto cinema impegnato o d'autore.

Michelangelo Antonioni, nato professionalmente all'inizio degli anni Quaranta anche grazie ad alcuni documentari da lui girati come *Gente del Po* e *NU - Nettezza Urbana*, porta alla ribalta un cinema esistenziale, introspettivo, estremamente attento alle psicologie dei personaggi più che agli eventi con film quali *Le amiche*, *Il grido* e la trilogia *L'avventura* (1960), *La notte* e *L'eclisse* (1963). Fama e riconoscimento internazionale vennero consolidati da opere come *Blow up* (1966) e *Professione: reporter*.

Fellini, con capolavori come *Le notti di Cabiria* (1956) e *La dolce vita* (1960), oltre ai già citati *I vitelloni* con Alberto Sordi, e *La strada*, con Giulietta Masina nel ruolo di Gelso-mina, si impone come uno dei massimi punti di riferimento del cinema italiano nel mondo. Alcune scene dei suoi film più celebri assurgeranno a simboli di un'intera epoca, basti pensare alla famosa scena di Anita Ekberg che, ne *La dolce vita* fa il bagno nella Fontana di Trevi divenuta, fin da allora, un'icona del cinema italiano nel mondo.

Nel corso del decennio degli anni Sessanta Fellini inizia una fase di sperimentazione col monumentale, onirico

e visionario *8 e ½* (1963), che aprirà una nuova fase della sua già luminosa carriera: opere successive come *Satyricon*, *Amarcord*, *Il Casanova* di Federico Fellini, *E la nave va*, immaginifiche e visionarie, consacrano Fellini come uno dei più grandi artisti della macchina da presa del Novecento.

Luchino Visconti, il grande esteta per definizione, dopo il folgorante esordio pre-neorealistico di *Ossessione* e i già citati *La terra trema*, e *Bellissima sarà la volta*, fra la seconda metà degli anni cinquanta e l'inizio degli anni settanta, di un'ininterrotta serie di immortali capolavori, fra cui *Senso*, *Rocco e i suoi fratelli*, *Il Gattopardo*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia* e *Ludwig*.

Uno dei problemi principali di quegli anni è l'emigrazione: grandi masse di persone lasciano il Sud per cercare lavoro nelle grandi fabbriche del Nord; con conseguenze facilmente immaginabili: sradicamento, difficoltà a inserirsi in un ambiente nuovo, razzismo. Visconti, un milanese di origine aristocratica, riesce a condensare tutti questi drammi in un unico film, in *Rocco e i suoi fratelli*, che ha l'andamento maestoso e terribile di una grande tragedia antica.

Un tema sta particolarmente a cuore al regista: quello della fine dei rapporti familiari, travolti da modi di vita completamente diversi. *Rocco* (interpretato da Alain Delon) e i suoi fratelli, Simone, *Ciro* e *Luca*, vivono proprio questo: dalla Basilicata arrivano nella nebbiosa Lambrate, un quartiere allora periferico di Milano, pieni di speranza in un futuro migliore. Una delle strade per raggiungere il benessere sembra essere quella della boxe. La realtà, però, si dimostra molto diversa dalle speranze, e il gruppo si rivela troppo fragile per non andare in frantumi.

Un caso a parte nel panorama cinematografico e culturale dell'epoca è Pier Paolo Pasolini, regista, attore e scrittore, che nelle sue opere si oppone alla morale del tempo. Personaggio di rottura, fino alla morte (avvenuta in circostanze poco chiare nel 1975) non si stancò di combattere a tutti i livelli (letterario, cinematografico e politico) per proporre nuovi valori contrari al conformismo e al consumismo della società italiana a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta.

I suoi film, da *Mamma Roma* (1962), con Anna Magnani nel ruolo di una prostituta, *Il vangelo secondo Matteo* (1964),

una tra le più apprezzate ricostruzioni cinematografiche della vita di Gesù, *Uccellacci e uccellini*, una favola moderna con il comico Totò nell'unica interpretazione drammatica della sua carriera, *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), le trasposizioni cinematografiche della "trilogia" *Il Decameron* (1971), dei *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974) o le agghiaccianti scene di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) hanno tutti scatenato lunghe polemiche, spesso con strascichi giudiziari ed episodi di censura in Italia e altri paesi.

Pasolini, che non ha mai fatto mistero della sua omosessualità e della sua simpatia per l'ideologia comunista, è uno dei personaggi culturalmente più influenti di quegli anni, malgrado le sue posizioni siano considerate estreme e la sua opera sia spesso discriminata.

Nella seconda metà degli anni Cinquanta si sviluppa anche il genere della commedia, spesso conosciuta come *Commedia all'italiana*, una definizione che fa riferimento al titolo di un film di Pietro Germi: *Divorzio all'italiana* (1961) con Marcello Mastroianni e Stefania Sandrelli, due tra i più importanti attori del cinema italiano.

A tale filone si ricollegano i nomi dei principali attori italiani del tempo, da Alberto Sordi a Ugo Tognazzi, da Monica Vitti a Claudia Cardinale, da Vittorio Gassman a Nino Manfredi, senza dimenticare Totò e Sofia Loren, oltre ai già citati Mastroianni e Sandrelli.

Generalmente si ritiene sia stato Mario Monicelli, capostipite e fra i massimi esponenti (con Ettore Scola e Dino Risi)



Ugo Tognazzi in  
*La vita agra*



della commedia all'italiana, a inaugurare il nuovo genere con *I soliti ignoti*, del 1958, cui fanno seguito altri lungometraggi memorabili diretti dallo stesso regista come *La grande guerra*, *L'armata Brancaleone*, *Amici miei* e *Un borghese piccolo piccolo*.

Gli anni Sessanta sono il periodo del boom economico e anche il cinema risente dei cambiamenti che modificano radicalmente la società italiana. Fra i tanti film di questo decennio merita una menzione particolare *Il sorpasso* di Dino Risi, un amaro lungometraggio che riesce a mischiare bene la comicità e la serietà del soggetto, con Vittorio Gassman nel ruolo del protagonista: una scampagnata di due giovani su una bella spider si conclude in tragedia... il mondo corre troppo in fretta e il cinema se ne rende testimone.

In effetti sul finire degli anni Settanta il tono delle commedie si fa sempre più cupo ed esistenziale: l'ottimismo del dopoguerra appare, anno dopo anno, solo un lontano ricordo.

Nel frattempo si impongono sempre più le commedie a sfondo (più o meno) erotico. Prodotte fin dai primi anni Settanta, conosceranno un periodo di grande popolarità fra la metà di quello stesso decennio e l'inizio degli anni Ottanta (commedia sexy all'italiana).

I movimenti studenteschi della fine degli anni Sessanta e quelli del decennio successivo influenzano anche il cinema, che, oltre al filone della commedia, si sviluppa anche in un genere più impegnato socialmente e politicamente.

In questo contesto nuovi registi continuano e potenziano l'opera iniziata già anni prima tra gli altri da Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, il film che narra la storia del famoso bandito siciliano, è del 1961).

Tra i film più importanti si ricordano *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, con la notevole interpretazione di Gian Maria Volontè, la trasposizione cinematografica del romanzo di Leonardo Sciascia *Il giorno della civetta* (1967) e il successivo *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica* (1971), entrambi di Damiano Damiani.

Ma forse il punto d'arrivo del filone di "denuncia" è il caso Mattei (1972), un film inchiesta in cui il regista Francesco Rosi cerca di far luce sulla misteriosa scomparsa di Enrico Mattei, manager del più importante gruppo statale italiano, l'ENI.

Anche se non strettamente legato alla realtà italiana è doveroso ricordare *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966), potente ricostruzione degli eventi civili e militari che portarono l'Algeria all'indipendenza dal colonialismo francese. Il film di Pontecorvo è divenuto nel tempo una delle opere italiane più conosciute e celebrate nel mondo.

Nello stesso periodo anche un altro genere ottiene un grande successo, non solo a livello nazionale, ma anche e soprattutto a livello internazionale: lo spaghetti-western. Con questa definizione s'intendono tutta una serie di film italiani d'ambientazione western (spesso girati in Spagna), non solo con attori italiani, ma anche americani ancora non conosciuti, come Clint Eastwood.

Sergio Leone è il precursore di questo filone, con la cosiddetta trilogia del dollaro: *Per un pugno di dollari* (1964), *Per qualche dollaro in più* (1965) e *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966). Lo stile leoniano, coadiuvato dalle eccezionali colonne sonore di Ennio Morricone, è di programmatica rottura con l'enfasi patriottarda e romantica dei classici statunitensi: crea un universo iperbolico, dominato da violenza e sopraffazione e dipinto con un incessante umorismo nero. A questo trittico seguiranno lo straordinario kolossal epico *C'era una volta il West* (1968), girato in parte nella Monument Valley americana, e *Giù la testa* (1971).

Sergio Leone, snobbato all'epoca da buona parte della critica, viene oggi celebrato come uno dei registi italiani più noti e amati internazionalmente.

Sono considerati spaghetti-western anche pellicole che uniscono all'ambientazione classica dei western una trama comica più legata alla tradizione della commedia all'italiana. Tra i tanti titoli ricordiamo *Lo chiamavano Trinità...* (1970) e il seguito *...continuavano a chiamarlo Trinità* (1972), con il duo comico Bud Spencer e Terence Hill (nomi d'arte degli italiani Carlo Pedersoli e Mario Girotti).

Del 1973 è *Il mio nome è Nessuno*: celebre, curiosa pellicola che unisce l'epicità (e il coprotagonista Henry Fonda) di *C'era una volta il west* con la comicità demenziale dei western-comici; il risultato è squilibrato ma memorabile.

Per quanto riguarda il cinema di genere un'importante rilevanza va data all'horror e al thriller. Intorno agli anni Sessanta e in particolare nel decennio seguente si è sviluppata un'ondata di registi che hanno reinventato diverse forme di cinema horror per i seguenti anni fonte per registi di fama internazionale.

Il nome fondamentale di questa fase è stato Mario Bava, direttore della fotografia passato alla regia. Il quale non solo ha creato un vero presupposto per un horror di qualità in Italia, ma si è rivelato soprattutto un notevole narratore, colto e raffinato. Suo degno allievo e successore è stato Dario Argento.

Negli anni Settanta l'allentarsi dei confini della censura, la degenerazione del gusto, e soprattutto la ricerca del successo commerciale mediante investimenti di modesta entità, permette lo sviluppo, accanto alla commedia all'italiana, della commedia erotica all'italiana. Trame, sceneggiature e dialoghi, generalmente risibili, fanno da pretesto per sviluppare pellicole (più o meno) erotiche: a questo genere di film legano la propria popolarità (almeno inizialmente) attori come Lino Banfi, Alvaro Vitali ed Edwige Fenech.

Secondo alcuni nel filone trash andrebbero incluse le numerose pellicole della saga di *Fantozzi*, scritta e interpretata da Paolo Villaggio. Va tuttavia riconosciuta, almeno nei primi due capitoli, una buona qualità dell'insieme sia sotto il profilo comico che tematico (le ritualità grottesche della società moderna e l'intento satirico dell'autore).

Altro genere di successo negli anni Settanta è il poliziesco all'italiana ribattezzato **poliziottesco** in cui vengono trattate storie di poliziotti duri dai metodi spicci (talvolta non tanto differenti da quelli dei loro antagonisti) alle prese con delinquenti e organizzazioni criminali spietate sullo sfondo delle metropoli italiane (Milano, Roma, Napoli, Torino, Palermo e Genova); tali film carichi di azione, inseguimenti e di scene molto violente non sono privi di richiami alla realtà delle città italiane negli anni Settanta (nel pieno



Mario Adorf nella  
scena finale di *La mala ordina*  
di Fernando di Leo, 1972

dei cosiddetti anni di piombo) saranno poco amati dalla critica dell'epoca che definirà tutti i film del genere molto negativamente etichettandoli come fascisti, qualunquisti e giustizialisti e accusandoli di essere in sostanza tutti uguali nelle trame così come nei personaggi ma saranno invece molto apprezzati dal pubblico sia italiano che internazionale facendo sbancare di volta in volta i botteghini; anche in questo genere si trovano registi e attori tipici molti dei quali provenienti dallo spaghetti-western (di cui il poliziottesco si propone come genere figlio in cui le atmosfere, le situazioni e le figure dei fuorilegge e degli sceriffi del west vengono trasferiti nei contesti urbani dell'Italia di allora) registi come Umberto Lenzi, Stelvio Massi, Fernando Di Leo e attori come Maurizio Merli, Gastone Moschin, Tomas Milian; titoli come *Milano calibro 9*, *La mala ordina* e *Roma violenta* saranno i più fortunati di tale genere che di recente è stato oggetto di rivalutazione da parte della stessa critica che tanto li ha bistrattati.

Sul finire degli anni settanta si iniziano a percepire, per il cinema italiano, i primi sintomi di una crisi che esploderà nella prima metà degli anni Ottanta e che si protrarrà, con alti e bassi, per oltre un decennio. Si tratta di un processo fisiologico, legato per lo più all'avanzare della televisione commerciale.

In questi anni la commedia all'italiana scompare come genere e il cinema d'autore tende a isolarsi, con una serie

di film che difficilmente si inseriscono in uno sviluppo comune.

Non mancano comunque opere memorabili, quantomeno nella prima metà del decennio.

Tra le pellicole principali figurano *La città delle donne* (1980), *E la nave va* (1983) e *Ginger e Fred* (1985) di Fellini, *L'albero degli zoccoli* (1978), di Ermanno Olmi (vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes), *Una giornata particolare* (1978) e *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, *Bianca* (1984) e *La messa è finita* (1985) di Nanni Moretti, *il Minestrone* (1981) di Sergio Citti, *La notte di San Lorenzo* (1982) dei fratelli Taviani, *Tre fratelli* (1983) di Francesco Rosi.

23

Anche se non sono film completamente italiani, non si possono dimenticare *C'era una volta in America* di Leone (1984) e *L'ultimo imperatore* (1987), la pellicola di Bernardo Bertolucci vincitrice di nove premi Oscar.

Sul fronte della commedia si ricordano alcuni lavori del giovane Massimo Troisi che ottiene consensi con *Ricomincio da tre* (1981), *Scusate il ritardo* (1983) e soprattutto *Non ci resta che piangere* (1984), Carlo Verdone che dà il meglio di sé in *Compagni di scuola* (1988), l'eterno Mario Monicelli che torna al successo con *Speriamo che sia femmina* (1988), Roberto Benigni che raggiunge notorietà internazionale con *Il piccolo diavolo* (1988), interpretato da Walter Matthau.

La crisi creativa ed economica emersa in tutta la sua gravità negli anni Ottanta, si protrarrà, per il cinema italiano, anche nel decennio successivo. Scomparsi i grandi autori, fiaccato a livello commerciale e incapace di creare nuovi "generi", il movimento cinematografico nazionale proseguirà all'insegna dell'improvvisazione.

Segnali di rinascita, perlomeno a livello popolare, si colgono fin dagli inizi degli anni Novanta con *Nuovo cinema Paradiso*, il film con cui Giuseppe Tornatore vince il premio Oscar per la miglior pellicola straniera (1990), un successo bissato due anni dopo da Gabriele Salvatores con *Mediterraneo*, una storia ironico/vacanziera su un gruppo di soldati italiani sperduti su un'isola della Grecia durante la Seconda guerra mondiale.

Comunque negli anni seguenti non mancheranno pellicole di sicuro valore artistico: *Le vie del signore sono finite* (1987), di Massimo Troisi; Gianni Amelio s'impone all'attenzione con *Porte aperte* (1989) e si conferma con *Il ladro di bambini* (1992) e *L'America* (1994), Nanni Moretti vince un premio a Cannes con l'acclamato *Caro Diario* (1993).

Gradualmente riprende quota la commedia, pur rivisitata con temi e stili contemporanei: ricevono consensi *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* (1991) di Massimo Troisi, *Maledetto il giorno che t'ho incontrato* (1992) e *Perdiamoci di vista* (1994) di Carlo Verdone, viene salutato dalla critica come una rivelazione Paolo Virzì, autore di *La bella vita* (1994), *Ferie d'agosto* (1995) e *Ovosodo* (1997). Un discorso a parte merita l'italo/svizzero Silvio Soldini il cui stile dolce-amaro non rientra facilmente in alcun genere: nel corso degli anni Novanta dirige alcuni dei suoi film più noti: *L'aria serena dell'ovest* (1990), *Un'anima divisa in due* (1993), *Le acrobate* (1997).

Gli ultimi anni del decennio vedono Bernardo Bertolucci tornare alla regia in Italia con l'accattivante *L'assedio* (1998).

Pur individuando nei decenni Cinquanta e Sessanta il periodo aureo del cinema italiano, produttivamente e artisticamente, in tempi più recenti altri registi hanno conquistato la nomea di "autori", riuscendo a raggiungere fama e riconoscimento internazionale.

Grazie a una maggiore spinta produttiva, negli ultimi anni in Italia sono cresciuti gli investimenti economici, e il successo nelle sale di un nuovo cinema d'autore che in alcuni casi recupera modelli di cinema di genere (su tutti il noir e il thriller). Esempi in tal senso sono i film di Paolo Sorrentino, *L'uomo in più* (2003), *Le conseguenze dell'amore* (2004), e di Matteo Garrone, *L'imbalsamatore* (2002).

Nel 2008 due ambiziosi film realizzati da Garrone e Sorrentino hanno ottenuto la consacrazione internazionale al festival di Cannes: *Gomorra*, tratto dal romanzo di Roberto Saviano, e *Il Divo*, ispirato alla figura di Giulio Andreotti. Pur stilisticamente differenti, le due opere si accomunano al tentativo di tornare a raccontare, attraverso il cinema, aspetti critici della società italiana.

Il 2009 segna un ritorno al cinema italiano di prospettiva storico/politica. La memoria politica e ideologica vista come sguardo per analizzare i nostri tempi. Esempi importanti sono indubbiamente la rivisitazione in chiave personale e autobiografica del '68 da parte di Michele Placido con *Il grande sogno* e di Giuseppe Tornatore, con lo spettacolare e ambizioso *Baaria*.

### 1.3 IL PAESAGGIO NEL CINEMA ITALIANO

“Non vogliamo, qui, dar consigli a chicchessia e tantomeno suggerirne trame. Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cioè un’accozzaglia di elementi esteriori e decorativi, destasse l’interesse, ma lo spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici; nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bensì l’intelligenza.” (Michelangelo Antonioni – aprile 1993).

25

Un bambino guarda con vergogna, le lacrime agli occhi, suo padre che viene trattato come un volgare malfattore (*Ladri di biciclette*); due adolescenti, costretti a rubare dalla fame del dopoguerra, finiscono in un carcere minorile (*Sciuscià*); un orfano, uscito dall’istituto dove è stato allevato, si ritrova ospite di un accampamento di barboni dal cuore gentile, alla periferia di Milano (*Miracolo a Milano*); un anziano signore, che tira avanti solo grazie alla magrissima pensione, ha come unico amico il suo cagnolino (*Umberto D.*). Sono quattro momenti, quattro istantanee che raccontano quattro capolavori del cinema neorealista, dove la macchina da presa esce nelle strade, gira per le vie della città, senza la preoccupazione di “abbellire” la realtà che li circonda e dove gli attori sono quasi sempre non professionisti.

Il Neorealismo è stato un movimento culturale, nato e sviluppatosi in Italia durante il secondo conflitto mondiale e nell’immediato dopoguerra, che ha avuto dei riflessi molto importanti sul cinema contemporaneo. I maggiori esponenti di questo movimento in ambito cinematografico furono, i registi Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica e Carlo Lizzani. Il cinema neorealista è caratterizzato da trame ambientate in massima parte fra le

classi disagiate e lavoratrici, con lunghe riprese all'aperto, e utilizza spesso attori non professionisti per le parti secondarie e a volte anche per quelle primarie. Le scene sono girate quasi esclusivamente in esterno, per lo più in periferia e in campagna; il soggetto rappresenta la vita di lavoratori e di indigenti, impoveriti dalla guerra. È sempre enfatizzata l'immobilità, le trame sono costruite soprattutto su scene di gente normale impegnata in normali attività quotidiane, completamente prive di consapevolezza come normalmente accade con attori dilettanti. I bambini occupano ruoli di grande importanza ma non solo di partecipazione, perché essi riflettono ciò che "dovrebbero fare i grandi". I film trattano soprattutto la situazione economica e morale del dopoguerra italiano, e riflettono i cambiamenti nei sentimenti e le condizioni di vita: frustrazione, povertà, disperazione. I film neorealisti propongono storie contemporanee ispirate a eventi reali e spesso raccontano la storia recente come *Roma città aperta* di Roberto Rossellini.

Poiché Cinecittà, il complesso di studi cinematografici che dall'aprile del 1937 era stato il centro della produzione cinematografica italiana, fu occupata dagli sfollati sul finire del secondo conflitto mondiale e nell'immediato Dopoguerra, i film vennero spesso girati in esterno, sullo sfondo delle devastazioni belliche, nei primi anni di sviluppo e di diffusione del neorealismo.

Ciò ha permesso di assegnare al paesaggio un nuovo ruolo, una nuova funzione. Il territorio non è più uno sfondo ricostruito all'interno degli studi, ma risultava essere vivo. Quello che ha segnato profondamente il territorio, come appunto le devastazioni belliche, deve essere per forza presente anche all'interno della storia. Il paesaggio così, da semplice fondale, diventa personaggio, se non addirittura protagonista, grazie al ruolo che il neorealismo gli concede.

Già Sandro Bernardi ha avuto modo di approfondire il carattere etico e quindi politico del paesaggio nel cinema italiano del Dopoguerra:

"[...] mi sembra che nel cinema italiano, o almeno in una parte di esso, quella che si appropria dell'eredità neorealista e la prosegue in una ricerca epistemologica, accada qualche cosa di più. Il paesaggio qui spesso diventa, come vedre-



mo, un vero e proprio personaggio, un interlocutore, molte volte uno spietato antagonista nei confronti dei personaggi; non è più uno specchio dell'anima, non è più spazio dell'azione ma, al contrario, diventa spesso un luogo vasto, opaco, in cui l'azione e a volte anche i personaggi rischiano di perdersi; una soglia appunto in cui s'intravedono i limiti della cultura e della conoscenza."

Anche nel cinema più recente il paesaggio assume un ruolo fondamentale riuscendo a essere, da una parte, vero e proprio personaggio, rappresentazione di una certa Italia, e dall'altra luogo simbolico di una morale del nostro Paese. Basti pensare ai modernissimi e razionali spazi architettonici di *Tutta la vita davanti* (2008, di Paolo Virzì), dove l'architettura iperfunzionalista e modernista del cemento delle moderne metropoli indica la direzione che il nostro Paese sta seguendo da vent'anni a questa parte, quella della urbanizzazione selvaggia, di un modernismo architettonico senza anima, di una cementificazione degli spazi extraurbani o periferici che hanno generato mostruosità etiche e sociali; dall'altra sono il controcanto simbolico di una modernità che ha fallito che ha portato il pianeta sull'orlo del baratro ecologico ma ha anche snaturato i rapporti interpersonali. Un paesaggio freddo, gelido, razionale e funereo. Si pensi all'abbondare dei centri commerciali nella rappresentazione del nostro Paese.

La periferia e l'incapacità di pensarla, di costruirla, di renderla abitabile a partire da un lavoro sociale e diviene la nuova frontiera urbana. Nel centro, nel contesto, così come la divisione tra cittadina dipende proprio da questa dialettica tra inclusione ed esclusione. *Forza cani* (2002, di Marina Spada) e *Fuori Vena* (2005, di Tekla Daidelli) i due autori scelgono di dipingere una Milano "altra", alternativa ai monumenti e alla moda, alla piazza finanziaria e vanno nel cuore di un progetto alternativo tra centri sociali, case occupate e spazi autogestiti. Fanno emergere l'immaginario di una Milano che ha un altro punto di vista e che sceglie una diversa prospettiva, sceglie o è costretta, come in *Fame chimica* (2003, di Antonio Bocola, Paolo Vari), in cui la vita di alcuni giovani di una periferia milanese viene resa plasticamente in quella sorta di luogo centripeto dell'azione che è il giardinetto condominiale, frutto di un'azione urbanistica sul territorio minima, miope, disgregante.

Sembra quindi il paesaggio, come nella tradizione italiana neorealista, a concentrare su di sé l'attenzione al territorio, al nostro Paese e al nostro sguardo. Se concediamo ancora molto al macchiettismo, che deriva dalla commedia all'italiana, nel disegnare i personaggi, nel paesaggio, invece, sembra trovarsi la prospettiva più sana, la necessità più acuta dello sguardo del cinema italiano contemporaneo, persino le metafore migliori: insomma la parte migliore dell'ispirazione politica (in senso lato) del nostro cinema che va, tra l'altro, di pari passo con la crescente qualità del nostro documentario.

#### **1.4 LE CITTÀ CINEMATOGRAFICHE: ESEMPI PRATICI DI LOCATION COME PERSONAGGIO 'INVISIBILE' OSSIA A MANHATTAN DI WOODY ALLEN E LA BERLINO DI WIM WENDERS**

Due registi contemporanei che danno dignità alla città in cui girano e a cui rendono omaggio sono indubbiamente Woody Allen e Wim Wenders.

Quando si pensa al cinema di Woody Allen (in particolare quello degli anni Settanta e Ottanta), la mente non può che soffermarsi sul suo appassionato, viscerale, genuino rapporto con New York, dove è nato, cresciuto e tuttora vive. È nella Grande Mela, infatti, che l'autore statunitense di origine ebrea ha girato alcuni dei suoi film più importanti e riusciti.

Parlando del rapporto simbiotico tra Allen e New York è impossibile non soffermarsi su una delle pellicole maggiormente significative della sua filmografia, quel *Manhattan* del 1979 che si pone ancora oggi come la sua più esplicita dichiarazione d'amore (a tratti fortemente malinconica) a New York. Isaac è un noto autore comico del piccolo schermo che ha in cantiere un romanzo dalla forte matrice autobiografica. Viene da due matrimoni rivelatisi dei tragici fallimenti e al momento ha un'inconsueta relazione con



29

una diciassettenne che sogna di fare l'attrice. Quando però il suo amico Yale, sposato da molti anni, decide di chiudere la storia con l'attraente amante Mary, Isaac se ne innamorerà perdutamente riuscendo naturalmente a complicarsi ulteriormente la vita.

*Manhattan*  
di Woody Allen, 1979

Il bellissimo breve prologo del film è composto da una serie di inquadrature fisse, dei dettagli, delle suggestive cartoline in movimento della Grande Mela: si vedono grattacieli che svettano fieramente nei cieli, strade e vicoli affollati, Broadway, Central Park, una Times Square brulicante di luci, fino a uno skyline notturno con tanto di fuochi d'artificio.

Dopo questo incipit fortemente contestualizzante inizia il vero e proprio film, all'interno del quale, come sempre, prendono vita quei tipici personaggi di stampo alleniano nevrotici, confusi e persi, che loro malgrado si cacciano in situazioni sentimentali complicate e dalle prospettive nebulose. Finendo poi per fare del male a se stessi e a chi li circonda.

In Manhattan ci vengono presentate delle semplici new york stories dalle quali, sullo sfondo di una città di cui con forza si decantano bellezza e unicità, emerge un'umanità che non sa smettere di ingarbugliarsi nei più svariati modi l'esistenza. E che, come dice in conclusione il protagonista Isaac con malinconica ironia e in un momento di pressante sconforto, "si crea costantemente dei problemi veramente inutili e nevrotici perché questo le impedisce di occuparsi dei più insolubili e terrificanti problemi universali".

Manhattan. Skyline. Insegne. Traffico. Persone. Neve a Park Avenue. Quinta Strada. Museo Guggenheim. Broadway. Yankee Stadium. Fuochi d'artificio per il 4 luglio. Manhattan appare inizialmente come uno sfondo per sviluppare una storia, come una cornice nella quale si muovono i personaggi. In realtà Manhattan è ben più importante: essa è il terreno su cui si sviluppano le coscienze delle figure presentate (e che quindi sono inconcepibili senza lo sfondo urbano, legate ormai da un rapporto simbiotico a Manhattan, figura altamente interiorizzata e sublimata in modo organicistico): sono le storie che incorniciano Manhattan. La sua influenza nei comportamenti e nelle coscienze dei personaggi la rende la reale figura centrale della storia.

Pensando invece all'opera di Wim Wenders, il caso più emblematico della sua carriera è indubbiamente l'opera **Der Himmel über Berlin** (Il cielo sopra Berlino, 1987), a cui segue **In weiter Ferne, so nah!** (Così lontano, così vicino, 1993). Entrambe le opere sono ambientate a Berlino, una "metropoli fatta di accatastamenti di immagini, di figure architettoniche, di violenti contrasti", ormai parte del nostro presente.

La tendenza a non considerare la storia dei luoghi, intesa non come serie e numero di monumenti ma come "luoghi corrosi dal tempo [...]", è tipica della fase storica che stiamo vivendo, proiettata positivisticamente in un futuro che lo sviluppo veloce, continuo e travolgente delle tecnologie della comunicazione fanno apparire scintillante e ricco di promesse.

Per dirla con le parole di Wim Wenders "se perderemo la nostra memoria della città, i luoghi che ce la fanno scopri-



31

re, smarriremo la nostra capacità di orientarci, cadremo vittime delle grandi dimensioni, di ciò che è inafferrabile, onnipotente. Dobbiamo batterci per conservare tutto ciò che è piccolo, che conferisce alle grandi cose una prospettiva da cui vederle [...]. In una città, tutto ciò che è piccolo, vuoto, aperto è una sorta di batteria che ci permette di ricaricarci contro lo strapotere dei grandi complessi”. Le città riprese da Wenders sono quelle dei ritagli di spazi, luoghi dimenticati, marginali, dove però vi è ancora la possibilità di costruire un sogno, uno spazio onirico, ludico, fatto di libertà e bellezza potenziali, ricchi di speranza in un futuro migliore, a misura di chi lo abita. Il contrasto tra frenesia produttiva e corsa al progresso e lentezza urbana è evidente in *Fino alla fine del mondo* dove “New York, Berlino, Tokio smettono di avere un senso: capitali di un’accelerazione artificiale, diventavano fantasmi di un pianeta visto da un altro pianeta”, quello australiano, dove “la terra è antichissima, immutata da milioni di anni, e che quello che hanno fatto gli uomini è così poco che non ha neppure scalfito la superficie del pianeta”.

Secondo Wenders, il segreto dell’identità tedesca andava cercato proprio nel cuore della metropoli, nelle pieghe della sua storia secolare come nei dettagli infiniti della sua quotidianità. Questo perché Wenders è un regista da sempre convinto che il paesaggio delle grandi città costituisca il

Otto Sander e Bruno Ganz  
in una scena de  
*Il cielo sopra Berlino*,  
di Wim Wenders del 1987

‘deposito’ privilegiato dell’immaginario collettivo contemporaneo: delle visioni, delle storie, dei suoni, delle parole che lo costituiscono.

Ma, per Wenders, nelle città moderne su cui si è avventata la furia distruttrice della guerra e della stessa ricostruzione e delle quali Berlino rappresenta l’archetipo assoluto, non possono essere le vestigia o i documenti o i libri a restituirci le tracce di ciò che è stato per sempre cancellato. Si impone, in questi luoghi, una modalità diversa per interrogare e ritrovare il tempo perduto, andandolo a cercare soprattutto nelle ferite ancora aperte nel paesaggio, nelle sue fratture, nei suoi spazi vuoti che, con i loro silenzi carichi di assenza, con il loro senso di precarietà, sanno evocare allusivamente ciò che non è più e richiamarlo dentro il presente.

La principale e irripetibile peculiarità di Berlino consiste per il regista, proprio nella simultaneità di piani temporali che è inscritta nel suo paesaggio, ma che difficilmente si lascia cogliere dalla gente comune, mentre si offre con assoluta evidenza ai tanti angeli che si aggirano per quelle strade e che Wenders ha scelto come protagonisti con la principale funzione di introdurre una percezione della realtà diversa e incontaminata, perché librata al di sopra di ogni ordine dello spazio e del tempo.

Con i suoi scenari divisi, abbandonati, precari, Berlino si offre come un prezioso serbatoio di simboli per meditare, su un piano metafisico e universale, intorno alla condizione umana contemporanea: sulla separazione, l’estraneità, l’assenza, in cui ci troviamo a vivere e sulla nostra nostalgia di redenzione. La perlustrazione del paesaggio urbano intrapresa da Wenders tocca perciò i monumenti storici famosi ed emblematici, ma soprattutto indugia sui luoghi della più dimessa quotidianità (gli interni delle case, i cortili, la metropolitana, le *Kneipen*, le birrerie, e gli *Schnellimbisse*, i chioschi per gli spuntini) dove la gente qualunque consuma il frammento di storia che le è toccato in sorte in una solitudine e in una incomunicabilità disperate, contro le quali la città inutilmente prova a offrire le sue fabbriche di sogni. Un’opera di memoria e di testimonianza intorno a un luogo che, nell’immaginario del nostro nuovo millennio, sta rapidamente acquisendo i tratti mitici di una Atlantide perduta, sepolta per sempre sotto gli sfavillanti grattacieli di Renzo Piano.

L'ambientazione è di tipo urbano, sebbene il film spazi dai luoghi più urbani e comuni come quelli delle vie commerciali di Berlino a quelli più decadenti della zona di nessuno a ridosso del Muro di Berlino. Sono tre i principali luoghi simbolici di questo film e del rapporto tra angeli e umanità.

Il primo fra questi è indubbiamente la Biblioteca di Stato (*Staatsbibliothek*). Nella biblioteca gli angeli vivono e le scene girate all'interno del film sono tra le più riuscite, grazie alla splendida architettura di Hans Scharoun, una struttura accogliente, un luogo che invita alla lettura in loco, con la sua eccezionale organizzazione spaziale e funzionale che ne fa un punto di riferimento obbligato per la progettazione di nuove biblioteche ripreso ancora oggi da molti architetti. Un luogo deputato all'elevazione degli uomini tramite la cultura e dove gli angeli scrutano i lettori e infondono loro coraggio nei momenti di sconforto.

Un altro luogo con un notevole potere simbolico è la *Sieges- säule*, la statua della Vittoria che è posta sulla Colonna della Vittoria, progettata nel 1864 da Heinrich Strack originariamente nei pressi del Reichstag, e posizionata nel 1938-39 dal regime nazista al centro di una delle principali rotatorie della città al centro del Tiergarten, il parco pubblico di Berlino. Qui spesso gli angeli siedono sulla statua e dall'alto di

Bruno Ganz seduto  
sopra la Sieges säule ne  
*Il cielo sopra Berlino*,  
di Wim Wenders del 1987



essa osservano la vita dei berlinesi.

L'ultimo luogo simbolico nel film è il muro di Berlino. Il muro è sempre presente in tutta la pellicola, i Berlinesi sono coscienti che quel muro è il simbolo di una città divisa, di una nazione separata e occupata che non ha ancora risolto i suoi problemi con il passato. Il muro risulta essere presente o tramite la sua vista o tramite i discorsi dei protagonisti. Significativo è il pensiero di Marion su Berlino e il muro: "In ogni caso non ci si può perdere, alla fine si arriva sempre al Muro".

## 1.5 IL CINETURISMO

Un'analisi interessante del rapporto tra cinema e città riguarda il "cineturismo".

La poesia di un paesaggio, la realtà urbana di una metropoli, il senso di antichità di un centro storico, ma anche la modernità dei nuovi quartieri progettati dagli esperti di design, ogni singolo aspetto illustrativo, in grado di identificare univocamente una data località, veicolato all'interno di un film o di qualsivoglia supporto video comunica quel luogo, fermandolo nel tempo, nasce così la "location", ovvero uno dei luoghi utilizzati per le riprese di un film, più semplicemente l'ambientazione o l'ambiente. Un'analisi generale sul modo di rappresentare i luoghi nei film permette di classificare tre diverse tipologie di location:

- Nel primo gruppo vengono accolte le location dove il film è stato sia girato che ambientato e sono, pertanto, facilmente riconoscibili dallo spettatore. È il caso di Roma, Parigi, Venezia o New York. Questi luoghi non fingono di essere altro, ma interpretano semplicemente se stessi.
- Nel secondo gruppo rientrano le location dove viene girato un film in cui l'ambientazione scenica consiste in un posto immaginario, inesistente, sconosciuto o comunque indefinito.
- Nel terzo gruppo trovano posto le location in cui vengono girati film ambientati in altri luoghi realmente esistenti o esistiti; sono luoghi distinti nello spazio, nel



tempo o entrambi e, generalmente, si riferiscono a film storici.

A ognuno di questi macrogruppi è possibile associare precise tendenze e diverse prospettive di turismo indotto.

Sono sempre più numerosi gli esempi di turismo legato ai luoghi che hanno fatto da sfondo a film o fiction determinando in questo modo la loro promozione turistica. Ma i vantaggi legati alla produzione di film non si limitano solo alle vacanze: ospitare una produzione cinematografica significa, per il territorio stesso, acquisire una serie di vantaggi e benefici economici già durante la fase di lavorazione. Il film dà lavoro al territorio: catering, comparse ecc.

Varie definizioni sono state date di questo concetto, il quale, importato dalla cultura americana, sta varcando attualmente il panorama culturale europeo, con le dovute differenze strutturali, che esistono tra gli Usa e l'Europa.

La sinergia tra cinema e turismo si è manifestata da subito, con l'avvento stesso del cinema, che, sostituendosi alle relazioni tra letteratura e viaggio di epoca sette-ottocentesca, ha fatto del set cinematografico, non solo il semplice sfondo, la mera ambientazione della narrazione, ma il paesaggio emozionale dei sogni, dei desideri dello spettatore, mutuando dall'epoca romantica l'apparato simbolico.

Secondo MacCannell (1973), fondatore della sociologia scientifica del turismo, il concetto di rappresentazione è fondamentale per il turismo moderno, dove il turista è un collezionista di simboli, che, tramite un meccanismo di trasposizione di significati, trasforma oggetti (e quindi anche luoghi) concreti in contenitori simbolici.

Il turista di oggi è un turista polisensoriale (Costa, 2005) alla ricerca della componente ludica, esperienziale, della gratificazione dei sensi.

Di fronte a questo assodato, storico legame tra cultura visiva e turismo, ruolo dell'industria turistica in questo contesto di movie induced tourism, è mutuare la seduzione delle immagini, la fascinazione propria del cinema, al fine di costruire un prodotto turistico, o diversificarne uno già esistente, che esalti la valenza culturale del luogo che viene rappresentato, coerentemente alla sua specifica vocazione.

Quindi, un'occasione per quel territorio, di divenire una destinazione turistica unica e irripetibile, attraverso delle necessarie politiche di marketing territoriale e delle strategie sistemiche di destination management, cioè tramite un intervento razionale e meditato, per offrire un prodotto specifico, dotato di un'anima, di un carattere, di un'identità chiara, definita da un progetto, senza lasciare spazio alla casualità degli interventi.

La natura simile di cinema e turismo, entrambi basati sul ruolo dello sguardo, pur esistendo da sempre, ha dato vita soltanto ora in Italia a una forma di integrazione orizzontale sistemica, con lo scopo di fronteggiare la crisi economica che in questi ultimi anni investe il cinema italiano, e la crisi strutturale del prodotto turistico tradizionale, ancora arretrato rispetto al turista di oggi, sempre più consapevole, autonomo e informato.

“Film is a successful medium for tourism if the storyline and site are closely interrelated and film involves the audience in the story giving them an emotional experience which they link with the location” (Tooke e Baker, 1996).

Da quando il fenomeno è cominciato ad apparire in Inghilterra e negli Stati Uniti, a oggi, sono state date numerose definizioni di quello che in Italia chiamiamo attualmente (secondo la definizione di Messina e Paulillo, 2005) Cineturismo. I vari approcci possono essere riassunti nei concetti che seguono.

Il *Movie Induced Tourism* è l'influenza che le produzioni audiovisive esercitano sui comportamenti di scelta, acquisto e consumo di prodotti turistici. Le immagini dei luoghi che raggiungono lo spettatore durante la visione del film possono catturarlo, incuriosirlo, spingerlo al desiderio di conoscere o visitare quei luoghi. Si è in presenza di un fenomeno di Film Induced Tourism, non quando si è attratti dai luoghi del film, ma quando il fascino indotto dal film, da effimero e circoscritto al momento della visione, si trasforma in desiderio concreto di maggiore conoscenza del luogo, con la conseguente volontà di intraprendere un viaggio, atto a soddisfare questo bisogno. In questo caso, il film potrebbe divenire il punto di partenza, nonché il momento focale dell'acquisto di un prodotto turistico. Bis-

gna distinguere inoltre tra nascita del desiderio attraverso il film, quindi il film come molla, e conferma del desiderio attraverso il film, nel caso in cui lo spettatore sia affascinato dalla visione di un luogo di un film, che comunque aveva già deciso di visitare.

In entrambi i casi il film è, in misura diversa, un movente. Ma mentre nel secondo caso l'influenza del film fa parte di un set più ampio di motivazioni, nel primo caso la visione del film costituisce l'unico fattore decisivo per la scelta all'acquisto di un prodotto turistico. Ciò che bisogna definire quindi, non è l'insieme delle relazioni tra cinema e turismo, poiché è già chiaro che il cinema, e il prodotto audiovisivo in generale, generino una certa influenza, ma la natura di queste relazioni. Quindi è "cineturista" soltanto chi, spinto essenzialmente dalla visione di un film, acquista un prodotto turistico (Di Cesare, 2006).

La definizione propriamente italiana di **Cineturismo**, differisce in parte da quella anglosassone di *Movie Induced Tourism*, (dalla quale parte anche la definizione precedente di Di Cesare); pur ispirandosi a essa, fa esclusivamente riferimento alle relazioni tra prodotto cinematografico e prodotto turistico; essa si riferisce all'influenza della visione del film sul processo turistico in generale e non su una specifica tappa di esso. Quindi l'influenza può indifferentemente manifestarsi nella fase del desiderio, durante la ricerca di informazioni, durante la visione del film o nella fase di acquisto di un prodotto turistico.

*Film Tourism* (Hudson e Ritchie, 2006) è un'altra definizione, che inserisce il processo di influenza del film nella fase motivazionale, di percezione del desiderio.

*Cinema Sightseeing* (Jones, 2004) mette in relazione cinema e turismo al momento della fruizione del prodotto turistico, quindi non dà per scontato che chi si rechi su un luogo del cinema, sia stato per forza spinto dalla visione del film.

*Set-jettors* (Hogg, 2005) si inserisce nel contesto tipicamente anglosassone di *celebrity culture*, facendo riferimento a quel segmento specifico che si reca sui luoghi del cinema per ripercorrere le location dove le star del cinema hanno recitato.

# Le grandi città del cinema

Le metropoli maggiormente protagoniste della cinematografia occidentale



Definire il fenomeno è importante per inquadrarlo nella giusta accezione e sfruttarne le potenzialità, coerentemente al proprio contesto culturale.

L'Italia ha cominciato a elaborare un concetto proprio di cineturismo, quando quello che fino a poco tempo prima veniva declassato a flusso occasionale e di nicchia, si stava trasformando in un'offerta turistica interessante dal punto di vista della domanda, a giudicare dalle cifre, ma anche dal punto di vista dell'offerta, vista la necessità di trovare delle soluzioni idonee a sorpassare la crisi commerciale del turismo organizzato.

La collaborazione tra settori diversi, secondo l'ottica di integrazione orizzontale, è la reazione del mercato attuale ai cambiamenti improvvisi e inaspettati di trend di mercato. La capacità di fare network, in questo caso tra attori del turismo e attori della produzione cinematografica, garantisce la sopravvivenza del mercato. L'obiettivo del cineturismo è riuscire a individuare un segmento chiaro, in modo tale da costruire e promuovere un prodotto cineturistico, mirando al grande pubblico. I tour operator italiani stanno cominciando solo recentemente, sulla scia delle esperienze straniere, soprattutto anglosassone a capire l'importanza e la specificità di questo segmento economico, erroneamente inserito fino a poco fa nel generico campo dei prodotti culturali. Questo è un fenomeno non occasionale, sul quale l'industria del turismo deve cimentarsi, sfruttando il potenziale di attrazione del territorio e del paesaggio, che costituiscono il set cinematografico.

Un territorio può divenire una destinazione attraverso l'applicazione di politiche di marketing territoriale coerenti alla destinazione, atte a esaltarne l'identità e qualificarla al giusto segmento di domanda, attraverso un approccio strategico di tipo sistemico, con linee guida chiare e con modalità collaborative interaziendali. Solo in questo modo si potrà avere un cineturismo evoluto ed efficace, in termini di benefici economici duraturi e per tutti gli stakeholder, che contenga cioè un prodotto turistico concreto, non effimero, che duri nel tempo, oltre l'onda di successo del film.

La collaborazione tra cinema e turismo non muove però solo dalle necessità di rinnovamento del prodotto turistico,

Gregory Peck e Audrey Hepburn sulla scalinata di Trinità dei Monti in una scena di *Vacanze romane*, di William Wyler del 1953



40

ma anche il cinema italiano potrebbe giovare attualmente della collaborazione con il turismo.

*Vacanze Romane* di William Wyler, risulta essere con molta probabilità il “film turistico” meglio riuscito del cinema in bianco e nero, dove viene comunicata la bellezza del viaggio e il tempo della vacanza vissuta dalle emozioni di Anna, l’ingenua principessa in visita di Stato che sfugge dai propri impegni istituzionali, trasmettendo come immagine l’idea che per innamorarsi è necessario recarsi nella Capitale. Le immagini di Roma e la storia esaltano la vacanza e la vacanza esalta i luoghi più suggestivi di Roma. Tra Roma e il Cinema hanno sempre avuto un ottimo rapporto ed è così che le piazze, i palazzi cinquecenteschi, i vicoli di Trastevere e i barconi lungo il Tevere sono diventate, nel corso degli anni, scenografie naturali di innumerevoli film italiani e stranieri, dal dopoguerra fino ai nostri giorni. Attualmente Roma rimane la location più apprezzata dai cineasti, in quanto, come riportato da Federico Fellini, “in essa è presente una frustante sensazione che la città non si sfiora nei film e che Roma è una materia immensa, anche perché le strade rovinare, i monumenti ingabbiati, le rovine archeologiche, le folle cosmopolitane le danno l’aspetto di un set, di una città che sta per essere traslocata e ricostruita altrove”.

La grandezza di Roma e il suo intangibile fascino metropolitano, induce a una storia che ormai l’immaginario collettivo suddivide in tre periodi: imperiale, papale e cinema-

tografica. Il legame della Città Eterna con il cinema è un sodalizio che forse non ha eguali in altri luoghi del mondo, un felice connubio che ha dato vita ad alcune delle pellicole più celebri della storia. Basta citarne alcune e si entra immediatamente nell'epoca d'oro della cinematografia italiana: *La dolce vita*, *Ginger e Fred*, *Vacanze Romane*, *Il Conte Max*, *Le ragazze di Piazza di Spagna*, *Poveri ma belli*, *Roma Città aperta*, *Accattone*, *Mamma Roma*, *Ladri di biciclette*, *Il sorpasso*. Sullo sfondo delle più belle piazze e strade di Roma, rimangono impressi nella memoria i volti di Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Montgomery Clift, Audrey Hepburn, Anita Ekberg, stimate immortali della grande fede cinofila. La regina cinematografica dei monumenti romani è senza ombra di dubbio la Fontana di Trevi, resa immortale dal sensuale e "pagano" bagno di Anita Ekberg nella pellicola felliniana *La Dolce Vita*. L'acqua della fontana, tra l'altro, ha un particolare valore per la storia di Roma; nel periodo della registrazione del film, la città, infatti, tornava a utilizzare dopo secoli acqua di sorgente al

41

La famosa scena girata  
alla Fontana di Trevi  
di *La dolce Vita*,  
di Federico Fellini del 1960



posto di quella del Tevere. Ci vollero 23 anni di lavori e solo pochi fotogrammi di celluloidi per rendere il quadrilatero di Palazzo Poli uno dei luoghi più famosi e fotografati di Roma.

Nel corso di diversi film lo stesso luogo può trasmettere un'immagine differente. Ciò diventa ancora più evidente prendendo per esempio, ancora una volta, la città di Roma. La Roma trasmessa da *La Dolce Vita* di Federico Fellini è sicuramente diversa da quella espressa da Ettore Scola in *Una Giornata Particolare* o da Ridley Scott all'interno de *Il Gladiatore*. Un esempio di film che può meglio esplicitare tale concetto viene fornito da Nanni Moretti, il quale nel primo episodio di *Caro Diario* attraversa le borgate romane osservando posti non noti, comunicando una Roma da un'altra prospettiva, deserta e abbandonata in una calda giornata d'agosto, creando, dunque, una nuova immagine del luogo in questione, sconosciuta e attraente.

Da quanto detto emerge in maniera nitida l'importanza del concetto di immagine che, del resto, è uno dei principali fattori di comunicazione nel processo di promozione turistica di una determinata location. L'azione dell'immagine è nella sua natura, l'immagine è caratterizzata dal principio dell'assenza, della lontananza e del mistero. Il rapporto con l'assenza definisce la principale funzione dell'immagine che è quella di rappresentare, rimandare qualcosa che è lontano, altrove.

Per questo motivo accade molto spesso che la scelta di una metà piuttosto che un'altra non dipende tanto da quello che offre, quanto dalla sua immagine. Ciò giustifica gli sforzi, da parte delle destinazioni, nel definire un proprio stile, un proprio modo di mettersi in rapporto con il mercato, ovvero con l'insieme di tutte le destinazioni concorrenti e dunque con la loro immagine. Una location in senso turistico per poter essere giudicata deve prima essere conosciuta, per questo la si comunica. In questa fase diventa rilevante l'integrazione tra le diverse attività di una stessa destinazione che, se non operano sinergicamente tra loro, non riescono a diffondere all'esterno un'immagine della meta univoca e unica. L'immagine di una destinazione, pur partendo da considerazioni razionali, si articola poi in mille sensazioni, come i ricordi, le immagini costruite dalla fantasia, le



associazioni di pensiero. Per attirare il potenziale turista è necessario emozionare, tale processo è ancora più radicato per il cineturista che non cerca “solo” un luogo da visitare, ma una serie di immagini e di fotogrammi da rivivere.

Discorso diverso invece per quanto riguarda i film dei fratelli Enrico e Carlo Vanzina, dove la location viene spesso commissionata dal villaggio turistico o dall’ufficio del turismo del luogo dove si svolgerà la storia. In questo caso non viene comunicato il luogo, ma solo la sua funzione di sfondo, in modo da attirare possibili turisti per gli anni successivi.





MILANO,  
QUESTA SCONOSCIUTA



## 2.1 CENNI STORICI DI UNA MILANO CINEMATOGRAFICA

47

Delle distinte signore in abito scuro che, con il Castello di sfondo, giocano insieme a un cane, i funerali di Giuseppe Verdi, la stazione di piazza della Repubblica dove giunge sbuffante una locomotiva. Queste sono le prime immagini in celluloide di Milano. Le prime raffigurazioni cinematografiche della città meneghina ricoprono la funzione di “fotografie viventi”, campo dove Milano assume fin da subito un ruolo fondamentale. Fin dalla prima proiezione nel 1896, il pubblico milanese si appassiona alla novità<sup>8</sup> incentivando la nascita di un’efficace distribuzione, ma soprattutto di una vasta produzione che vede presenti a Milano moltissime case fino all’avvento del fascismo e alla decisione di attribuire a Roma la veste di indiscussa capitale del cinema italiano.

La prima vera opera incentrata su Milano è considerata il breve documentario *Stramilano* girato nel 1929 da Corrado D’Errico e che comincia in una città dalle vie deserte, percorse da carri trainati da cavalli, dagli spazzini e da qualche raro passante. Una Milano invernale, che inizia ad animarsi affollando tram, mercati e fabbriche dalle ciminiere fumanti. In questo film, alcuni punti fermi della milanesità come il lavoro e la ricchezza sono mostrati con chiarezza e la popolazione rappresentata è quasi totalmente operaia e popolare.

Il primo lungometraggio di rilievo risale al 1932 e si tratta di *Gli uomini, che mascalzoni...* di Mario Camerini in cui i

Totò e Peppino in  
*Totò, Peppino e la Malafemmina*



48

simboli tradizionali della città meneghina appaiono spesso e volentieri: dall'orologio da strada con la scritta "Panettone Alemagna" a Bruno, interpretato da Vittorio De Sica, che beve al bar un Fernet Branca e poi si auspica che la sua Mariù stia a casa a "prepararci il risotto". In questo film troviamo tanti lavoratori del terziario, come commesse in negozi lussuosi, autisti e venditori, escludendo quasi completamente i riferimenti alla città reale, alla Milano delle periferie da cui arriva questa aspirante borghesia.

Se si pensa alla Milano degli anni Cinquanta non può non venire subito in mente la famosa scena del "noio volevam savuar"<sup>9</sup> presente in *Totò, Peppino e... la malafemmina* datato 1956, con regia di Camillo Mastrocinque. Questa risulta essere una delle scene cinematografiche più note ambientate a Milano, visto che ne sono protagonisti i due più famosi comici napoletani di tutti i tempi: Totò e Peppino De Filippo. Questo film mostra uno spaccato di come, già durante gli anni Cinquanta, Milano venisse percepita dal resto d'Italia come una città "straniera" quasi non italiana.

A parte questo piccolo gioiello, tra gli anni Cinquanta e Sessanta Milano fa da sfondo ad altri film come *Miracolo a Milano* girato nel 1951 da Vittorio De Sica, del quale è impossibile dimenticare la scena con i poveracci che volano sulle scope sopra piazza Duomo verso un mondo migliore.

Con *Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti narra un perfetto racconto sulla neo società industriale vista dal basso, dalle lotte proletarie alla marginalità, dall'immigrazione dal Sud all'autodistruzione.

L'immigrazione dal Sud Italia è anche l'argomento principale del film *Romanzo Popolare* di Mario Monicelli, incentrato su un metalmeccanico milanese, interpretato da Ugo Tognazzi, che si innamora di una ragazza meridionale, una giovanissima Ornella Muti.

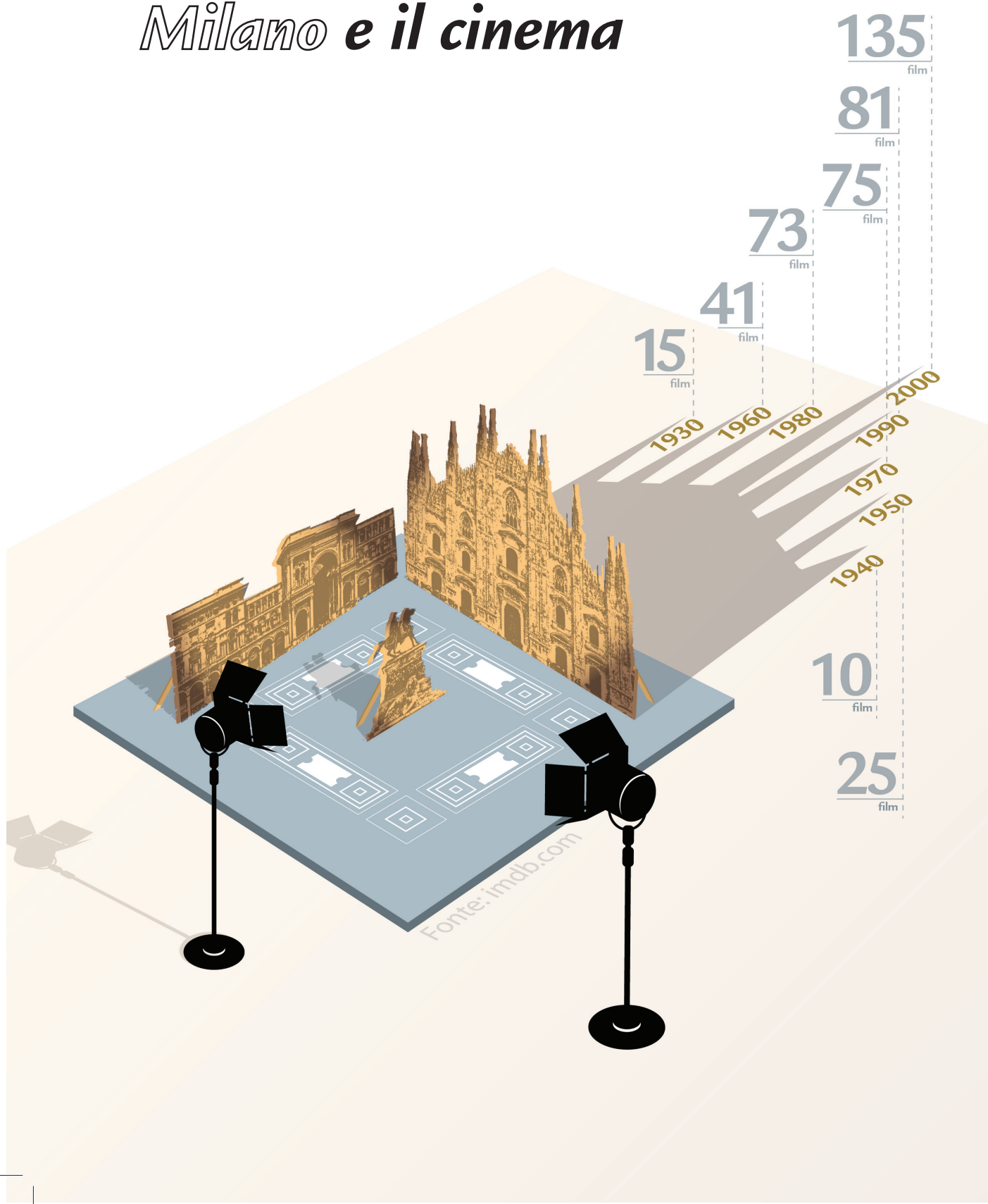
Con gli anni Settanta i temi dei film ambientati a Milano mutano. Con *Sbatti il mostro in prima pagina* di Marco Bellocchio, si parla del ruolo del quarto potere nella strategia della tensione, quando un caporedattore di un grande quotidiano decide di strumentalizzare un caso di stupro per trasformarlo in una campagna diffamatoria contro un parlamentare.

*Banditi a Milano* di Carlo Lizzani racconta invece la storia vera del bandito Piero Cavallero e della rapina al Banco di Napoli di largo Zandonai. Sulla scia di questo film nacque negli anni Settanta un nuovo filone definito poliziottesco (chiamato ai tempi "Milano come Chicago") che trova nella Milano piegata dalla criminalità organizzata e dagli Anni di Piombo terreno fertile. In decine di produzioni che vivono di una violenza portata all'estremo, si analizzano tutti i possibili temi della malavita creando piccoli capolavori ritenuti pietre miliari del cinema italiano anche all'estero. Sempre Lizzani dirige *San Babila ore venti: un delitto inutile*, film diagnosi sulla nuova destra che spadroneggia a Milano.

Dagli anni Ottanta in poi Milano tende a diventare il set solo di film comici tra cui vanno assolutamente ricordati *Un povero ricco* con Renato Pozzetto di Pasquale Festa Campanile e *Asso* con Adriano Celentano di Castellano e Pipolo. La coppia Castellano e Pipolo dirige sempre in quegli anni *Il ragazzo di campagna*, con Renato Pozzetto, storia di un contadino che decide di trasferirsi a Milano. Spaesato dalla grande città, in una scena memorabile, Pozzetto va a vivere in un micro appartamento dove bagno, cucina, zona relax e letto si trovano assurdamente stipati in un paio di metri quadrati.

Ancora da ricordare *Italian Fast Food*, ironico film sulla allora impazzante moda dei paninari. Accanto a questi film, gli anni Ottanta vi sono le produzioni degli insignificanti thriller di Carlo Vanzina sulla "Milano da bere" come *Sot-*

# Milano e il cinema





to il vestito niente, Via Montenapoleone e I mitici – colpo gobbo a Milano. Il più significativo film milanese di quegli anni è Kamikazen - Ultima notte a Milano, primo piccolo capolavoro di un ancora sconosciuto Gabriele Salvatores.

Gli anni Novanta sono stati un periodo di grande crisi cinematografica però vi si posso contare comunque alcune perle. I film più significativi di questo periodo sono Maledetto il giorno che t'ho incontrato di Carlo Verdone, dove lui e Margherita Buy impersonano le nevrosi e il bisogno di affetto di un intero decennio, nevrosi che in una città frenetica e sempre sveglia come Milano vengono amplificate, e Il portaborse di Daniele Luchetti, pellicola che affronta la tematica della corruzione dilagante nel mondo della politica, ed è uscito nelle sale in leggero anticipo rispetto allo scandalo "Tangentopoli".<sup>10</sup>

A partire dal Duemila, Milano torna a essere scelta come location di film internazionali, come The International di Tom Tykwer. Le produzioni nazionali in questo periodo sono invece principalmente incentrate sul rapporto tra la periferia, il sobborgo metropolitano e le nuove generazioni, completamente disilluse da disoccupazione, precariato e droga, come in Fame chimica di Paolo Vari e Antonio Bocola e Generazione 1000 euro di Massimo Venier.

## 2.2 MILANO IN 35 MM. LE TRASFORMAZIONI DI UNA CITTÀ ATTRAVERSO IL RACCONTO DIACRONICO NEL CINEMA A MILANO

Milano di una volta, come non la si ricorda ormai più, quella Milano cinematografica raccontata pellicola dopo pellicola, fotogramma per fotogramma, e immortalata in film famosi, come Totò Peppino... e la Malafemmina di Camillo Mastrocinque, Napoletani a Milano del grande Eduardo De Filippo, o anche Audace colpo dei soliti ignoti di Nanni Loy. La Milano che faceva affermare a Totò "a Milano quando c'è la nebbia non si vede".

*Peppino:* È bello qui! Che sarà? Il municipio? (n.d.r. indicando il Duomo)

*Totò:* Ma che dici?! Questa deve essere la Scala di Milano

*Peppino*: E dove sta?

*Totò*: Che?

*Peppino*: La scala?

*Totò*: Sarà dentro, no?

Milano ha prestato il proprio volto alla cinepresa di tanti registi. Le trasformazioni sociali ed economiche della città, l'informazione, il mondo del calcio, l'immigrazione vecchia e nuova, la malavita, la Milano da bere anni Ottanta e anche la pagina dolorosa del terrorismo, sono temi presenti nella filmografia meneghina. Ciò che traspare analizzando questa filmografia è il doppio ruolo che spesso Milano è chiamata a interpretare, ossia il ruolo di location, sfondo intercambiabile alle vicende che vengono narrate, oppure personaggio "invisibile", un personaggio che pur rimanendo inanimato riesce a influenzare i protagonisti della vicenda e riesce sempre a far parlare di sé, a far sentire la propria presenza a volte anche ingombrante.

### 2.2.1 MILANO COME LOCATION

Le prime scenografie non erano cinematografiche, ma teatrali. Spesso erano dei fondali vaghi che venivano riutilizzati in varie rappresentazioni, anche di opere diverse. Questo ruolo spetta, purtroppo, anche a Milano.

Quartieri periferici composti da complessi abitativi, che riprendono il modello concettuale dell'"Unité d'habitation" di Le Corbusier, come Quarto Oggiaro o la Barona, venivano spesso usati negli anni Ottanta per ambientare scene di passaggio oppure le case dei protagonisti, senza mai soffermarsi sulla natura del quartiere e sulla sua popolazione. Queste scene in realtà avrebbero potuto benissimo essere girate in una qualsiasi periferia metropolitana e spesso è ciò che accadeva. Basti pensare a film come *I fichissimi* di Carlo Vanzina dove la casa di Diego Abatantuono, situata in un complesso come quelli sopra citati, si trova in realtà a Roma invece che nella periferia milanese come asserito nel film.

### 2.2.2 MILANO COME PERSONAGGIO

A partire dal teatro greco fino al teatro elisabettiano e a quello del Noh, per identificare i luoghi e i tempi nei quali

si svolgevano le scene vi era l'uso delle cosiddette didascalie, definizione ripresa dal teatro greco.

Le didascalie sono delle sintetiche indicazioni che l'autore fornisce, tra le altre cose, sul luogo e il tempo in cui si sviluppa la vicenda. La didascalia può essere di due tipi: esplicita oppure implicita.

Con il termine di didascalia esplicita si indica una nota aggiunta dall'autore all'interno del testo drammatico, ma che non è destinata a essere recitata dagli attori, come le moderne indicazioni didascaliche. In questo caso l'unica ragione d'essere dell'annotazione è quella di fornire delle indicazioni per la messa in scena. Questa tipologia di didascalia veniva recitata da un attore preposto solo a questo ruolo.

Con il termine di didascalia implicita si indicano invece le occasioni in cui si può venire a conoscenza di particolari legati alla messa in scena attraverso i versi pronunciati dagli attori. Tale didascalia non appare dunque in una sua forma testuale indipendente, ma è appunto trasmessa in forma implicita, in versi il cui scopo apparente è la costruzione del dialogo.

Tali didascalie, siano esse esplicite oppure implicite, vengono riprese e rielaborate dal cinema per descrivere l'ambientazione e lo spazio scenico; ciò può avvenire tramite l'uso di scorcio fotografici del territorio oppure tramite l'utilizzo di una moderna scenografia verbale, dove i personaggi del film descrivono a parole la città in cui si trovano, e che non viene inquadrata, senza lasciare dubbi sulla propria ubicazione.

Basti pensare a tutte quelle scene dove si parla di una Milano frenetica, fredda, grigia e distaccata. Una Milano sempre presente e riconoscibile nei discorsi anche se non inquadrata, come la scena tratta da *Eccezzzionale...* veramente dove Massimo Boldi, in macchina con Diego Abatantuono, descrive la città meneghina con le seguenti parole "Certo ragazzi che a Milano l'alba ha veramente un sapore particolare. I navigli e la ringhera. Gli operai che vanno a lavorare, la nebbia, la mia mama el me papà, il cappuccino, il panettone, con l'uvetta. Ragazzi, Milano mi acchiappa veramente, veramente...". Tutte immagini tipicamente evocative di una Milano anni Ottanta, una Milano operaia dove ancora la nebbia d'inverno la faceva da padrona.

Allo stesso modo questa visione trasversale di Milano è presente anche nello spettacolo teatrale *Tel chi el telùn*, e ripreso in altri film del trio meneghino Aldo, Giovanni e Giacomo, di cui Giacomo e Giovanni hanno il seguente scambio di battute:

*Giacomo*: A parte che rovine un'atmosfera che a Milano c'è solo alle sei del mattino...Dai, guarda che luce, che pace, sembra un'atmosfera quasi magica.

*Giovanni*: Poetica, sì...

*Giacomo*: Poetica oserei dire. Va',va', i viados che tornano a casa...

Entrambe queste descrizioni, come molte altre, tendono a personificare la città che viene descritta, in questo caso Milano. Milano appare come un personaggio evoluto, un personaggio che si adatta a tempi e tematiche diverse e che sa cambiare anche in base allo sguardo di chi la descrive.

### 2.3 GLI ANNI DI PIOMBO E IL POLIZIOTTESCO: LA NASCITA DI UN GENERE CINEMATOGRAFICO A MILANO

Per **anni di piombo**<sup>11</sup> si intende in Italia quel periodo, che comprende gli anni settanta e il principio degli anni Ottanta, in cui si verificò un'estremizzazione della dialettica politica che si tradusse in violenze di piazza, in lotta armata e terrorismo.

Il primo morto degli anni di piombo è considerato Antonio Annarumma, ucciso il 19 novembre 1969 a Milano, mentre il primo atto della strategia della tensione che caratterizzò quegli anni fu la strage di piazza Fontana avvenuta a Milano il 12 dicembre 1969, non considerando le bombe del 25 aprile di quell'anno a Milano, che fortunatamente non causarono morti.

Nell'immaginario collettivo molti associano questo periodo alle imprese di alcune organizzazioni extraparlamentari di sinistra, come Lotta Continua o il Movimento Studentesco o altre attive negli anni settanta, o realmente terroristiche come Prima Linea e le Brigate Rosse o altre, attive al di fuori dell'Italia come la Rote Armee Fraktion (RAF) in Germania,

ma in quel periodo operarono anche molti gruppi di estrema destra in quello che si autodefiniva “spontaneismo armato”, come i NAR, Ordine Nero, Terza Posizione che si contrapponevano a quelli di estrema sinistra nella lotta politica, scrivendo la pagina particolarmente cruenta e solo parzialmente esplorata del Terrorismo nero e dello stragismo in Italia.

Gli anni di piombo si sovrappongono e proseguono oltre il periodo della contestazione del Sessantotto che interessò l'Italia e l'Europa. In quel periodo si erano creati degli strati sociali portatori di novità, che non da tutti erano visti favorevolmente. La continua crescita del Partito Comunista Italiano sicuramente non era avversata dagli USA, che valutarono il passaggio a forme d'intervento più incisive, rispetto al precedente finanziamento della sinistra non comunista.

55

Il 1969 fu un anno ancora denso di contestazioni. Dopo le proteste studentesche arrivarono le lotte dei lavoratori per i rinnovi contrattuali, con forti contrasti nei posti di lavoro e nelle fabbriche. Era il cosiddetto “autunno caldo”. Il 25 aprile avvengono due attentati a Milano che provocano 20 feriti e il 9 agosto avvengono otto attentati in Italia con 12 feriti. Il 19 novembre, durante una manifestazione a Milano dell'Unione Comunisti Italiani (marxisti-leninisti) muore l'agente di polizia Antonio Annarumma, colpito da un tubo d'acciaio, mentre si trovava alla guida di un fuoristrada. Il 12 dicembre avvengono in Italia nell'arco di 53 minuti 5 attentati. Il più grave è la strage di piazza Fontana: a Milano una bomba esplosa nella sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura provoca sedici morti e ottantotto feriti. Cominciavano gli anni di piombo.

Nelle manifestazioni di piazza molti partecipanti si presentano mascherati e spesso armati di spranghe, chiavi inglesi (la famosa “Hazet 36”, lunga 40-45 cm), talvolta di bombe incendiarie, talaltra di pistole. Il 14 maggio 1977 a Milano, nel corso di un corteo, alcuni manifestanti dell'area dell'autonomia estrassero le pistole, presero la mira e aprirono il fuoco contro la polizia, uccidendo l'agente di P.S. Antonio Custra. Un fotografo riprese la scena di un dimostrante che a mani giunte punta la pistola contro la polizia e spara. È il tempo delle P38.

La Milano degli anni Settanta, la Milano della malavita,

delle lotte di classe e dei movimenti studenteschi e operai, ispirò un filone su malavita e polizia, ingiustamente considerate di serie B. Il poliziottesco, conosciuto anche come poliziesco all'italiana, è stato un genere cinematografico italiano in voga fra gli anni Settanta e i primi Ottanta del Novecento, la cui tematica è basata su indagini poliziesche che sovente prendono spunto da fatti di cronaca nera dell'epoca, sviluppandoli in chiave enfatica, demagogica o comica.

La differenza stilistica tra il poliziottesco e il genere poliziesco/noir è da individuare nella predilezione per l'azione e la violenza, entrambe piuttosto spiccate ed esplicite; inoltre il titolo è quasi sempre riferito all'impressione che si tratti più un film che narra di poliziotti e della loro aura di vendicatori, piuttosto che su film imperniati su indagini e con un finale rassicurante in cui la legge vince sulla delinquenza; scelta, quest'ultima, diffusa nei film a carattere poliziesco dell'epoca, anche se con alcune eccezioni.

La genesi del poliziottesco è legata, principalmente, a uno dei generi di maggior diffusione nel mondo cinematografico, cioè il poliziesco; il punto di partenza di questo percorso è dato da un piccolo film di Carlo Lizzani del 1968: *Banditi a Milano*, con Tomas Milian nella parte del primo commissario violento e intransigente.

La maggior parte di questi film sono politicamente intrisi di un notevole grado di qualunquismo, anche se non mancano caratterizzazioni riconducibili alla Destra e alla Sinistra. I protagonisti sono quasi sempre antieroi, scorretti e spesso razzisti, ma con un fondo di genuina generosità e innegabile dedizione al corpo; poliziotti anarcoidi, più col senso dell'onore che della legge, spesso sullo stesso livello di delinquenti (e terroristi) che insanguinavano le strade d'Italia negli "Anni di piombo"; affatto moralisti, questi agenti, distinguono tra chi ruba per vivere e chi vuole creare danno agli altri, e arrivano a tollerare i primi. Il poliziottesco parlava dei tempi bui che si vivevano in Italia a quei tempi, e le sue tematiche sono ancora oggi attuali.

Piazza De Angeli, ore 7.58. Milano è all'inizio di un'altra giornata come tante. D'improvviso una raffica di mitra squarcia il cielo di piombo e fredda il commissario Del



Buono. In un attimo, terrore e smarrimento. Pochi minuti e si sentono le sirene: gazzelle della polizia e autolettighe sono subito sul posto, ma per il commissario Giorgio Del Buono ormai non c'è più niente da fare. È morto sotto gli occhi dei passanti: impiegati di corsa, massaie con le borse della spesa, bambini che vanno a scuola. Fortunatamente non è la cronaca dell'ennesimo fatto di sangue, ma la scena di *Milano trema: la polizia vuole giustizia*, uno dei film culto di quel filone appartenente al genere cosiddetto poliziottesco. Pellicole che, a partire dai primissimi anni Settanta, sbancavano i botteghini dei cinema, ma facevano storcere il naso ai critici più esigenti.

Quella Milano di Piazza del Duomo illuminata dai neon pubblicitari e dei Navigli di ringhiere non ancora di lusso. Per proseguire poi, in una sorta di toponomastica della disperazione, verso il degrado delle periferie. Perché – come amava ripetere lo scrittore Giorgio Scerbanenco<sup>12</sup>, che è stato l'ispiratore di molti dei poliziotteschi milanesi – “Milano non finisce a Porta Venezia e la gente non mangia solo panettoni o pan meino(...). Esiste una città violenta che i paciosi, efficienti ambrosiani non possono neppure sopporre, anche se tutti i giorni ne leggono la storia sulla cronaca nera dei giornali”.

Nei poliziotteschi sono soprattutto le periferie al centro della scena: con le bische clandestine a cielo aperto, le pizzerie che si chiamavano Billie Joe, i bar tabacchi che la notte si trasformavano in fumosi biliardi d'azzardo. La realtà metropolitana non era il fondale sul quale dipanare la storia, ma la materia stessa del racconto. E così l'asfalto luccicante di pioggia della circonvallazione, i rettilinei di via Palmanova, le strade che portavano al gasometro della Bovisa o verso Rozzano si trasformavano in un set ideale per folli corse a tutta velocità. Le alfette grigie della polizia all'inseguimento dei malavitosi di turno sempre immortalati su “squali” della Citroen lanciati a tutto gas. Spettacolari quelli in *Milano trema: la polizia vuole giustizia* e in *Milano odia: la polizia non può sparare*. Girati entrambi nel 1973 da due maestri del genere, Sergio Martino e Umberto Lenzi, i due film hanno in comune anche di evidenziare gli aspetti più sentiti dal cinema di quegli anni. Cittadini inermi e poliziotti ingabbiati nell'impotenza delle istituzioni si ribellano e scelgono la via della giustizia sommaria. Perché, come



dice l'ispettore di polizia in Milano odia, "per condannare qualcuno all'ergastolo occorrono prove alte come il grattacielo Pirelli". Un senso di impotenza che troviamo anche nell'efferatissimo *I ragazzi del massacro* e *Milano calibro 9* (entrambi tratti da storie di Scerbanenco) e nei successivi *Milano Rovente* e *Milano violenta*. Film interpretati da attori che sarebbero presto diventati di culto, anche se i veri protagonisti di queste pellicole sono le comparse: caratteristi che sapevano, come pochi, dare a quei film un tocco ulteriore di milanesità ricorrendo al dialetto e al gergo della mala. Dai poliziotteschi termini come "caramba", "pula" o "madama" vengono adottati fuori dallo schermo soprattutto dai più giovani. Comparse di altro livello parteciparono invece a *San Babila ore venti: un delitto inutile* girato nel 1976 da Carlo Lizzani. Il film, tra fiction e reportage, indagava sul fenomeno dei sanbabilini: la nuova destra milanese che negli anni Settanta imperversò per le strade in un crescendo di violenza culminato con l'omicidio sotto i portici di Corso Europa.



3



ATLANTE DI MEMORIE  
CINEMATOGRAFICHE  
TERRITORIALI



### 3.1 FORMAT COMUNICATIVO

63

Le trasformazioni e i continui mutamenti provocati dai processi di globalizzazione hanno prodotto come riflesso una crescente competitività tra i luoghi e i territori.

Il rischio di omologazione risulta essere sempre più forte e l'unica possibilità di distinzione o di autoaffermazione delle differenti specificità territoriali è stata il recupero dell'identità locale. L'esigenza di preservare l'autenticità ha condotto a una tutela dei luoghi e delle loro peculiarità esclusive. Ed è proprio attraverso le fotografie e i filmati d'epoca che diventano ancora più evidenti le trasformazioni avvenute.

A partire da queste premesse è nata la necessità di sviluppare sistemi adatti a comunicare le identità insite nei territori. È utile riscoprire realtà e luoghi, cercando di conferire loro un'immagine adatta e una comunicazione ad hoc, che vada al di là dell'aspetto meramente turistico e convenzionale. Questo perché un territorio deve prima sapersi comunicare ai propri abitanti, ai propri cittadini.

Un Atlante delle identità non risolve i problemi del territorio, è solo uno strumento per una "navigazione" più consapevole, o forse anche altro. (...) L'Atlante delle identità è uno strumento oggi utile per conoscere il proprio ambiente e se stessi e contrastare le amnesie sempre più diffuse e ricorrenti. (*prof. Vincenzo D'Abbraccio*)

L'esigenza di creare un ponte tra il territorio, la sua storia, le

sue tradizioni e le sue curiosità ha dato vita a un nuovo sistema di promozione e valorizzazione del territorio: l'Atlante non convenzionale. Questo viene a essere uno dei mezzi che meglio si presta a esaltare le potenzialità del territorio come nuovo parametro di conoscenza e valorizzazione.

L'Atlante non convenzionale fa riferimento per definizione al mondo tradizionale dei sistemi di orientamento (ossia mappe e guide tradizionali), ma nel contempo rappresenta una delle evoluzioni possibili: comunicazione territoriale legata alla conservazione della memoria di uomini e idee, della tradizione e del folklore.

Oggi giorno la possibilità di muoversi e viaggiare, fisicamente o virtualmente, fa apprezzare le differenze e le similitudini tra le diverse mete. Rimane, però, la necessità di approfondire, di effettuare conoscenze contestuali che, combinate con le nuove tecnologie, permettano di cogliere la realtà stessa dell'ambiente con cui si viene a contatto.

L'Atlante non convenzionale, attraverso la riscoperta dell'autenticità del luogo e il coinvolgimento attivo, rappresenta una valida soluzione contro il processo omologante e in favore della riscoperta delle identità; inoltre rappresenta un modello cui possono essere affidate diverse tipologie di format.

L'identità dei territori è un tema di estrema attualità e l'atlante non convenzionale risulta essere uno dei pochi strumenti adatti alla sua comunicazione. Definire l'identità di un luogo non è cosa semplice; si può affermare però che essa è costituita dalla memoria collettiva di chi vive il territorio (o di chi l'ha vissuto/raccontato), dai documenti, da un sistema di tracce presenti in loco e dal ruolo sociale che i diversi snodi/punti d'interesse assumono e rappresentano.

Comunicare in modo non convenzionale l'identità nascosta di un tessuto urbano vuol dire rendere esplicito il legame tra il luogo fisico (ovvero edifici/luoghi e le loro funzioni) e l'esperienza quotidiana che la comunità fa (o ha fatto) di quel luogo.

Due sono dunque le fasi più importanti nel progetto di un Atlante dell'identità: quella della memoria e quella del racconto, ovvero

la fase della ricerca e la fase della creatività. Indagare l'identità di un territorio è un viaggio che presume un percorso di andata, di conoscenza, attraverso cui cerchiamo di entrare in contatto con il presente e con la memoria del territorio, e un percorso di ritorno in cui colleghiamo insieme i frammenti trovati, i dati, le annotazioni, le immagini, le sensazioni, le emozioni, che ci consentono di raccontare e condividere la nostra "scoperta". Una esplorazione infatti non ha senso senza racconto, così come senza racconto non esiste identità. (prof. Vincenzo D'Abbraccio)

L'identità (soprattutto quella di confine) non risulta essere più percepibile in modo chiaro anche a causa del caos e della complessità delle diverse dinamiche sociali che vanno a interagire tra loro, e a causa di quel processo di decentramento e di de-strutturazione che le città stanno vivendo: in questi casi la memoria collettiva della città non può più essere legata a una comunità di appartenenza, ma deve essere ripensata e ricomunicata.

Obiettivo dell'atlante non convenzionale è analizzare la città o il territorio più in generale, nella sua specificità. Questa visione appare più chiara nei territori di confine, nelle periferie che tendono ad apparire povere di significati e sempre tutte uguali; ma è ben presente anche nei centri storici che non devono essere pensati solamente come unici e tra loro differenti, perché rappresentanti di realtà riconoscibili, frutto della sedimentazione di vicende politiche, sociali, culturali e architettoniche.

È quindi necessario intendere la progettazione dell'atlante come la progettazione di un sistema complesso che permetta di affrontare, comprendere e raccontare quell'insieme di punti nel territorio che definiscono l'identità di una zona, ovvero di quei luoghi di passaggio, di frammenti e di memorie invisibili.

L'atlante non convenzionale adotta il punto di vista che meglio si addice alla comunicazione per dare visibilità ai racconti inespresi del territorio, alla sua storia, al suo presente, al suo futuro. Nella nostra era del simulacro, del significativo disgiunto dal suo significato, l'Atlante rivendica così il ruolo dell'emozione (...) per restituire una veridicità sentimentale e carnale alle immagini. Grazie a questa visione, disegnare mappe diventa quindi scrittura sentimentale,

dove si cerca di interpretare il senso intimo dei luoghi, di intendere lo spazio del movimento con uno spostamento teorico dall'ottico all'aptico, dal sightseeing (sight = vista) al siteseeing (site = luogo), dal motion all'e-motion. Una visione dove i dettagli diventano la chiave di tutto.

### 3.2 ANALISI DELLE GUIDE TERRITORIALI

Milano è una città che, nonostante non sia rinomata principalmente per le proprie bellezze artistiche, da sempre attrae un certo numero di visitatori; tendenza che si è andata accentuando negli ultimi anni. Per questo motivo oggi è più facile trovare in circolazione informazioni sulla città meneghina e guide tematiche.

Le informazioni inerenti la città di Milano sono molto varie e reperibili attraverso differenti canali di comunicazione. La trattazione di Milano è spesso inserita in guide più articolate dedicate all'Italia del Nord, o all'Italia più in generale. La documentazione viene trattata dalle classiche guide stampate a quelle digitali, dai giornali locali fino a blog e community online.

Al materiale più classico e tradizionale si affiancano guide che sottolineano le differenti sfaccettature che questa metropoli possiede. Tra queste, degne di rilievo sono, soprattutto, le guide online che permettono la personalizzazione dei percorsi e propongono tappe non convenzionali alla scoperta della città.

Le varie guide presentano una comunicazione grafica e un trattamento delle informazioni, piuttosto omogeneo, anche se con qualche eccezione.

Non vanno però dimenticati alcuni libri di narrativa che approfondiscono aspetti curiosi e poco noti della città e forniscono un'alternativa valida alla "solita guida" (basti pensare alle visioni di Milano presenti nei gialli di Giorgio Scerbanenco o Sandrone Dazieri).

Guide convenzionali e non quindi garantiscono al lettore la possibilità di approfondire uno dei numerosi aspetti caratterizzanti il capoluogo lombardo.



### 3.2.1 GUIDE CONVENZIONALI

Le guide analizzate qui di seguito rappresentano le soluzioni più convenzionali. In generale si tratta di manuali, acquistabili in libreria o in edicola, di cui il viaggiatore s'impadronisce prima della partenza per un viaggio, per prepararsi eventuali programmi di visite. In queste guide le informazioni vengono, tendenzialmente, presentate in maniera simile tra loro, sia dal punto di vista dei contenuti, sia da un punto di vista grafico. Generalmente composte da una parte testuale in cui viene descritto il particolare punto di interesse, da una parte fotografica e da una parte grafica, costituita essenzialmente da mappe e itinerari, sono, talvolta, anche dotate di una ampia appendice per gli appunti di viaggio.

67

#### **Wallpaper\*City – Guide / PHAIDON**

Nate nell'autunno del 2006 e frutto della collaborazione tra la casa editrice Phaidon e la rivista di moda, design e viaggi Wallpaper, le Wallpaper\*City sono guide tascabili, caratterizzate da una copertina di colore diversa per ogni città presa in esame.

Studiate per il viaggiatore attento all'estetica e alla bellezza delle forme (design-conscious traveller), le Wallpaper\*City sono ricche di foto e illustrazioni a colori, curate da fotografi professionisti, ma non difettano delle classiche informazioni, quali clima locale, trasporti e altri servizi utili. Dispongono di mappe suddivise nei vari distretti della città.

#### **Le Guide Routard – il Viaggiatore**

Create da Philippe Gloaguen, professione giramondo, sono le classiche guide essenziali del viaggiatore; per colui che necessita di informazioni dettagliate senza fronzoli "estetici". Sono guide ricche di informazioni ma graficamente povere: stampate su carta riciclata in bianco e nero, non presentano alcuna fotografia delle diverse località. I dati, tutti suddivisi in fasce di prezzo, sono catalogati in modo tale da fornire un rapido accesso a informazioni quali dove dormire, dove mangiare, cosa vedere. Il sistema mappe della guida è completo e risulta essere l'unica sezione stampata a colori.

### **City Book – Corriere della Sera**

Le classiche guide che si trovano in allegato con i giornali. Quelle del Corriere della Sera sono però caratterizzate da un forte impianto comunicativo fotografico e vengono descritte sul sito del giornale come guide che parlano per immagini.

Analizzano la città, i suoi monumenti e luoghi di interesse trattandoli per quartieri. Ogni zona viene descritta in maniera accurata ed è accompagnata da una specifica mappa con un itinerario locale. I punti di interesse vengono analizzati approfonditamente e le informazioni vengono arricchite attraverso rimandi e collegamenti ad altri punti nel territorio. È presente anche una mappa della città con le diverse reti di trasporto pubblico.

### **Moleskine City Notebook**

Le Moleskine City Notebook sono una rielaborazione del famoso taccuino usato da VanGogh e da Hemingway in chiave “turistica”. Metà agenda e metà guida. Vi è una mappa riassuntiva della città, con le cartine di zone successive in sequenza e la mappa della rete di trasporti pubblici. La caratteristica più curiosa è la presenza di fogli trasparenti applicabili alle diverse mappe in modo da poter progettare, disegnare e modificare i propri itinerari.

Oggigiorno queste guide presentano spesso una visione obsoleta e non aggiornata, o quanto meno troppo classica: il viaggiatore odierno spesso non si accontenta delle informazioni in esse contenute, limitate, la maggior parte delle volte, a luoghi e mete turistiche e conosciute. L'utente vuole altro, qualcosa di diverso, un “qualcosa in più”. Per far fronte a queste nuove esigenze che si stanno sviluppando numerose guide “meno convenzionali”, come quelle illustrate, o tratte da libri o scritte da appassionati, che non rientrano nei soliti circuiti turistici.

### **3.2.2 GUIDE NON CONVENZIONALI**

Le guide non convenzionali sono quell'insieme di guide che, nella tipologia o nella presentazione dell'informazioni, non presentano caratteristiche tipiche delle guide sopracci-

tate. Spesso sono testi narrativi che raccontano la città utilizzando un particolare punto di vista, altrettanto spesso sono libri illustrati tramite fotografie o illustrazioni.

Questi libri, fotografie, testi, musica parlano della città proponendo, a loro modo, dei percorsi e delle tappe particolari, che lanciano uno sguardo diverso sull'ambiente urbano. Vengono definite come non convenzionali per la chiave interpretativa adottata, contenutistica e grafica. Bisogna appunto sottolineare come, a volte, l'originalità si trovi non tanto e non solo nel contenuto, ma nel modo in cui questo viene proposto, cercando di coinvolgere il viaggiatore, rendendolo esploratore attivo e partecipe del processo di scoperta del territorio.

69

#### **Milano Segreta - Newton**

“Milano, si sa, ha mille volti, molti dei quali spesso rimangono invisibili, nascosti tra le pieghe di una città poliedrica e votata al dinamismo. La scelta di svelare alcuni degli aspetti più segreti di Milano nasce dalla necessità di creare un percorso diverso per rapportarsi a questa realtà in continuo cambiamento. Un percorso che si dipani dalle sue radici storiche e leggendarie, lungo l'arco dei secoli, per capire meglio e imparare ad amare un po' di più la città in cui ci muoviamo oggi. Ma anche un percorso fisico, reale, che sia fatto di vie, monumenti, palazzi e persone che hanno reso Milano quello che è. Un percorso che si possa leggere, ma anche compiere a piedi lungo le strade, guardando le stesse pietre che tutti i giorni guardiamo, ma con occhi diversi.”

Questa è la descrizione della guida fatta dai suoi due autori, Francesca Belotti e GianLuca Margheriti.

#### **La città del lavoro - Skira**

Da sempre metropoli traino dello sviluppo economico italiano, Milano ha attraversato profonde trasformazioni negli ultimi decenni diventando da capitale dell'industria, capitale dei servizi, della creatività e dell'innovazione. Da vertice del famoso e ormai dimenticato “triangolo industriale” a capitale mondiale del design e della moda.

In questo libro Milano viene esaminata attraverso il lavoro

analizzandolo nelle sue dimensioni simbolico-rappresentative (letteratura e cinema), nei cambiamenti sociologici, nello sviluppo tecnologico, nella prospettiva storica del superamento della grande industria.

#### **Milano fantasma - Edt**

Milano fantasma è a metà tra il diario personale e un libro illustrato. Frutto della collaborazione tra Michele Mari, scrittore, e Velasco Vitali, pittore, è un libro dove la città ci viene raccontata tramite le impressioni personali dei due autori attraverso differenti luoghi, dal Castello Sforzesco alla Stazione Centrale fino al Parco Sempione.

Con questa guida si vuole raccontare una città sconosciuta e dimenticata, lontana dalla Milano mediatica.

#### **Un atlante per Milano - Skira**

Partendo dall'analisi di luoghi dove le infrastrutture si innestano nel sistema insediativo, si riconoscono tali contesti come strategici affinché gli investimenti infrastrutturali non vengano tradotti in impatti da mitigare ma in vantaggi competitivi e fattori di riqualificazione.

Questa ricerca, si basa su un approccio metodologico che integra settori tradizionalmente separati: le reti di trasporto con le reti dell'energia e delle telecomunicazioni, e tali reti con le aree di trasformazione. Obiettivo della ricerca è l'elaborazione di linee guida per la riqualificazione dei contesti urbani dei nodi delle reti transeuropee nell'ambito della regione urbana milanese.

### **3.2.3 GUIDE ONLINE**

La proliferazione dei sistemi multimediali e la diffusione di internet, quale potente e capillare mezzo di comunicazione, ha permesso all'utente della rete, il net-surfer, di poter avere a disposizione un'elevata quantità e varietà di informazioni. La documentazione online si può, di fatto, ritenere come infinita: tra siti ufficiali della città, tra siti specializzati delle diverse testate giornalistiche e siti e blog alternativi e/o personali è possibile trovare numerosi approfondimenti su qualsiasi argomento. Se da una parte quindi la reperibilità

delle informazioni è stata velocizzata e facilitata, dall'altra si ha il problema dell'affidabilità delle fonti: tocca all'utente comprendere e discernere le informazioni più vicine alle sue necessità, filtrando le più complete e attendibili.

#### **www.comune.milano.it**

Il sito ufficiale del comune di Milano.

Le informazioni sono raccolte per macro-sezioni: Milano è / Ho bisogno di / Per saperne di più / Servizi online / In Comune. Oltre alle classiche informazioni di carattere generale dalla storia di Milano al meteo, il sito rappresenta un canale di comunicazione privilegiato tra i cittadini e la città, tanto da esserci una sezione dedicata, chiamata Filo Diretto, dove poter scrivere al Comune per sporgere reclamo o entrare in contatto con le autorità. Vi sono link a eventi, quali mostre o manifestazioni, che interessano la città nell'immediato e un link permanente al sito ufficiale dell'Expo 2015. Per quanto possa risultare completo, il sito non risulta essere molto fruibile né di facile consultazione.

#### **www.milano.corriere.it**

È il portale del Corriere della Sera specializzato su Milano.

Nella homepage vengono pubblicati articoli di diversa natura che vengono aggiornati frequentemente: cronaca, politica, sociale e altri argomenti dell'ultimo momento.

Il portale permette una ricerca degli articoli e presenta una struttura per sezioni (Cronaca / Politica / Arte e cultura / Cinema e Teatro / Concerti e Locali / Bambini / Piaceri / Agenda) che permette una navigazione per canali specifici delle diverse informazioni.

#### **Blog / Siti non istituzionali**

Sono numerosi i blog che hanno come tema-guida la città di Milano. Alcuni approfondiscono l'aspetto storico della città, come il sito "Storia di Milano" (<http://www.storiadi-milano.it>), dove è possibile consultare una cronologia dettagliata della città dalla sua fondazione (590 a.C) ai giorni nostri e altre informazioni come arte e miti e leggende.

Altri siti forniscono informazioni sotto forma di “collane” in modo da catalizzare l’attenzione e la frequenza di visita dell’utente: i post vengono pubblicati con una frequenza stabilita, trattando particolari aspetti, come per esempio “Milano segreta e i suoi palazzi antichi” realizzata dal sito “Milano 2.0 Il primo cittadino sei tu” (<http://milano.blogosfere.it>): prevedeva un appuntamento settimanale all’interno del quale viene raccontato un diverso palazzo antico della città attraverso un articolo correlato di foto degli ambienti esterni e interni.

### 3.3 ANALISI DELLE GUIDE CINEMATOGRAFICHE

Si è ritenuto opportuno citare alcune guide e libri che trattano di cinema o, più nel dettaglio, del rapporto tra cinema e luoghi.

#### **RunPee - <http://www.runpee.com>**

Quante volte abbiamo dovuto mettere in pausa in dvd per fare un salto veloce in bagno? E se invece il film fosse stato visto al cinema? Che fare? Perdersi due minuti di film o cercare di resistere? A queste domande risponde RUNPEE, sito internet, nato prima come blog e poi espansosi a portale, che racchiude un archivio di schede di film con indicati per ognuno i momenti meno significati. Il tema su cui ogni singolo film viene analizzato è la presenza e durata dei vari tempi morti, per permettere allo spettatore di andare in bagno senza perdersi battute o scene significative.

#### **I luoghi del cinema - Touring Club**

Strutturata come le più classiche delle guide Touring Club, questa guida è suddivisa in regioni e città. Partendo da un’analisi generale del territorio, si va via via a elencare tutti i principali film girati all’interno dell’area analizzata. L’analisi all’interno dei vari capitoli è in realtà una serie di location e citazioni che accompagnano l’utente attraverso ipotetici itinerari. La guida è corredata da immagini e locandine tratte dai film presi in esame e da alcuni box con

approfondimenti tematici (come cineteche e musei del cinema...)

#### **La valigia dei sogni - <http://www.la7.it>**

Programma condotto da Simone Annicchiarico (figlio di Walter Chiari e Alida Chelli), con la partecipazione del critico cinematografico Alberto Crespi e di vari altri personaggi che in qualche modo hanno a che fare con la storia del cinema. Scopo del programma è quello di raccontare i luoghi e le curiosità dei grandi capolavori del cinema italiano. Piccola chicca televisiva per cinefili, è un programma che può essere apprezzato senza troppi problemi anche da chi si avvicina da neofita al cinema.

73

Dopo la visione del film di turno, si tratta sempre di grandi titoli, si ha una mezz'ora di programma, per rivedere oggi i luoghi in cui sono state girate alcune delle scene, o ascoltare testimonianze dell'epoca o interviste recenti a protagonisti di un tempo, con interessanti commistioni fra il cinema e la storia del nostro Paese. La parte portante della critica cinematografica e/o della storia del cinema è affidata alla voce narrante di Alberto Crespi.

#### **Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari**

Una biografia insolita: una donna regista e sceneggiatrice, Elvira Notari, che nasce insieme al cinema (1875-1946) e che si fa narratrice della storia di una grande metropoli, Napoli, attraverso l'immagine filmica. Il libro è illustrato con fotogrammi dei film e scene di vita napoletana.

Elvira Notari inizia il neorealismo girando dal vero nei vicoli napoletani. Negli anni Venti i suoi film arrivano in America annunciati come "colossi della cinematografia italiana" e fecero fortuna soprattutto tra gli immigrati newyorkesi.

### **3.4 FORMAT E OBIETTIVI**

Con il termine format si intende la definizione di un modello che in virtù delle sue caratteristiche può essere repli-

cato e applicato altrove, se quest'ultime vengono verificate e risultano compatibili.

Il format in questo specifico ambito, rappresenta l'insieme di diversi elementi e variabili atti all'analisi e alla comunicazione, ovvero parametri territoriali/comunicativi e il linguaggio utilizzato.

L'atlante 35mm è uno strumento di comunicazione e analisi non convenzionale di tutti quei territori caratterizzati da un'identità territoriale, marcata o meno, che sono stati utilizzati come location per film, documentari e docufiction.

Ecco che l'analisi si esplicita nell'identificazione dell'evoluzione della città e delle visioni di essa a partire dal materiale recuperato e riordinato in differenti tematiche. Quello che si verrà a ottenere è un'insieme di tematiche attraverso le quali si può avere una visione particolare del territorio preso in esame.

I parametri del format sono quell'insieme di caratteristiche relativamente costanti e verificabili che il territorio, l'analisi e la comunicazione devono rispettare. Possono essere suddivisi in parametri territoriali e in parametri comunicativi.

Con la voce parametri territoriali si definisce quell'insieme di caratteristiche che deve avere il luogo comunicato attraverso l'atlante. I parametri territoriali di 35mm sono:

- territorio dove siano stati girati/ambientati film, documentari e/o docufiction;
- territorio che appare effettivamente all'interno di questi girati.

Con la voce parametri comunicativi invece si definisce quell'insieme di caratteristiche attraverso il quale l'atlante si relaziona e comunica il territorio.

L'obiettivo essenziale che si vuole raggiungere attraverso l'ideazione di un Atlante non convenzionale è la valorizzazione del territorio tramite una comunicazione innovativa, che vada al di là delle guide tradizionali, oggi in circolazione.

Nel caso di 35 mm, un elemento aggiuntivo è costituito dal metodo di analisi della città. La novità può riguardare sia la forma sia i contenuti: per quanto riguarda il progetto stu-



diato esso tenta di assolvere entrambi gli aspetti. La guida è pensata per essere una raccolta di film chiave che raccontano il territorio

Anche gli argomenti trattati si pongono l'obiettivo di essere poco convenzionali; le guide presenti sul mercato descrivono la città tramite stereotipi collaudati e probabilmente ormai superati dalle esigenze degli utenti odierni, soprattutto con riferimento al viaggiatore interessato a cogliere l'animo e lo spirito di una città.

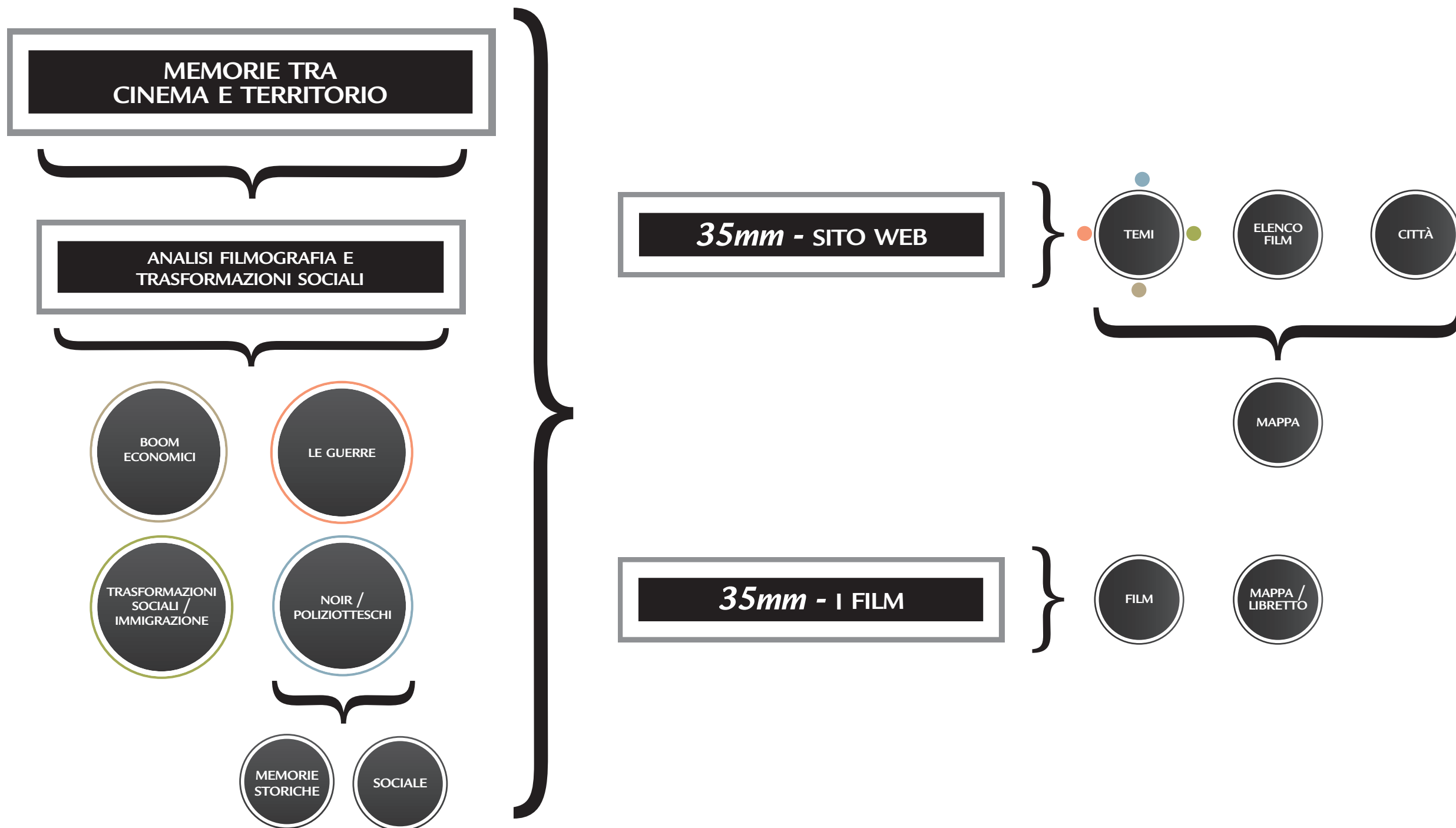
Viene ipotizzato l'utilizzo di un sistema articolato e variegato di artefatti in modo tale da offrire una lettura quanto più completa del territorio, analizzando con strumenti diversi la complessità del tema affrontato. Nello specifico, il progetto 35mm è composto in prima istanza da una serie di cofanetti contenenti ciascuno 5 film in dvd scelti, tra tutta la filmografia disponibile sul territorio, perché caratteristici per il tipo di tematica scelta. Il cofanetto conterrà al proprio interno anche un libretto/mappa che riassume i film scelti e che segnala i luoghi presenti nei film e una serie di cartoline con informazioni sui film. Il cofanetto sarà poi supportato da un sito internet/portale che raccoglierà tutta la filmografia sul territorio analizzato e fruibile anche tramite smartphone per mezzo di una web application, fornendo la possibilità di approfondire maggiormente la tematica che si preferisce o, in generale, la conoscenza del territorio analizzato.

35mm si prefigge lo scopo di affrontare i mutamenti territoriali e di identità in relazione alla filmografia presente sul territorio. Questa filmografia viene suddivisa in tematiche, le quali descrivono dei modi di comunicare il territorio in maniera differente rispetto ai classici canoni. Le tematiche sono così suddivise:

- il boom economico;
- le due guerre;
- il poliziottesco/noir
- l'immigrazione e le trasformazioni sociali

Questo format è applicabile a qualunque territorio/città la cui filmografia possa essere suddivisa in almeno 2 delle

# Schema di struttura del format *35mm*



tematiche sopraccitate. Ciascuna tematica può a sua volta essere suddivisa in sottocategorie cronologiche o a sua volta tematiche. Prendiamo come esempio la tematica “il poliziottesco/noir”, questa può essere suddivisa in sottocategorie quali “il terrorismo rosso e nero” o “la mafia” oppure può essere analizzata cronologicamente come con “gli anni Settanta”. Si andrà così ad analizzare la città nel suo insieme attraverso il sovrapporsi di visioni, anche contrastanti, dello stesso territorio; territorio che viene comunicato diversamente a seconda della tematica e del periodo. Vi potranno essere quindi zone in comune tra i diversi cofanetti, le quali daranno uno spaccato più dettagliato di come una città influenzi il cinema in maniera differente a seconda di ciò che si vuole comunicare.

77

Inoltre, tramite il portale, ogni quartiere può essere affrontato in maniera singola e individuale, in modo da tale da creare un sistema costituito da più elementi che nel loro insieme permettono una visione completa dell'intero territorio.

Il caso studio scelto riguarda la città di Milano che, pur essendo stata spesso utilizzata come set cinematografico, non viene quasi mai riconosciuta all'interno delle pellicole dai propri cittadini e turisti. Ritengo che Milano sia un soggetto estremamente interessante e meritevole di essere indagata sull'uso che il cinema ne ha fatto. Milano è una città che è sempre stata mostrata per quello che fa e non per quello che è; per i suoi abitanti e lavoratori e non per le sue strade, i suoi luoghi, per i dettagli che compongono questa città. Una città che è sempre rimasta grigia e anonima non riuscendo a entrare nell'immaginario collettivo come città di cinema.

Al tempo stesso però Milano è spesso “protagonista” dei film che vi vengono ambientati, come frequentemente accade, proprio perché mostrata attraverso ciò che fa.

Approfondendo gli aspetti e studiando la comunicazione che viene percepita all'esterno, mi sono resa conto che l'immagine diffusa di questa particolare città è superficiale, convenzionale e stereotipata. Milano è una delle città più importanti d'Italia ed è troppo spesso solo sinonimo di “nebbia, fretta, moda ed economia”. Questa visione è quantomeno riduttiva.

Quindi mi sono dedicata a un'attenta analisi preliminare cercando di approfondire svariate fonti.

In campo letterario ho cercato di scoprire le differenti angolature e sfaccettature presenti in vari scritti, tra cui, quelli di Giorgio Scerbanenco e Sandrone Dazieri (due giallisti meneghini che mostrano una Milano sempre fuori dagli schemi).

In ambito cinematografico, esiste svariato materiale riguardante Milano sia come documentari, sia come film. Città spesso utilizzata come location, ha però molte volte ricoperto un ruolo attivo all'interno della storia senza svolgere solamente la funzione di fondale. Le rappresentazioni possono però essere contraddittorie: infatti, si passa da un'immagine poetica a una visione quasi grottesca della città.

Nello specifico il caso studio tratta l'analisi della Milano degli anni di piombo, perennemente in equilibrio tra la mala dilagante, le lotte di classe e gli omicidi politici.

### 3.5 CRITICITÀ

La criticità principale che si può riscontrare in questa tipologia di format è la mancanza di informazioni dettagliata riguardo alla città. Questa è una mancanza voluta in quanto si vuole trasmettere la visione del territorio così come viene visto dai singoli registi, in modo che l'utente abbia una visione particolare e non solo quella canonica mostrata dalle guide classiche.

Un'ulteriore problema è rappresentato dal fatto che nei cofanetti non vengono proposti tutti i film che potrebbero assolvere il compito di descrivere la città riguardo a una particolare tematica. Questo problema viene però in parte risolto attraverso il portale web dove vi sarà l'elenco completo della filmografia suddiviso anche per tematiche, in modo che l'utente possa ampliare la propria conoscenza attraverso gli altri film.

### 3.6 PORTABILITÀ

Partendo dai presupposti precedentemente menzionati, occorre precisare come applicarli e quale metodologia utilizzare nell'analisi del territorio.

Il primo momento coincide con l'identificazione di un territorio e la verifica di compatibilità con i parametri territoriali.

Individuato il territorio, occorre compiere un'accurata ricerca di tutto il materiale cinematografico e documentaristico relativo al territorio

Obiettivo di questa prima fase è l'esplorazione del territorio e la sua comprensione, cercando di mettere a fuoco la relazione tra il nuovo landmark territoriale e il tessuto urbano circostante. A questo punto sarà opportuno domandarsi se la filmografia di partenza sia correttamente relazionata al contesto e se risponda ai criteri esposti precedentemente.

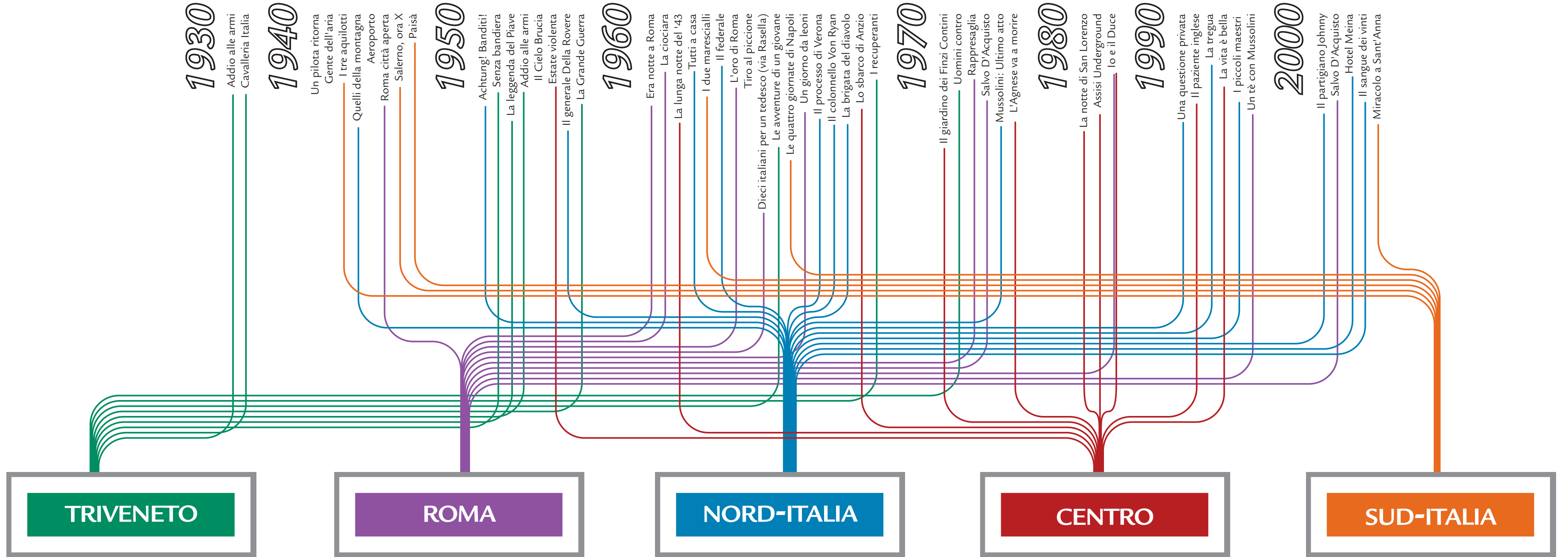
Questo momento di analisi è, probabilmente, il momento principale dell'intero processo di applicazione del format: è qui che si capisce se il territorio ha al suo interno una stratificazione di dettagli/elementi analizzabile o no.

Passo successivo è l'identificazione di punti di interesse nel territorio, ovvero l'individuazione di snodi del tessuto urbano portatori di identità. Risulterà fondamentale analizzare la stratificazione dell'identità territoriale di ogni specifico punto trovato, al fine di determinare i diversi elementi che la costituiscono. Infatti se per identità di un territorio si intende il senso di luogo che la comunità gli attribuisce, o più specificatamente in questo caso il senso di luogo che l'insieme dei dettagli va a comporre, questa può essere molteplice e mutevole nel corso del tempo o a seconda del punto di vista con cui la si guarda.

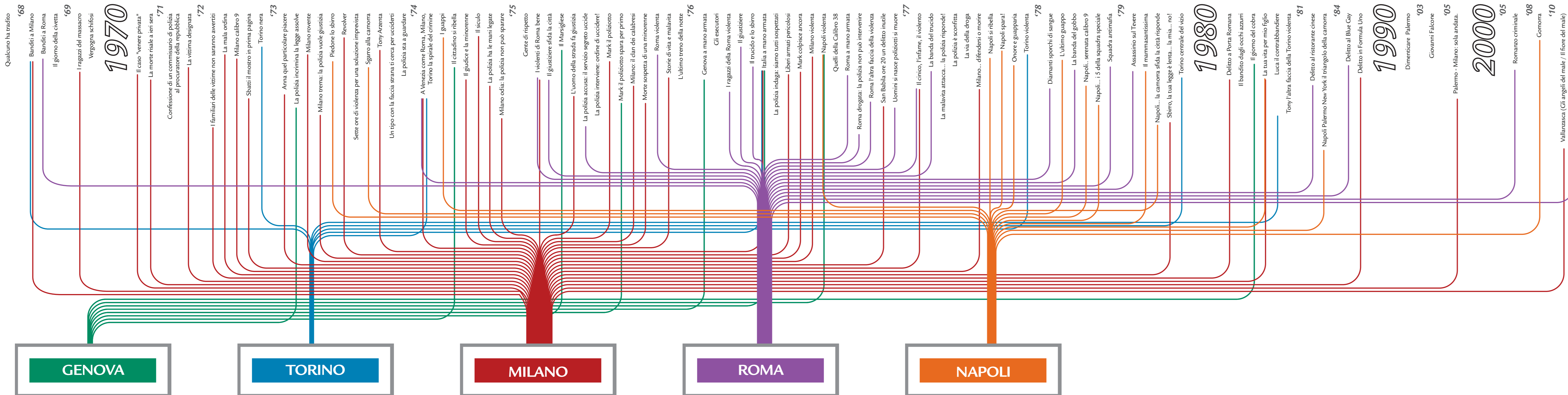
Per questo motivo risulta indispensabile catalogare e classificare i film in macrocategorie o aree tematiche.

A questo punto, mappati i diversi punti, il percorso verrà costruito in funzione del tipo di stratificazione presente sul territorio. Come detto nel paragrafo precedente, il percorso non sarà definito attraverso un punto di partenza e un pun-

# Il territorio italiano tra memoria e trasformazione sociale (le due guerre)



# Il territorio italiano tra memoria e trasformazione sociale (poliziottesco/noir)



## Esempi di sviluppo del format in volumi

### 1° volume

- Banditi a Milano (1968)
- I ragazzi del massacro (1969)
- Il caso "Venere privata" (1970)
- La morte risale a ieri sera (1970)
- La vittima designata (1971)

- Il giustiziere sfida la città (1975)
- I violenti di Roma bene (1975)
- La polizia accusa: il servizio segreto uccide (1975)
- I ragazzi della Roma violenta (1976)
- Diamanti sporchi di sangue (1978)

### 2° volume

- La mala ordina (1972)
- Milano trema: la polizia vuole giustizia (1973)
- La polizia ha le mani legate (1974)
- San Babila ore 20: un delitto inutile (1976)
- Sbirro, la tua legge è lenta... la mia... no! (1979)

- Assassino sul Tevere (1979)
- Delitto al ristorante cinese (1981)
- Delitto al Blue Gay (1984)
- Romanzo Criminale (2005)
- Roma nuda (2010)

### 3° volume

- Delitto in Porta Romana (1980)
- La tua vita per mio figlio (1980)
- Delitto in Formula1 (1984)
- Palermo-Milano: solo andata (1995)
- Vallanzasca. Il fiore del male (2010)

### 4° volume

**MILANO**

**ROMA**

to di arrivo, ma definito a seconda della tipologia dei dettagli analizzati. I punti di interesse variano a seconda del periodo o della tematica analizzata. I luoghi vengono di fatto classificati e ordinati in generi cinematografici, tematiche affrontate e periodo storico di riferimento, permettendo un'esplorazione del territorio "libera" e non schematizzata.

Esaminato il tessuto urbano, identificato il nuovo landmark territoriale e la stratificazione, individuati i diversi punti portatori di identità "nascoste", l'atlante si declinerà sia attraverso un supporto cartaceo sia attraverso un supporto digitale. Il supporto cartaceo sarà di supporto alla distribuzione filmografica e comunicherà una sintesi del tema affrontato e delle zone analizzate nei film selezionati. Attraverso il linguaggio del collage e delle sovrapposizioni di materiali/elementi si racconterà la l'identità analizzata, costituita dai diversi elementi individuati in precedenza. Le informazioni saranno pressoché assenti, lasciando libero l'utente di farsi influenzare dai film selezionati. Gli unici elementi testuali saranno presenti all'interno delle cartoline sotto forma di informazioni di carattere generale e citazioni filmiche sul territorio.

Il supporto digitale invece permetterà la consultazione dettagliata dei vari film appartenenti a una tematica, ma esclusi dal cofanetto e permetterà la ricerca dei luoghi in base alla tematica di appartenenza. L'utente della rete sarà chiamato a interagire attivamente con l'intero progetto che potrà avere uno sviluppo nel tempo, in modo da mappare anche temporalmente i reali cambiamenti territoriali e le nuove produzioni.

### **3.7 35MM - ATLANTE DI MEMORIE CINEMATOGRAFICHE TERRITORIALI**

"35 mm" vuole essere un atlante che descrive i mutamenti dell'identità territoriale in relazione allo scorrere del tempo e alla visione cinematografica che è stata fatta della città analizzata.

Considerando la città un sistema complesso di identità e quartieri, l'atlante si declina come un raccogliitore delle



diverse identità esplicite e implicite del territorio metropolitano. Queste identità vengono, all'interno del progetto, suddivise in aree tematiche.

Obiettivo di “35 mm” è dimostrare come l'identità territoriale di talune zone muti a seconda del punto di vista utilizzato per analizzarla.

Correnti cinematografiche diverse, come il neorealismo o il cinema noir, comportano un'attenzione per i dettagli particolare rispetto ad altre e allo stesso tempo mostrano facce diverse della stessa medaglia.

L'atlante quindi analizza e racconta l'identità territoriale di tali aree e le relazioni che si instaurano tra le varie visioni del territorio creando un racconto diacronico delle zone.

L'obiettivo di questo atlante è quindi affrontare il tema della stratificazione visiva e di comunicare i mutamenti urbani, territoriali e sociali che si vanno a sommare nel corso del tempo, mettendo in mostra ciò che non viene raccontato dalla comunicazione convenzionale.

“35 mm” indica la dimensione tipica delle pellicole cinematografiche (gli altri tipi di pellicole sono 8 mm e 16 mm), ma al tempo stesso è anche il formato fotografico per eccellenza.

La scelta di utilizzare questo formato per il titolo indica appunto il binomio implicito/esplicito che verrà utilizzato per tradurre ed esprimere, il concetto di mutamento e stratificazione a partire dai film girati/ambientati nel territorio.

Il territorio muta, vengono costruiti nuovi palazzi e i campi spariscono. E nei film spesso questa mutazione si vede. Si pensi di comparare due film ambientati nella stessa zona a quarant'anni di distanza l'uno dall'altro. Alcuni elementi, alcuni dettagli ripresi rimarranno uguali (o quasi), altri inevitabilmente saranno mutati in maniera imprevedibile. Al tempo stesso un film del filone neorealista darà maggior importanza ad alcune tipologie di riprese e di dettagli (spazi aerei, riprese aeree e di cielo aperto) rispetto a un film del filone noir o poliziottesco (pavimentazioni, tipologia di luce, riprese notturne o molto buie) ambientato nello stesso luogo. Come una persona con diversi stati d'animo analizza dettagli diversi dello stesso luogo.

I percorsi di “35 mm” non sono percorsi lineari, ovvero definiti attraverso un punto di partenza e punto di arrivo, ma sono percorsi definiti a seconda della zona che si vuole conoscere o del tipo di comunicazione che si vuole analizzare. I luoghi vengono di fatto classificati e ordinati in generi cinematografici, tematiche e periodo storico di riferimento, permettendo un’ esplorazione del territorio “libera” e non schematizzata.

Con il termine nodi si intenderà quell’insieme di luoghi e punti nel territorio che per diversi aspetti costituiscono un punto di interesse del tessuto urbano. Possono avere diverse valenze e costituire un diverso valore per il contesto; possono assumere diverse funzionalità nel corso del tempo, a secondo dell’uso e dell’identità che la comunità imprime loro. Tali punti infatti possono coincidere con luoghi della memoria, quindi del passato, con luoghi di passaggio, quindi della mobilità e del divenire e con luoghi di incontro, ovvero dello scambio e dell’interazione.

### 3.8 CHIAVE INTERPRETATIVA E REGISTRO STILISTICO

La necessità di dover tradurre graficamente la sovrapposizione di una realtà cinematografica alla realtà quotidiana delle identità analizzate, mi ha portato alla scelta del collage o delle immagini composite/fotomontaggio.

Il cofanetto racchiude e sintetizza in sé la tematica tramite cui viene analizzato il territorio. Per questo motivo, pur mantenendo degli elementi comuni all’intero progetto, la grafica verrà di volta in volta adattata per meglio rappresentare lo stile identificativo del tema scelto. Si farà uso di composizioni di frammenti fotografici e sovrapposizioni tra fotogrammi e grafiche riadattate.

Sia il portale web sia l’applicazione per smartphone avranno invece uno stile molto pulito e semplice, che si andrà a modificare solo ed esclusivamente nelle pagine di descrizione delle tematiche con l’aggiunta di elementi caratteristici di quest’ultime.

Esempio di realizzazione stilistica del caso studio  
*Milano violenta*

# MILANO VIOLENTA





4



CASO STUDIO:  
MILANO VIOLENTA



## 4.1 IL TITOLO / IL LOGO

89

“35 mm” indica la dimensione tipica delle pellicole cinematografiche (gli altri tipi di pellicole sono 8 mm e 16 mm), ma al tempo stesso è anche il formato fotografico per eccellenza. La scelta di utilizzare questo formato per il titolo indica appunto il binomio implicito/esplicito che verrà utilizzato per tradurre ed esprimere, il concetto di mutamento e stratificazione a partire dai film girati/ambientati nel territorio.

“35mm” è il titolo di tutto il progetto e richiama nel suo significato all’argomento trattato. Il punto centrale attorno al quale ruotano gli artefatti è l’analisi cinematografica della città, che viene usato come chiave di lettura per percorrere itinerari tematici.

La font scelta per il logo è ITC Legacy Sans Bold Italic, che unito all’elemento grafico, cerca di mantenere un aspetto semplice, pulito e sinuoso, riprendendo il movimento delle pellicole. L’elemento grafico invece riprende lo stile e la funzione del clapper, ossia il ciak.

Il logo è monocromatico e può essere utilizzato sia in positivo sia in negativo a seconda dell’applicazione.



Logo del progetto

## 4.2 I DVD

35mm è un atlante/raccoglitore, costituito da una serie di volumi suddivisi in tematiche attraverso cui la città viene analizzata in ambito cinematografico.

L'obiettivo di questo supporto è quello di essere una vera e propria guida la cui fruizione avviene però attraverso un lettore dvd e uno schermo, sia esse un televisore o un computer.

Ogni volume è costituito da 5 film in formato DVD, che hanno il compito di raccontare la città presa in esame, in questo caso Milano, attraverso una o più tematiche di analisi. All'interno di ogni volume dell'atlante troviamo un libretto, che tramite alcune mappe, permette l'identificazione e la localizzazione dei luoghi presenti nel film analizzato.

Ogni volume ha una grafica personalizzata, in comune con il resto delle tematica/collana.







91

Inteno del volume  
*Milano violenta*

Il libretto del volume  
con all'interno le mappe



### 4.3 SITO WEB

Il sito web è in realtà un portale e rispecchia il contenuto di tutto il progetto, comprendendo tutte le città prese in esame, tutti gli autori e tutti i luoghi.

Nella home page infatti hanno inizio diversi percorsi; facendo riferimento ad un database che contiene tutte le informazioni relative a tutti i dati disponibili possiamo organizzare la nostra ricerca per tematica o per film.

Tenendo presente che l'organizzazione dei dati di default è l'ordine tematico possiamo identificare tre tipi di navigazione che, parallelamente al concetto di modularità per quanto riguarda il supporto cartaceo ci permettono la fruizione delle informazioni nel modo che riteniamo migliore.

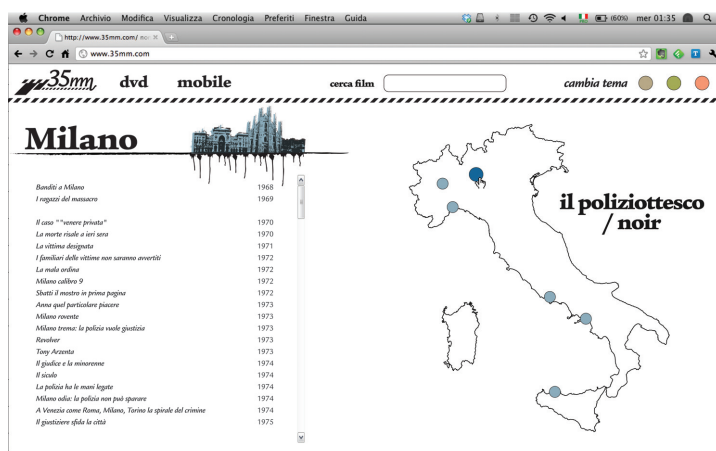
Possiamo quindi partire dalla selezione della città e ottenere quindi risultati riguardo a tutte le tematiche che l'hanno analizzata e di tutti i film che l'hanno raccontata.

Il sistema è comunque navigabile attraverso l'utilizzo di mappe interattive.

Il layout è volutamente semplice, così come i controlli per

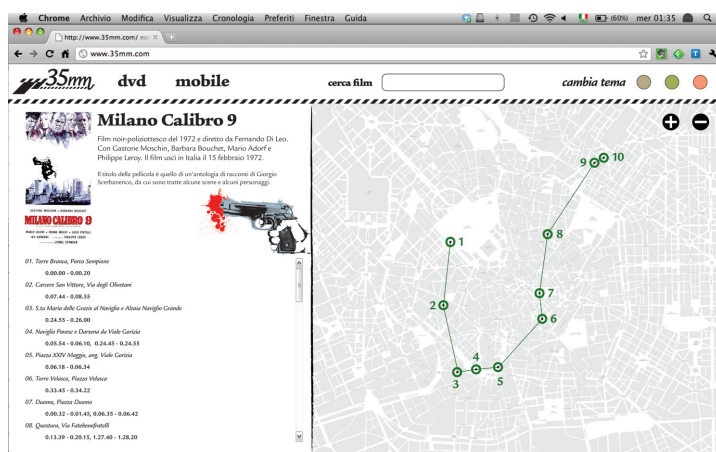
MockUp del sito web:  
homepage/scelta tema





Schermate del sito internet:  
scelta della città

93



Schermate del sito internet:  
pagina di dettaglio

la navigazione del territorio: la possibilità di fare zoom in&out e di spostare la mappa.

Cliccando su di un hotspot, vengono caricate le informazioni inerenti a quel punto di interesse: una descrizione testuale, l'indirizzo e una galleria multimediale contenente supporto fotografico e video con le scene del film che lo interessano.

Nel sito vi sono anche due sezioni di presentazione dei volumi in uscita e dell'applicazione per smartphone.

La pagina dedicata al volume sarà provvista di un'anteprima del volume e di un trailer che ne anticipa il contenuto.

Schermate del sito internet:  
applicazione iphone



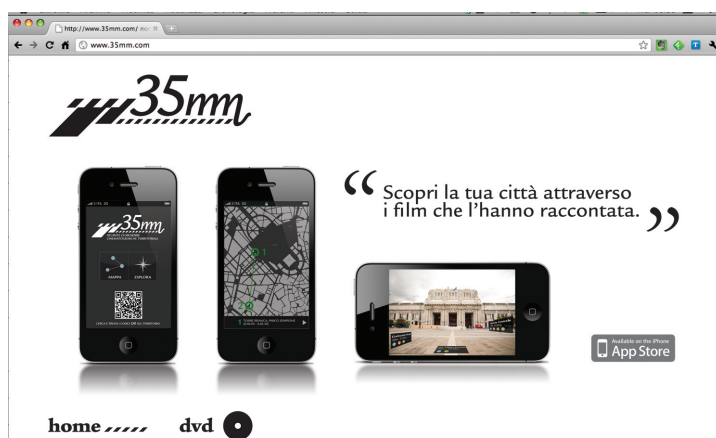
94

#### 4.4 APPLICAZIONE SMARTPHONE

Al giorno d'oggi al rete internet è estesa praticamente ovunque con tecnologia wi-fi o con tecnologia UMTS/3G e ciò ci permette di accedervi con estrema semplicità e velocità di connessione.

L'idea di sfruttare questa tecnologia per poter ottenere maggiori informazioni relativamente alla guida nasce dal fatto che grazie ai dispositivi in circolazione al giorno d'oggi è oramai possibile portare il web 2.0 nel palmo di una mano e quindi completare qualunque tipo di artefatto cartaceo o comunque fisico, che per sua natura ha sempre un limite per quanto riguarda la quantità di informazioni che può contenere. Il sistema è stato quindi progettato per essere fruibile anche in loco attraverso dispositivi mobili, quali i nuovi cellulari, smartphone o palmari.

I nuovi metodi di geolocalizzazione permettono nuove possibilità e scenari: l'utente non riceve più informazioni generali sul territorio, ma solamente informazioni specifiche scelte in base ai suoi interessi e alla sua posizione reale. I *Location-Based Service* sono servizi a valore aggiunto che utilizzano la conoscenza della localizzazione geografica di un utente mobile per fornire dinamicamente a quest'ultimo risposte appropriate alle sue esigenze, in funzione della sua posizione geografica e delle caratteristiche del contesto circostante. Combinando informazioni legate alla localizzazione geografica con informazioni di altro tipo legate al contesto e all'ambiente circostante, si può avere



Schermate del sito internet:  
preview volume con trailer

senza dubbio una esplorazione del territorio più accurata e personalizzata.

Generalmente le pagine web per il dispositivo più evoluto e assolutamente più diffuso, ovvero l' Apple iPhone, rispecchiano in tutto e per tutto le loro corrispondenti per computer, con l'aggiunta e l'ottimizzazione dei particolari che rendono fruibile in maniera decisamente più proficua la navigazione, attraverso il piccolo schermo touchscreen.

## 4.5 COMUNICAZIONE OUTDOOR

Il supporto digitale mobile può essere utilizzato quindi anche in assenza del supporto cartaceo e del supporto web in quanto è completo ed autonomo e consente la consultazione della guida al 100%. Caratteristica fondamentale del supporto digitale mobile è quella di poter interagire direttamente con il supporto cartaceo attraverso l'ormai noto codice QR.

L'obiettivo del codice nel nostro caso è quello di collegare direttamente l'utente con le informazioni aggiuntive; sarà sufficiente infatti, inquadrare con la fotocamera del dispositivo mobile (esempio iPhone) il codice QR per ottenere una risposta immediata sul browser del dispositivo nel quale verrà visualizzata la pagina web relativa alla scheda e dalla quale si potrà accedere ad ulteriori informazioni sul luogo o sul film in questione. Potremo giungere quindi ad ulteriori informazioni specifiche sul film e sul luogo, ovvero

la storia, le curiosità e ulteriori immagini, usufruendo inoltre di una mappa interattiva che può guidarci da un punto all'altro utilizzando il sistema di navigazione satellitare già presente sul dispositivo o attraverso la realtà aumentata.

Come precedentemente detto, la versione digitale di qualunque parte dell'artefatto ci consente di collegare l'utente con una quantità pressoché illimitata di informazioni aggiuntive. Queste informazioni possono essere fruite ovunque sul territorio tramite un codice QR.

Il codice QR è un codice a matrice creato da una corporation giapponese, la Denso-Wave nel 1994. La sigla "QR" è acronimo di "Quick Response" o risposta rapida; quando è stato creato la necessità era infatti quella di consentire una decodifica istantanea del contenuto rappresentato dal

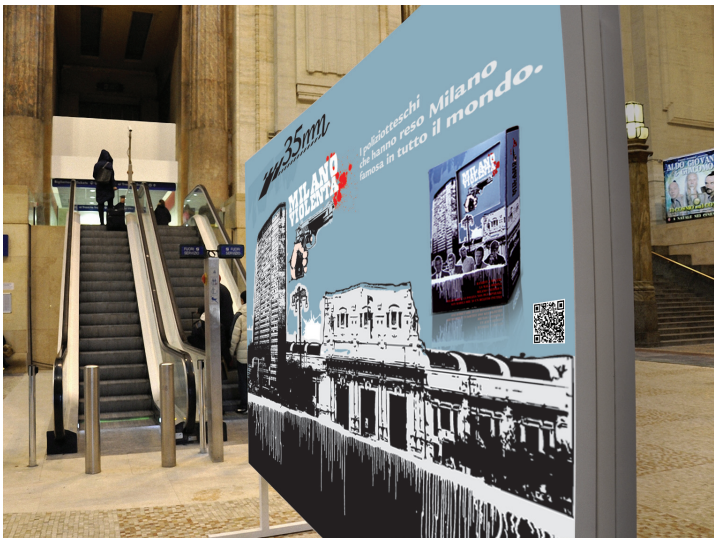


Installazioni in loco:  
hotspot e QR code

codice. Utilizzato principalmente per scopi pubblicitari, informativi o promozionali, viene, ultimamente, anche utilizzato su biglietti da visita in quanto esso è capace di contenere un indirizzo internet, un indirizzo email, un piccolo testo o un numero di telefono. L'utente, che si ritrova in una determinata location, presso precisi hot spot segnalati, potrà tramite il codice QR visionare in loco spezzoni di filmati con il luogo in cui si trova come protagonista.



Installazioni in loco:  
hotspot, video e QR code



Installazioni in loco:  
hotspot e QR code







**NOTE, BIBLIOGRAFIA  
& FILMOGRAFIA**



## NOTE

101

<sup>1</sup> F. Casetti , (1996) *Il cinema come arte, il cinema come medium*, in L. Quaresima, (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia: Marsilio

<sup>2</sup> F. Di Giammatteo, (1995) *Un cinema della fragilità*, in AA.VV., Wim Wenders. *Il cinema dello sguardo*, Firenze: Loggia de' Lanzi

<sup>3</sup> G. Canova, (1996) *I luoghi del cinema*, Segnocinema, n. 78, mar-apr 1996, Vicenza: Ed. Cineforum.

<sup>4</sup> G.P. Brunetta, (1996) *Le mille e una fonte della memoria cinematografica*, in L. Quaresima, (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Venezia: Marsilio.

<sup>5</sup> Entrambe le citazioni tra virgolette provengono da J.W. Goethe, *La natura*, in *Teoria della natura*, trad. it. di M. Montinari, Torino, Einaudi, 1958 (citato da S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002)

<sup>6</sup> S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002

<sup>7</sup> Per me i paesaggi non sono solo scenografie, ma un elemento attivo come gli attori e portano altrettanta emozione. Tutti i paesaggi di "Falsche Bewegung" hanno in sé la possibilità di essere belli, di essere meravigliosi; ma ne hanno solo la possibilità. A causa della Storia questi paesaggi sono orribili. La loro bellezza deve essere scoperta, ciò che si vede è la brutalità della Storia, quel che la Storia ne

ha fatto. (Wim Wenders – Jeune C nema, n. 94, aprile 1976)

<sup>8</sup> Il 28 dicembre 1895 i fratelli Auguste e Louis Lumiere proiettano al Salon indien du Grand Caf  di Boulevard des Capucins a Parigi dieci film di circa un minuto l'uno, tra i quali un primo piano di uno dei fratelli e sua moglie che danno da mangiare a loro figlio e *L'arroseur arros * (L'innaffiatore innaffiato). Tra questi corti non vi   per  il pi  famoso *L'Arriv e d'un train en gare de La Ciotat* (L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat), che viene proiettato sempre al Grand Caf  nove giorni dopo.

<sup>9</sup> I due evidentemente non sono di Milano, ma stanno cercando qualcuno. E per trovarlo devono chiedere. Allora quello con i baffi propone, indicando un vigile urbano: «Chiediamo a quel militare l ?» E subito l'altro: «Ma sei pazzo?!? Quello deve essere un generale austriaco, non vedi?» Ma l'ometto coi baffi ha la risposta pronta. «E vabb , siamo alleati», «Siamo alleati? Gi ,   vero, siamo alleati. Allora andiamo.» Timorosamente l'uomo senza baffi si avvicina al ghisa per avere l'informazione. Il suo socio gli sta vicino, quasi attaccato, come se avesse paura. E l'uomo senza baffi: «Exchius mi, lei   di qui?» Il ghisa un po' seccato, con forte accento milanese: «Sono di qua, perch ? Ma ciap  per un tedesco?» L'uomo senza baffi si gira verso il compare tutto contento: «  tedesco. Te lo avevo detto che era tedesco.» E il suo amico preoccupato: «E allora come si fa?» E quello senza baffi, orgoglioso: «Ci parlo io. Ho avuto un amico prigioniero in Germania». Poi rivolgendosi al ghisa: «Dunque, Exchius mi...» Ma il ghisa   scocciato: «Se gh' ?» L'ometto senza baffi ci riprova. «Bittescen, noio...» Ancora interrotto dal ghisa: «Se gh' ?» Ma l'ometto non desiste: «Ha capito! Noio volevam... volevom savuar... Noio volevam savuar l'indiriss... Ia?» Il ghisa ora comincia a essere perplesso: «Eh, ma bisogna che parliate l'italiano perch  io non vi capisco.» E l'ometto senza baffi tutto contento: «Ah, complimenti, parla l'italiano: Bravo!» E il ghisa definitivamente scocciato: «Ma scusate, dove vi credete di essere, siamo a Milano qua!» E l'ometto: «Appunto, lo so. Noi vogliamo sapere per andare dove dobbiamo andare, dove dobbiamo andare? Sa,   una semplice informazione.» E il ghisa esasperato: «Sentite, se volete andare al manicomio vi ci accompagno io! Ma guarda che roba... Ma da dove venite voi? Dalla Val Brembana?!?» L'ometto conclude: «Non ha capito una parola!»

E così i due amici si prendono per mano e si allontanano verso la Galleria che l'ometto senza baffi chiama, senza ombra di dubbio, "arco di Tito" mentre il suo collega dichiara: «Io ho paura».

<sup>10</sup> Il film *Il portaborse* esce nel 1991, mentre "Tangentopoli" e l'inchiesta di "Mani pulite" sono del 1992.

<sup>11</sup> Il termine anni di piombo deriva dal titolo omonimo di un film di Margarethe Von Trotta uscito nel 1981 che trattava l'esperienza storica analoga e contemporanea vissuta dalla Germania occidentale.

<sup>12</sup> Giorgio (Vladimir) Scerbanenco nacque nel 1911 a Kiev, in Ucraina, da madre italiana e padre ucraino. È considerato il maestro, il padre del noir italiano. Dai suoi libri sono stati tratti film poliziottechi come *Milano Calibro 9*.



## BIBLIOGRAFIA

105

- AA.VV., *Milano - City Book*, Corriere della Sera
- AA.VV., *La città del lavoro. Mestieri e professioni a Milano tra memoria e futuro*, Skira, Milano 2007
- D. Aronica, *Pedro Almodovar*, Editrice Il Castoro srl, Milano 1994
- F. Belotti e G.L. Margheriti, *Milano segreta*, Quest'Italia - Newton Compton Editori, 2008
- S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio Editori, Venezia 2002
- G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1995
- G.P. Brunetta, "Le mille e una fonte della memoria cinematografica", in L. Quaresima, (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia 1996
- G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2006
- G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2009
- G. Bruno, *Rovine con vista. Alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, La Tartaruga Edizioni, Milano 1995
- G. Canova, "I luoghi del cinema", *Segnocinema*, n. 78, mar-

- apr 1996, Ed. Cineforum, Vicenza 1996
- C. Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Vallecchi, Firenze 1974
- F. Casetti, *Il cinema come arte, il cinema come medium*, in L. Quaresima, (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia 1996
- R. Chiti e E. Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol.1. Dal 1930 al 1944, e Vol 2 dal 1945 al 1992* Gremese, Roma 1993
- R. Chiti, E. Lancia, A. Orbicciani e R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano. Le attrici*, Gremese, Roma 1999
- P.F. Colusso, *Wim Wenders: paesaggi luoghi città*, Testo & Immagine, Torino 1998
- R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006
- R. D'Adda (a cura di), *Guide brevi Skira - Le città d'arte: MILANO*, Skira, Milano 2008
- F. D'Angelo, *Wim Wenders*, Editrice Il Castoro srl, Milano 1995
- F. Di Giammatteo, *Un cinema della fragilità*, in AA.VV., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1995
- F. Di Giammatteo, *Dizionario del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1995
- F. Faldini e G. Fofi, ( a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano 1933-1959*, Feltrinelli, Milano 1979
- F. Faldini e G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, Mondadori, Milano 1984
- J. Foot, *Milano dopo il miracolo: biografia di una città*, Feltrinelli, Milano 2003
- B. Fornara, *Geografia del cinema: viaggi nella messinscena*, Scuola Holden e BUR (RCS), Milano 2001
- G. Fossa, *Un atlante per Milano. Riqualificare i contesti urbani di nodi strutturali*, Skira, Milano 2006



P. Gioffredi, *Aki Kaurismäki*, Editrice Il Castoro srl, Milano 2006

M. Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano 2004

J. Hillman, *L'anima dei luoghi: conversazione con Carlo Truppi*, Rizzoli (RCS), Milano 2004

E. Lancia, *Dizionario del cinema italiano. I film. Vol.6. Dal 1990 al 2000*. Gremese, Roma 2001-2002

C. Lizzani, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni Ottanta*. Editori Riuniti, Roma 1992

K. Lynch; Paolo Ceccarelli (a cura di), *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Venezia 1964

M. Mari e V. Vitali, *Milano fantasma*, Edt- Edizioni di Torino, Torino, 2008

G. Martini (a cura di), *I luoghi del cinema*, Touring Club Italiano, Milano 2005

A. Nove, *Milano non è Milano*, Editori Laterza, Roma 2004

E. Olmi, *Ragazzo della Bovisa*, Arnoldo Mondadori, Milano 2004

M. Palazzini e M. Raimondi, *Milano Films 1896-2009. La città raccontata dal cinema*, Fratelli Frilli Editore, Genova 2009

R. Poppi, *Dizionario del cinema italiano. I registi. Dal 1930 ai giorni nostri*, Gremese, Roma 1993

F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, Bulzoni, Roma 1979

C. Strano, *Gli anni Settanta*, Skira, Milano 2005

G. Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Editrice Il Castoro srl, Milano 1974

S. Toffetti e A. Morini (a cura di), *Woody Allen: elementi di paesaggio*, Cineteca del Comune di Bologna e Museo Nazionale del Cinema con L'Unità, Roma 1996

## ARTICOLI

*Scampia? No, è Milano. Il film shock di Marrasso*, di Barbara Sorrentini, Spettacoli - La Repubblica [08 agosto 2009]

*La città di Berlino nel cinema di Ruttmann e di Wenders*, di Claudia Lamberti, Movies Architecture - SuperEva.com [09 dicembre 2001] (<http://architettura.supereva.com/movies/20011209/index.html>)

*Viaggio a Berlino, da Wenders a Becker*, a cura di Rossana Morriello, Artefici- Biblioteche Oggi [ottobre 2003]

*Atlas of emotion - intervista a Giuliana Bruno*, di Laura Broggi, Aria n° 1 [giugno 2005]

*Contain Yourself - intervista a Giuliana Bruno*, di Francesco Spampinato, warning! - impactt: contenitori e contenuti n°2/2008

## SITOGRAFIA

<http://www.runpee.com>

<http://it.wikipedia.org>

<http://milano.corriere.it>

<http://www.blogmilano.it>

<http://www.repubblica.it>

<http://www.retidededalus.it>

<http://www.pollanetsquad.it>

<http://www.davinotti.com/>

## **FILMOGRAFIA MENECHINA** **(CORTI, SCENEGGIATI E LUNGOMETRAGGI)**

Il finto storpio del Castello - 1896, Italo Pacchioni

Milano pittoresca - 1913, Società Panorami Italici

Tombola - 1919, Silentium

Tempesta nel nido - 1926, Nino Valentini

Stramilano - 1929, Corrado D'Errico

Gli uomini, che mascalzoni! - 1932, Mario Camerini

Fonderie d'acciaio - 1933, Ubaldo Magnaghi

Una giornata nella casa popolare - 1933, Piero Bottoni

Mediolanum - 1934, Ubaldo Magnaghi

La mia vita sei tu - 1934, Piero Francisci

Tempo massimo - 1934, Mario Mattòli

Felicità Colombo - 1937, Mario Mattòli

Giuseppe Verdi: divine armonie - 1938, Carmine Gallone

Grandi magazzini - 1939, Mario Camerini

La compagnia della teppa - 1941, Corrado D'Errico

Cronaca di un amore - 1950, Michelangelo Antonioni

Milano Miliardaria - 1951, Vittorio Metz e Marcello Marchesi

Miracolo a Milano - 1951, Vittorio De Sica

Napoletani a Milano - 1953, Eduardo De Filippo

Giuseppe Verdi - 1953, Raffaello Matarazzo

La signora senza camelie - 1953, Michelangelo Antonioni

Casa Ricordi - 1954, Carmine Gallone

Scuola Elementare - 1954, Alberto Lattuada

Lo svitato - 1955, Carlo Lizzani

Totò, Peppino e la... malafemmina - 1956, Camillo Mastrocinque

Il grido - 1957, Michelangelo Antonioni

Il vedovo - 1959, Dino Risi

Il generale Della Rovere - 1959, Roberto Rossellini

I ragazzi del juke-box - 1959, Lucio Fulci

Rocco e i suoi fratelli - 1960, Luchino Visconti

L'audace colpo dei soliti ignoti - 1960, Nanni Loy

La notte - 1960, Michelangelo Antonioni

Il posto - 1961, Ermanno Olmi

Rocco e le sorelle - 1961, Giorgio C. Simonelli

Walter e i suoi cugini - 1961, Marino Girolami

Mafioso - 1962, Alberto Lattuada

Pelle viva - 1962, Giuseppe Fina

Una storia milanese - 1962, Eriprando Visconti

La rimpatriata - 1963, Damiano Damiani

Emigranti - 1963, Franco Piavoli (cortometraggio)

I fidanzati - 1963, Ermanno Olmi

Il monaco di Monza - 1963, Sergio Corbucci  
Milano nera - 1964, Gian Rocco Serpi e Paolo Serpi  
Super rapina a Milano - 1964, Adriano Celentano e Piero Vivarelli  
La vita agra - 1964, Carlo Lizzani  
Amore in quattro dimensioni - 1964, Mino Guerrini, Gianni Puccini, Massimo Mida, Jacques Romain  
Svegliati e uccidi (Lutring) - 1966, Carlo Lizzani  
Edipo Re - 1967, Pier Paolo Pasolini  
Banditi a Milano - 1968, Carlo Lizzani  
Capriccio all'italiana (episodio La gelosa) - 1968, episodio diretto da Mauro Bolognini  
Teorema - 1968, Pier Paolo Pasolini  
L'amica - 1969, Alberto Lattuada  
I ragazzi del massacro - 1969, Fernando di Leo (scerbanenco)  
I cannibali - 1969, Liliana Cavani  
La morte risale a ieri sera - 1970, Duccio Tessari (scerbanenco - i milanesi ammazzano al sabato)  
Il caso Mattei - 1972, Francesco Rosi  
La classe operaia va in paradiso - 1972, Elio Petri  
Sbatti il mostro in prima pagina - 1972, Marco Bellocchio  
Milano calibro 9 - 1972, Fernando di Leo (scerbanenco)  
Milano rovente - 1972, Umberto Lenzi  
La mala ordina - 1972, Fernando di Leo  
La colonna infame - 1973, Nelo Risi  
Milano trema: la polizia vuole giustizia - 1973, Sergio Martino  
Milano odia: la polizia non può sparare - 1974, Umberto Lenzi

Romanzo popolare - 1974, Mario Monicelli  
Tutto a posto, niente in ordine - 1974, Lina Wertmüller  
Le cinque giornate - 1974, Dario Argento  
La poliziotta - 1974, Steno  
Milano: il clan dei calabresi - 1974, Giorgio Stegani  
Per amare Ofelia - 1974, Flavio Mogherini  
Storie di vita e di malavita - 1975, Carlo Lizzani  
Non si scrive sui muri a Milano - 1975, Raffaele Maiello  
Di che segno sei? - 1975, Sergio Corbucci  
L'assassino è costretto ad uccidere ancora - 1975, Luigi Cozzi  
San Babila ore 20: un delitto inutile - 1976, Carlo Lizzani  
Milano violenta - 1976, Mario Caiano  
Cattivi pensieri - 1976, Ugo Tognazzi  
Liberi, armati, pericolosi - 1976, Romolo Guerrieri (scerbanenco)  
Notti e nebbie - 1978, Marco Tullio Giordana  
Milano...difendersi o morire - 1978, Gianni Martucci  
L'albero degli zoccoli - 1978, Ermanno Olmi  
Ratataplan - 1979, Maurizio Nichetti  
Agenzia Riccardo Finzi, praticamente detective - 1979, Bruno Corbucci  
Finché dura la memoria: Piazzale Loreto - 1980, Damiano Damiani  
Ho fatto splash - 1980, Maurizio Nichetti  
Il bisbetico domato - 1980, Castellano & Pipolo  
Bingo Bongo - 1982, Adriano Celentano  
Eccezzziunale... veramente - 1982, Carlo Vanzina

Attila flagello di Dio - 1982, Castellano & Pipolo  
Colpire al cuore - 1982, Gianni Amelio  
Milano '83 - 1983, Ermanno Olmi  
Sogno di una notte d'estate - 1983, Gabriele Salvatores  
Il Ras del quartiere - 1983, Carlo Vanzina  
Il ragazzo di campagna - 1984, Castellano & Pipolo  
A me mi piace - 1985, Enrico Montesano  
Sotto il vestito niente - 1985, Carlo Vanzina  
Grandi Magazzini - 1986, Castellano & Pipolo  
Kamikazen ultima notte a Milano - 1987, Gabriele Salvatores  
Via Montenapoleone - 1987, Carlo Vanzina  
Gentili Signore - 1988, Adriana Monti  
Ladri di saponette - 1989, Maurizio Nichetti  
Maicol - 1989, Mario Brenta  
Il tempo dei gitani - 1989, Emir Kusturiza  
Marrakech Express - 1989, Gabriele Salvatores  
L'aria serena dell'Ovest - 1990, Silvio Soldini  
Il portaborse - 1990, Daniele Lucchetti  
Rossini! Rossini! - 1991, Mario Monicelli  
Maledetto il giorno che ti ho incontrato - 1992, Carlo Verdone  
L'anima divisa in due - 1993, Silvio Soldini  
La bionda - 1993, Sergio Rubini  
Strane storie - 1994, Sandro Baldoni  
I mitici: colpo gobbo a Milano - 1994, Carlo Vanzina  
Un eroe borghese - 1995, Michele Placido

Palermo Milano solo andata - 1995, Claudio Fragasso  
Hotel Paura - 1996, Renato De Maria  
Altri uomini - 1997, Claudio Bonivento  
Nirvana - 1997, Gabriele Salvatores  
Uomo d'acqua dolce - 1997, Antonio Albanese  
Tre uomini e una gamba - 1997, Aldo, Giovanni & Giacomo  
e Massimo Venier  
Così è la vita - 1998, Aldo, Giovanni & Giacomo e Massimo  
Venier  
Fuori dal mondo - 1999, Giuseppe Piccioni  
Chiedimi se sono felice - 2000, Aldo, Giovanni & Giacomo  
e Massimo Venier  
Casomai - 2001, Alessandro D'Alatri  
Senza Filtro - 2001, Mimmo Raimondi  
Forza cani - 2002, Marina Spada  
Piazza delle Cinque Lune - 2002, Renzo Martinelli  
Fame chimica - 2004, Paolo Vari e Antonio Bocola  
Tu la conosci Claudia? - 2004, Massimo Venier  
Volevo solo dormirle addosso - 2004, Eugenio Cappuccio  
L'uomo perfetto - 2005, Luca Lucini  
Come l'anima - 2006, Marina Spada  
A due calci dal paradiso - 2006, Fabio Martina  
Mi fido di te - 2006, Massimo Venier  
The International - 2008, Tom Tykwer  
Tre Lire, Primo giorno - 2008, Andrea Pellizzer  
Sogno il mondo il venerdì - 2009, Pasquale Marrazzo  
Happy Family - 2010, Gabriele Salvatores



