

Cultura (audio)visual
y espacios públicos:
(re)inventando la Ciudad



Marie Caroline Leroux
Gloria Zarza Rondón
Estibaliz Pérez Asperilla (Eds.)



Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventado la Ciudad

Marie-Caroline LEROUX
Gloria ZARZA RONDÓN
Estibaliz PÉREZ ASPERILLA (Eds.)

DOI : 10.25965/ebooks.643
EAN électronique : 978-2-84287-895-5
Date de mise en ligne : Octobre 2024
Licence : CC BY-NC-SA 4.0

Référence électronique :
Lapeña Marchena, Ó. (2024). Estratos cinematográficos de la
ciudad de Roma: el descubrimiento de la periferia urbana. Dans
Cultura (audio)visual y espacios públicos: (re)inventando la Ciudad.
Université de Limoges. <https://doi.org/10.25965/ebooks.643>



PULIM, 2024

5, rue Félix Eboué - 87031 Limoges cedex 1 - France

Tél : 05.55.14.92.26

Mail : pulim@unilim.fr - <http://pulim.unilim.fr>

Estratos cinematográficos de la ciudad de Roma: el descubrimiento de la periferia urbana

Óscar LAPEÑA MARCHENA

Universidad de Cádiz

Oscar.lapenia@uca.es

Resumen: El cine se ha ocupado de la periferia de la ciudad de Roma a partir de finales de la Segunda Guerra Mundial, mostrándola como un espacio de carencias. Ha sido, además, un territorio exclusivo para la cinematografía italiana, ya que las producciones extranjeras rodadas en la ciudad se han ocupado, casi en su mayoría, del centro histórico y turístico de Roma. En las últimas décadas, los barrios del cinturón de la periferia romana han sido los principales protagonistas, mostrando la imagen de una ciudad cercana y real, con unos problemas fácilmente reconocibles por los espectadores.

Palabras claves: Roma, cine, periferia, neorrealismo, posguerra, urbanismo

Strates cinématographiques de la ville de Rome : la découverte de la périphérie urbaine

Résumé : Le cinéma s'occupe de la périphérie de la ville de Rome depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et le montre comme un espace de déficiences. C'est également le terrain exclusif du cinéma italien, puisque les productions étrangères tournées dans la ville se sont essentiellement concentrées sur le centre historique et touristique de Rome. Au cours des dernières décennies, les quartiers de la périphérie romaine ont été les principaux protagonistes, montrant l'image d'une ville proche et réelle, avec des problèmes facilement reconnaissables par le spectateur.

Mots-clés : Rome, cinéma, périphérie, néoréalisme, période d'après-guerre, urbanisme

Cinematographic strata of the city of Rome: the discovery of the urban periphery

Abstract: Cinema has occupied the periphery of the city of Rome since the end of the Second World War, showing it as a space of deficiencies. It has also been an exclusive territory for Italian cinematography, since foreign productions filmed in the city have almost mostly focused on the historical and tourist center of Rome. In recent decades, the neighborhoods of the Roman periphery belt have been the main protagonists, showing the image of a close and real city, with problems easily recognized by viewers.

Keywords: Rome, cinema, periphery, neorealism, postwar, town planning

Desde los últimos años del siglo XIX comenzó a establecerse una relación especial entre los grandes núcleos urbanos del planeta con el nuevo invento del cinematógrafo. Las ciudades más importantes, las capitales y los centros políticos, industriales y culturales se convirtieron en potenciales espacios de rodaje de las compañías de cine y, al mismo tiempo, de exhibición pública de los resultados. Primero, en barracones de feria, salones escasamente acomodados para, progresivamente y conforme el público a quien iba dedicado el producto se aburguesaba, llegar a los teatros y a los edificios creados en exclusiva para las proyecciones, las salas cinematográficas. De este modo empezó a definirse y tomar forma lo que venimos

en denominar el estrato cinematográfico que se encuentra en la mayoría de las ciudades. Al igual que las sucesivas sociedades y culturas del pasado han dejado su huella material, más o menos abundante y accesible, en forma de estratos, el cine ha ido haciendo lo propio. Estrato que son, simultáneamente, materiales e intangibles y que va creciendo sin seguir un ritmo constante, influenciados por factores económicos, políticos, sociales y culturales.

En el caso de la ciudad de Roma, objeto de atención en estas páginas, ese estrato comenzaría con la primera exhibición del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el estudio del fotógrafo Henry Le Lieure situado en la Via del Mortaro número 19, no muy distante de la Fontana di Trevi. La proyección tuvo lugar el trece de marzo de 1896 y, al año siguiente, en esa misma dirección funcionó una sala cinematográfica con pretensiones de estabilidad. En los inicios de ese estrato también se situarían las primeras tomas de la realidad rodadas en la ciudad, lo que hoy llamaríamos breves noticiarios; así, por ejemplo, la llegada a Roma de los príncipes de Montenegro o la visita al Panteón de Agripa de los príncipes de Nápoles, que fueron proyectadas, junto a otras bobinas con información internacional o de temas de ficción, en los primeros meses de 1897¹. Junto a la sala de la céntrica Via del Mortaro, otros cines empezaron a abrir sus puertas², como el que Ezio Cristofari y Luigi Topi abrieron en la Piazza di San Lorenzo in Lucina en 1898, con la salvedad de que el invento que exhibían era un Kinetoscopio de Thomas Edison que solo permitía el visionado individual de las bobinas. O el cine Moderno que abrió sus puertas en la Piazza Esedra el veinte de enero de 1904 propiedad del pionero del cine italiano Filoteo Alberini³.

En 1905, en Porta San Giovanni, un área de Roma que pronto albergaría diferentes estudios cinematográficos, se inauguró la casa de producción Alberini Santoni, que al año siguiente se convertiría en la Cinés. La productora Alberini Santoni sería la encargada de llevar adelante la primera película con guion realizada en Italia. Se trató de *La presa di Roma*, dirigida por el mencionado Filoteo Alberini en 1905⁴; la cinta narraba los acontecimientos sucedidos treinta y cinco años atrás, cuando las tropas de la Casa de Saboya entraron en la ciudad de Roma iniciando, de este modo el final del proceso de unificación política del país. La cinta desglosaba este argumento en siete cuadros y su estreno supuso uno de los primeros hitos metacinematográficos ligados a la ciudad. La primera proyección tuvo lugar en el mismo lugar donde se desarrollaban los acontecimientos que se sucedían en la pantalla, a la altura de la Porta Pia, en la Via Nomentana. El público que se congregó para ver la película tuvo la oportunidad de revivir los hechos prácticamente en el mismo espacio donde años atrás el cuerpo de *bersaglieri* derribó las murallas de Roma, entonces propiedad del estado Vaticano. Una de las consecuencias que tuvo la Primera Guerra Mundial en la cinematografía italiana fue la de acelerar la concentración de casas de producción en Roma, acabando con la dispersión anterior al conflicto, donde estas se repartían entre Turín, Nápoles, Milán y la propia Roma. Allí convivieron productoras como la Roma Film, la Latium Film —que luego sería la Pineschi—la Film d'Arte Italiana, sucursal de la Pathé parisina, la Cinés, la Helios Film, la Celio, la Cinegraph, la Tiber o la Caesar, entre otras muchas⁵. En la ciudad empezó a asociarse el eje señalado por la Via Tuscolana, que parte en dirección sureste desde la Porta San Giovanni, como un espacio cinematográfico, debido a la cantidad de estudios que se iban concentrando en la zona. La consolidación definitiva de esa identificación llegará tras el

1 Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano*. Bari: Laterza, 2008, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 Giovanna Lombardi, *Filoteo Alberini. L'inventore del Cinema*. Roma: Arduino Sacco Editore, 2008, p. 95.

4 Guido Aristarco, «Il Cinema. *La Presa di Roma*». *Studi Romani*, 1992, p. 56 y ss.; Mario Verdone, *Il cinema a Roma*, Roma: Edilazio, 2003, p. 109–111; Giovanna Lombardi, *Op. cit.*, p. 113 y ss.; Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 2011, p. 1 y ss.; Giovanni Lasi, *La presa di roma 20 settembre 1870 (Filoteo Alberini, 1905). La nascita di una nazione*. Milán: Mimesis, 2015.

5 Mario Verdone, *Op. cit.*, p. 173.

año 1937 con la construcción de Cinecittà, meses después de que, durante la noche del veinticinco al veintiséis de septiembre de 1935, salieran ardiendo los flamantes estudios de la Cinés en Via Veio, en las proximidades de la Porta San Giovanni⁶.

El cine del *ventennio* fascista siguió dos ejes básicos, la autopropaganda y la evasión de la realidad. Para lograr el primer objetivo se utilizaban los noticiarios rodados por el Instituto Luce, que eran de obligada emisión antes de cada película. Y eran las películas de ficción las encargadas de alejar lo más posible al público de la realidad, bien situando la trama en el pasado, bien en ambientes aristocráticos y de la alta burguesía europea. Es decir, que el cine no reflejó los grandes cambios urbanísticos que sufrió Roma en esos años. Entre ellos cabe destacar la destrucción de barrios del centro histórico situados junto a los vestigios de la Antigüedad, en la campaña, puesta en marcha por el fascismo, para identificar los éxitos de la antigua Roma con la Italia del presente. Ello supuso la destrucción de amplias áreas de habitación situadas en los foros y en la Via dell'Impero, la nueva arteria urbana que conectaba el Coliseo con la Piazza Venezia, el lugar por excelencia del poder fascista. El cine tampoco reflejó toda la problemática que trajo consigo el enorme aumento de población que vivió Roma, entre 1921 y 1936, cuando sus habitantes crecieron en un 74%⁷. Tampoco hubo espacio en las pantallas para mostrar la solución adoptada para ofrecer alojamiento tanto a la población desalojada del centro histórico como a los emigrantes llegados desde distintos puntos del país, que no fue otra que la de levantar barrios populares en la periferia, un espacio urbano que, por el momento, permanecía invisible para el cine.

El gran proyecto edilicio del fascismo fue la construcción de un nuevo barrio que acercara el mar a Roma. La idea partió de la candidatura de la ciudad para acoger la Exposición Universal de 1942 que, debido a la situación internacional, nunca llegó a celebrarse. La idea era construir un espacio –conocido primero como barrio L'E42 y posteriormente como EUR–, que mostrara toda la grandeza y monumentalidad del régimen fascista⁸. El EUR formaría parte de un eje urbanístico con dirección de sur a norte que, empezando por Ostia Antica, seguiría por el EUR, el nuevo centro histórico romano para acabar en el foro Mussolini, hoy foro Itálico. El EUR se terminaría de construir en la década de los cincuenta, pero fue pronto lugar de rodaje de múltiples producciones; fugazmente se aprecia uno de sus edificios más emblemáticos –el Pallazzo della Civiltà e il Lavoro– en una secuencia de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945), aunque el barrio sirvió de escenario para títulos tan diferentes como *L'ultimo uomo sulla terra* (Ubaldo Ragona 1964), el episodio de firmado por Federico Fellini en *Boccaccio 70* (Mario Monicelli, Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica), o *Titus* (Julie Taymor 1999), además de múltiples *pepla*⁹.

Será tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de las películas neorrealistas, herederas directas de la grave situación de posguerra, cuando en la pantalla Roma recupere espacios urbanos hasta entonces ignorados, en especial los de la periferia.

Un paseo por la ciudad permite detectar trazas del estrato cinematográfico, ya sea a través de la presencia de cines o estudios de producción o mediante las placas que en las calles de Roma indican los lugares donde se grabaron películas especialmente relevantes. Baste recordar aquella que, en Trastevere, a las puertas del mercado de Porta Portese informa que allí se rodó una escena, bajo una lluvia torrencial, de *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica 1948). También podríamos hacer referencia a la placa conmemorativa de Via degli Avignonesi del

6 Giovanna Lombardi, *Op. cit.*, p. 143.

7 Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*. Bari: Laterza, 2007, p. 108 y s.

8 Emilio Gentile, *Op. cit.*, p. 159 y ss. Alessandra Tarquini, «Il mito di Roma nella cultura e nella politica del regime fascista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città». *Cahiers de la Méditerranée*, 2017, 95. [Consulta: 7-8-2023]. Disponible en < <https://journals.openedition.org/cdlm/9153>>.

9 Laura Delli Colli, *EUR, si gira: tra cinema, architettura, fiction e pubblicità la storia e l'immagine di un set unico al mondo*. Milán: Lupetti, 2006.

inicio del rodaje de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945). O esa otra, en esta oportunidad en el centro histórico, muy cerca del Panteón de Agripa, que señala que allí tuvo lugar el rodaje de una escena nocturna del filme del británico Peter Greenaway *The Belly of an Architect* (1987).

Como ya advertimos al inicio de estas páginas, el estrato cinematográfico no es solo material, sino que también está compuesto por los recuerdos, las vivencias, las anécdotas de aquellas y aquellos que de manera activa o pasiva participaron en el rodaje y la proyección de las películas. En los últimos años, además, ha ido formándose una amplia y variada bibliografía sobre el tema, en donde podemos encontrar títulos tan interesantes como *La Roma di Roma, città aperta* (Flaminio di Biagi, Palombi Editore, Roma 2014), *Viaggio a Roma con Nanni Moretti* (Paolo di Paolo y Giorgio Biferali, Lozzi Publishing, Roma 2015), el díptico *Roma, si gira! I y 2* (Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, Gremese, Roma 2012 y 2013), *La Roma di Mamma Roma* (Federica Capoferri, Palombi Editore, Módena 2017), *Roma e il cinema di dopoguerra* (Lorenzo Marmo, Bulzoni Editore, Roma 2018), *Roma in Celluloide* (Walter Cannelloni, Albatros, Roma 2021), *Badlands. Il cinema dell'ultima Roma* (Federica Capoferri, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, Ledizioni, Milán 2022), o *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)* (Samuel Antichi, Luana Fedele y Damiano Garofalo, Bulzoni, Roma 2023). Una bibliografía que va aumentando y que se complementa con películas que abordan idéntico argumento. Así, por ejemplo, el filme de Ettore Scola *C'eravamo tanto amanti* (1974), en donde se recrea el rodaje del baño nocturno de Anita Ekberg y Marcello Mastroianni en la Fontana di Trevi en *La Dolce Vita* (Federico Fellini 1960); o la película *Celluloide* (Carlo Lizzani 1996), que se centra en el accidentado rodaje de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945).

La periferia romana comienza a encontrar su acomodo en las pantallas tras el final de la guerra y con la llegada de las películas neorrealistas. Hasta entonces la acción de las películas ambientadas en Roma no abandonaban el centro histórico. Los barrios creados por el fascismo eran considerados el refugio de emigrantes y de los desalojados de las obras del área del foro Romano¹⁰. La tendencia de no abandonar la protección del centro histórico se va a mantener tras la guerra y en los primeros años del *boom* económico, dando lugar a lo que podemos llamar el cine de postal. Un cine que va a convivir en los cines con esas otras películas que sí se ocupan de los enclaves urbanos de la periferia, por entonces un auténtico confín donde la ciudad dejaba paso al ámbito rural.

El cine de postal aglutina a un grupo heterogéneo de títulos, generalmente encuadrados en los géneros de la comedia y el romance, protagonizados por jóvenes –los niños del final de *Roma, città aperta* que han crecido y ahora viven habiendo olvidado las penurias del pasado¹¹–, y ambientados siempre en el centro histórico de Roma. Además de la trama, lo fundamental de estas películas es que el espectador puede realizar un circuito turístico por las calles y plazas romanas, porque sin mucho esfuerzo puede reconocer los enclaves y ambientes que se muestran en pantalla. Sus personajes viven junto a los monumentos y los espacios más representativos de la ciudad, sus vivencias ayudan a enseñar esos espacios urbanos y también qué hacer en ellos, anticipando lo que posteriormente harán los protagonistas del turismo como fenómeno de masas, cuyo inicio se puede poner en relación con la inauguración del aeropuerto internacional de Roma-Fiumicino, en 1960 y con motivo de los XVII Juegos Olímpicos celebrados en la capital italiana. El aeropuerto Leonardo Da Vinci, pues ese es su nombre oficial, supondrá un elemento clave en las relaciones de Roma con el exterior, en particular con los Estados Unidos. Baste recordar la escena de la multitudinaria llegada de

10 Simona Castellano, «La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbólico) di contrasti ed esistenze difficili». *H-ermes. Journal of Communication*, 2018, 13, p. 218.

11 Flaminio di Biagi, *La Roma di Roma Città Aperta*. Roma: Palombi Editori, 2014, p. 74.

Anita Ekberg a Fiumicino en *La dolce vita* (Federico Fellini 1960). Un turismo masivo pero que nada tiene que ver con el volumen de desplazamientos producidos tras la revolución de las aerolíneas de bajo coste.

En el cine de postal, la audiencia reconoce los espacios más famosos y emblemáticos de la ciudad, al tiempo que participan de historias románticas con toques de comicidad. Por el contrario, la periferia suele estar asociada a argumentos más dramáticos con habituales referencias a la delincuencia, la discriminación, la carencia de servicios públicos urbanos, el desarraigo y la pobreza.

Entre algunos títulos representativos del cine de postal podríamos citar *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer 1952), *Three Coins in the Fountain* (Jean Negulesco 1954), *Racconti romani* (Giani Franciolini 1955), *Poveri ma belli* (Dino Risi 1957), *L'amore nasce a Roma* (Mario Girolami 1958), *Quanto sei bella Roma* (Marino Girolami 1959), o *Fontana di Trevi* (Carlo Campogalliani 1960). Aunque no cabe duda de que la culminación de este particular subgénero fue *Roman Holiday* (William Wyler 1953). Un cuento de hadas que lleva a la pantalla toda la Roma turística, una guía de viajes que muestra el circuito urbano que hay que visitar y las actividades que hay que llevar a cabo, donde tomar un café, un helado, o dónde encontrar la vista de Roma más hermosa. En el filme la belleza de la ciudad alimenta los sentimientos. Las vivencias de la princesa protagonista se ponen al alcance del común mortal que, primero, puede soñar con lo que ve en pantalla y después –si la suerte del viaje le es propicia–, ser protagonista e imitar a sus héroes de la pantalla.

Así pues, y con toda propiedad, es perfectamente lícito afirmar que en la ciudad de Roma conviven diversas ciudades que se entrelazan en el tiempo, y que irían desde la Roma de los Césares, la Roma del Renacimiento y la Roma del Barroco, la ciudad del *Risorgimento*, la Roma fascista, la Roma del *boom* económico, la Roma del siglo XXI y la Roma cinematográfica.

El cine ha mostrado los grandes cambios urbanísticos de la ciudad de Roma desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Las alteraciones estrictamente materiales del espacio urbano, pero también los cambios sociales, económicos y culturales que han consolidado a la periferia de la ciudad como un ámbito con identidad propia. En la pantalla, la periferia romana ha sido, además, una frontera, un moderno *limes* en donde es habitual el crimen, la inseguridad, la droga, la ausencia de servicios públicos, el desorden, la pasividad de sus habitantes y, en general, la derrota. Aunque, también es verdad, que en los últimos años esta tendencia ha cambiado y se encuentran ya algunos títulos que muestran la periferia de modo diverso, asociada a otros valores como la posibilidad de redención y la esperanza¹². Por el contrario, y en líneas generales, el cine asocia el centro histórico de la ciudad con comedias, historias de amor y de triunfo; aunque siempre hay excepciones y la ciudad alberga dramas –caso de *Stazione Termini* (Vittorio de Sica 1953), que aunque transcurre en el centro, lo hace en el interior de una populosa estación de ferrocarril, un cruce de caminos y de destinos¹³–, e incluso tragedias basadas en episodios de la vida real, como la película *Roma, ore 11* (Giuseppe de Santis 1952). Del mismo modo el centro de Roma es el lugar donde se desencadena la desgracia en *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica 1948), y en donde sus protagonistas certificarán su fracaso.

El inicio de los rodajes en la periferia romana se suele relacionar con unos condicionantes muy diversos, que van desde el deseo de los realizadores de buscar espacios nuevos, no fácilmente reconocibles para situar unas historias también novedosas y más cercanas; hasta pasando por la proliferación –a partir de la Segunda Guerra Mundial y desarrolladas para

12 Simona Castellano, *Op. cit.*, p. 220 y ss.

13 La moderna estación Termini se inauguró en diciembre de 1950; ese año se celebró el Jubileo y, a Roma, llegaron tres millones de peregrinos. Lorenzo Benadusi, «Cinema e Società». En Francesco Anghelone (ed.), *Roma 1944-1960. Rinascita di una città*. Módena: Palombi Editori, 2019, p. 70.

poder rodar más fácilmente los noticiarios bélicos—, de cámaras más ligeras y manejables¹⁴. Y sin olvidar la dificultad de encontrar instalaciones estables donde trabajar. Hay que recordar que, tras ser bombardeados en enero de 1944, los estudios de Cinecittà fueron saqueados por las tropas alemanas. Tras la liberación sirvieron de campo de refugiados para los afectados por los bombardeos del barrio de San Lorenzo y por soldados que regresaban del frente de Libia¹⁵.

Los primeros ejemplos en donde la periferia romana empieza a jugar un papel protagonista y determinante en la trama son dos obras claves en la corriente Neorrealista: *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini 1945), y *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica 1948). En el filme de Rossellini el centro histórico apenas se deja ver al inicio, con la fuga por las azoteas próximas a Piazza di Spagna. Los protagonistas se mueven por el Prenestino, hoy el barrio de Pigneto; en la pantalla es un espacio asociado a unas duras condiciones de vida, al mercado negro, a las colas para conseguir pan y, especialmente, a la resistencia contra la ocupación alemana. El foco de la represión se sitúa en Via Tasso, lugar en donde se encontraba el cuartel general de la Gestapo en Roma —recreado en los improvisados estudios de Via Avignonesi—, mientras que por la periferia se extiende la resistencia que reúne a comunistas, representantes de la iglesia católica, mujeres, obreros, e incluso niños¹⁶. El ataque partisano al convoy en donde se lleva a los prisioneros tiene lugar en el puente de la Via delle Tre Fontane, donde confluyen el barrio del EUR y el de Ostiense. La Roma de *Roma, città aperta* es una ciudad devastada por el miedo y el dolor, es un espacio hostil, apenas vertebrado por el ferrocarril, cuya presencia mantiene viva la esperanza de poder huir de allí. Roma es una ciudad mártir, pero eso no significa que sea una ciudad rendida por completo a un destino sin esperanza. El final de la película transcurre en el Monte Mario y, una vez que han asistido a la ejecución de Don Pietro, los niños descienden hacia la ciudad por la Via Trionfale. Sobre el perfil de la ciudad destaca la cúpula de la Basílica de San Pedro, *il cupolone*, como lo conocen los romanos. No se trata de una imagen de postal o un reclamo turístico; es un motivo de esperanza, la guía hacia un futuro alejado de los horrores de la guerra y una garantía del mantenimiento del orden cívico y moral¹⁷.

Por su parte, *Ladri di biciclette* puede entenderse como una de las primeras, sino la pionera, dentro del horror contemporáneo. Aquí el miedo no viene de la mano de monstruos, de una naturaleza descontrolada o de seres humanos enloquecidos o particularmente crueles. El terror deriva del hecho de no escapar jamás de la pobreza, el miedo a ser pobre siempre, día a día hasta el fin de la eternidad. Los protagonistas del filme habitan en Val Melaina, un barrio al norte de Roma y construido en el año 1943 con el objetivo de acoger a los desplazados por las obras en el centro histórico¹⁸. En la pantalla Val Melaina es un espacio caótico, con muchas parcelas a medio levantar o directamente vacías, cubiertas de vegetación; calles sin asfaltar y mal iluminadas, destartaladas áreas de tránsito que se funden con las tierras sin cultivar. Y colas para recoger el agua de una fuente, lo que recuerda los graves problemas de abastecimiento de agua potable que tuvieron durante la posguerra muchos barrios de la ciudad, incluidos algunos del centro, como el de Flaminio¹⁹. La dureza, asumida, de la vida

14 Daniel Esguevillas Cuesta, «Espacios recreados: Roma a través del cine italiano». En Francisco García García & Rogerio García Fernández (coords.), *II Congreso Internacional Ciudades Creativas*. Madrid: Tomo II, Icono 14, 2011, p. 826.

15 Alessandro Marucci, «Ricerca culturale e política di libertà: il dopoguerra nella capitale (1944-1969)». En Francesco Anghelone (ed.), *Op. cit.*, p. 83-111, y 95.

16 Lorenzo Marmo, *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorealismo, melodramma, noir*. Roma: Bulzoni Editore, 2018, p. 61.

17 Flaminio di Biagi, *Op. cit.*, p. 102 y ss. Lorenzo Marmo, *Op. cit.*, p. 55 y s.

18 Federico Colella, «La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de la Roma de *Ladrones de bicicletas*». *Bitácora*, 2018, 40, p. 43.

19 Luigi Scoppola Iacopini, «Alla ricerca di una nuova identità: la quarta Roma dei cattolici». En Francesco Anghelone (ed.), *Op. cit.*, p. 20.

en el barrio viene ilustrada por la aséptica naturalidad con que se muestra al pequeño Bruno Ricci, no yendo a la escuela, sino trabajando de sol a sol en una gasolinera. Del mismo modo que la pobreza alcanza dimensiones bíblicas en la escena de la casa de empeños, donde el empleado escala seis pisos de una estantería repleta de sábanas, mantelería y vestidos. Aquí la pobreza no es un dato o una estadística, aquí la pobreza se ve, se huele y se toca. La idea fundamental que transmite es la de exclusión a todos los niveles, tanto material como mental. Roma no solo está lejos en término de kilómetros, la distancia que separa Val Melaina de lo que significa Roma resulta abismal. Es por eso por lo que los desplazamientos en el filme son tan importantes. La bicicleta no es únicamente la garantía de un trabajo más o menos estable, y lo que ello supone, sino que es también la oportunidad de escapar de los terribles transportes públicos. En *Ladri di biciclette* los autobuses y los tranvías circulan siempre abarrotados, en las paradas se forman interminables colas para acceder a ellos, los trayectos son largos, pesados y agobiantes. Parten al alba del barrio fantasmal y retornan cuando el sol ya se oculta, y los viajeros son sólo simples perfiles en el silencio de la noche. La bicicleta, a pesar del esfuerzo físico que supone pedalear tanta distancia y de circular siguiendo la estela de los propios autobuses, permite huir de esa nueva humillación que la pobreza no cesa de imponer.

Y aunque la existencia de los personajes transcurre en el confín del barrio, su tragedia se consume en el centro urbano de Roma. En sus calles se produce el robo de la bicicleta mientras Antonio Ricci pega carteles de la película *Gilda* (Charles Vidor 1946); es como si la realidad se aprovechara de la enajenación que el cine provoca en el público. La primera persecución tiene lugar en la Via del Traforo para concluir en fracaso en el interior del túnel bajo los jardines del Quirinal. La boca semicircular de la estructura parece adquirir la silueta de un Moloch que devora al protagonista. Más adelante otra boca/Moloch volverá a señalar el fracaso de Antonio Ricci. En esta ocasión cuando el domingo por la mañana se trasladen, padre e hijo, al mercado *trasteverino* de Porta Portese. Bajo la arcada de una de las puertas renacentistas de la ciudad se inicia una nueva persecución que, como la anterior, acaba con la derrota del protagonista. Su fracaso acaba siendo ya definitivo, sin un rayo de esperanza, junto al estadio Flaminio, donde –como una cruel paradoja–, se amontonan centenares de bicicletas que parecen burlarse de Antonio Ricci. Al final de la película, Antonio y Bruno serán poco a poco absorbidos por la multitud anónima que abandona el estadio tras el partido de fútbol; podemos imaginar que, convertidos de nuevo en seres anónimos, volverán a enfrentarse a una muchedumbre que aguarda nerviosa para subir al autobús. Al caer la noche volverán, solos y pobres, a la geografía fría e implacable de Val Melaina.

Ocho años después de *Ladri di biciclette*, en 1956, Vittorio de Sica y el guionista Cesare Zavattini volvían a la periferia romana con *Il tetto*, un film considerado habitualmente como algo menor en la obra del director de Frosinone, pero posteriormente reivindicado como el último gran filme neorrealista, realizado con una humildad y exquisitez de medios narrativos realmente extraordinarios. La acción se sitúa en los alrededores de la Via Nomentana, concretamente en Via Sain't Agnese, junto a las vías del tren²⁰. Algunas escenas también se rodaron, nuevamente, en Val Melaina, que algunos años antes ya había acogido la grabación de la historia de los suicidas del filme en episodios *L'amore in città* (Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Federico Fellini, Carlo Lizzani, Dino Risi, Francesco Maselli 1953)²¹. *Il tetto* aborda el problema, cada vez mayor, de la construcción ilegal, una práctica descontrolada y asociada al rápido crecimiento urbano. Los inicios del *boom* económico, durante la primera

20 Montserrat Solano Rojo, «Roma, reconocer la periferia a través del cine». En Juan Calatrava Escobar, Francisco Antonio García Pérez, David Arredondo Garrido. *La Cultura y la Ciudad*. Universidad de Granada, 2016, p. 441. Lorenzo Benadusi, *Op. cit.*, p. 63.

21 Federico Colella, *Op. cit.*, p. 42.

mitad de la década de los cincuenta, y una vez superadas las penurias de posguerra, favorecieron la llegada de un volumen importante de población, sobre todo del sur del país, que llegaba a Roma buscando su porción de riqueza, aunque la inmensa mayoría solo conoció la dura realidad de los nuevos barrios de la periferia. San Paolo se empezó a levantar en 1949, Tuscolano II y Tiburtino al año siguiente. Ponte Mammolo se construyó entre 1957 y 1963. Mientras que en la década de los sesenta se empiezan las obras de Prima Porta, Spinaceto, Casilino y Tiburtino Sud. Por su parte, Il Corviale, una gigantesca edificación de más de un kilómetro de longitud situado al suroeste de Roma se fecha entre los años 1971 y 1982²².

Si hay un director, aun no siendo romano, en quien la periferia de la ciudad adquiere una dimensión nueva, no ya solo material, sino espiritual y poética, es, sin lugar a duda, Pier Paolo Pasolini. Su obra, especialmente en el inicio, primeros años sesenta del pasado siglo, manifiesta un gran interés por los habitantes del submundo de la periferia, el reverso amargo de los éxitos del *boom* económico. Sus primeros filmes exploran el universo del subproletariado romano, la vida en el cinturón de barrios de exclusión y pobreza que rodean Roma. Junto a la decadencia material del entorno urbano hay una profunda reflexión sobre la degradación moral de sus habitantes²³, que parecen obligados a deshacerse de los antiguos valores que trajeron con ellos desde sus lugares de origen para ingresar las filas del nuevo capitalismo de masas. La primitiva inocencia que, en la obra de Pasolini —primero literaria y posteriormente cinematográfica—, caracteriza al subproletariado que habita la periferia desaparece con el desarrollo económico, aunque estos sectores de la población apenas consiguen ningún beneficio del mismo²⁴.

La primera película que Pasolini dirigió fue *Accattone*, en el año 1961. En ella son muy escasas las incursiones en la Roma histórica. Al inicio, el protagonista se lanza al Tíber desde el Ponte Sant'Angelo; la estatua de un ángel que ve al fondo ya indica el carácter sagrado que acompañará a todas sus vivencias²⁵; incluida su muerte —con la *Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach de fondo—, que tiene lugar en el Ponte Testaccio, que separa dicho barrio de Trastevere. El resto de la trama tiene lugar, sobre todo, en el barrio de Pigneto²⁶; un espacio de abandono, pobreza y también de prostitución y delincuencia a pequeña escala. En su siguiente título, *Mamma Roma* (1962), no solo la periferia sino el paisaje que rodea la ciudad desempeñan un papel fundamental, siendo un personaje importante de la acción. La llegada a la periferia romana de Mamma Roma y su hijo Ettore —al barrio de Tuscolano II—, no es solo un desplazamiento material, sino que significa la opción de abandonar definitivamente la prostitución e ingresar en el sueño de pertenecer a la clase media²⁷. Las localizaciones del filme se extienden por diferentes zonas de la periferia: la Via Appia Nuova, Casal Bertone, Tor Marancia o il Quadraro, que en aquel momento era más conocido como Cecafumo debido a la gran cantidad de humo negro que despedían los talleres de artesanos de la zona²⁸.

Un comentario específico merece el uso narrativo de los vestigios arqueológicos de la antigua Roma que aparecen en pantalla; en concreto, los restos de los acueductos que hace ya dos mil años abastecían de agua a Roma. Los arcos y las estructuras supervivientes contemplan

22 Montserrat Solano Rojo, *Op. cit.*, p. 442 y s.

23 Lorenzo Benadusi, *Op. cit.*, p. 64.

24 Aurora Terzigni, *Roma di Periferia. Da Pasolini a De Cataldo*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2015, p. 49.

25 Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editore, 2005, p. 31.

26 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '40, '50, '60*. Roma: Gremese, 2012, 77, p. 80 y 82.

27 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Op. cit.*, p. 103. Montserrat Solano Rojo. *Op. cit.*, p. 442. Oscar Iarussi, *Andare per i luoghi del cinema*. Bologna: Il Mulino, 2017, p. 150.

28 Giovanni Bottiglieri, Roberta Picciallo y Lìliana Pistorio, «Il cinema del vivere sociale. Le sale e gli spettatori del Quadraro». En Samuel Antichi, Luana Fedele y Damiano Garofalo, *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)*. Roma: Bulzoni Editore, 2023, p. 49.

con melancólica quietud tanto el crecimiento irreversible de la moderna urbe como el drama que les toca vivir a los protagonistas. Son tres los acueductos de los que permanecen restos en esa zona, el de Calígula, el de Claudio y el Aqua Felice, construido por el papa Sisto V a finales del siglo XVI aprovechando la estructura del acueducto Marcio, del siglo II a C. Desde el año 1988 constituyen el Parco degli Acquedotti, que forma parte del Parco Regionale dell'Appia Antica²⁹.

Los acueductos también aparecen en otros títulos desempeñando papeles diferentes. Así, en el inicio de *La dolce vita* (Federico Fellini 1960)³⁰, un helicóptero –que traslada una estatua de Jesucristo–, los sobrevuela para luego hacer lo propio sobre una azotea donde las mujeres toman el sol en bikini, beben y escuchan música. En esa imagen se funden en una sola la Roma Antigua y pagana (los restos arqueológicos), la Roma de los Papas (el Cristo) y la Roma contemporánea (las mujeres en la azotea). En *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino 2013)³¹, el parque acoge una *performance* artística. El espectáculo solo sirve para agudizar la sensación de vacío existencial del protagonista, Jep Gambardella. Otro acueducto, en esta oportunidad el Alessandrino, ordenado levantar por el emperador Alejandro Severo en el primer tercio del siglo III d. C., ocupa un lugar relevante en la película *Fortunata* (Sergio Castellitto 2017); los restos, bastante bien conservados, se encuentran perfectamente integrados en el trazado urbano de los barrios de Centocelle y Tor Pignattara –el espacio donde transcurre buena parte de la historia³²–, y sus habitantes interactúan con ellos con total naturalidad. Se trata de una Roma mucho más anónima, pero al mismo tiempo multiétnica³³, más cercana a una moderna metrópolis intercultural que a un parque temático volcado únicamente hacia el turismo de masas. El acueducto Alessandrino ya había aparecido con anterioridad en la película *Amore tossico* (Claudio Caligari 1983)³⁴, uno de los primeros retratos cinematográficos italianos sobre el mundo de la droga realizados con pretensiones de realismo y alejado de cualquier otra concesión que suavice los temas mostrados en la pantalla. Aunque, es cierto, que el cine italiano de los años setenta y ochenta del siglo XX ha desarrollado más el tema de la criminalidad organizada y la delincuencia que el argumento de la drogadicción, que no ha despertado excesivo interés³⁵, sobre todo si se compara con otras cinematografías, como por ejemplo la española. El cine italiano se ha ocupado más del tráfico y los beneficios del mercado de la droga que de las consecuencias directas sobre los consumidores. Los acueductos también acompañan el recorrido del tranvía que conectaba la Stazione Termini con los estudios de Cinecittà en la Via Tuscolana en la reconstrucción que hizo Federico Fellini para su película del año 1987 *Intervista*³⁶.

Volviendo por un momento a Pier Paolo Pasolini, la periferia romana también aparece en otros dos títulos, aunque con un peso específico menor en la trama. Así, en el episodio *La Ricotta*, del filme *Ro.Go.Pa.G.* (Jean-Luc Godard, Ugo Gregoretti, Roberto Rossellini y Pier Paolo Pasolini 1963), la tragedia de Stracci, el actor que interpreta a uno de los ladrones que

29 Federica Capoferri, *La Roma di Mamma Roma*. Módena: Palombi Editori, 2017, p. 92 y s.

30 Alessi Martini, «Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La Dolce Vita* e *La Grande Bellezza*». *Carte Italiane*, 2015, 10, p. 113.

31 Aurora Conda, «Fragmentos de una nueva iconicidad romana (reflexiones sobre *La Dolce Vita* y *La Grande Bellezza*)». *RSEI*, 2015-2017, 11, p. 84 y ss.

32 Federica Capoferri, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, *Badlands, Il cinema dell'ultima Roma*. Milán: Ledizioni, 2022, p. 150.

33 Simona Castellano, *Op. cit.*, p. 223.

34 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Roma, ¡si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '70, '80*. Roma: Gremese, 2013, p. 101. Francesca Fichera, «Racconti dalle periferie d'Italia. Il ritorno al cinema della Suburra». *Hermes: Journal of Communications*, 2018, 13, p. 122 y s.

35 Matteo Santandrea, *È stata Roma. La criminalità capitolina dal poliziesco a Suburra*. Catanzaro: Rubettino, 2019, p. 105 y ss.

36 Oscar Iarussi, *Op. cit.*, p. 150.

fueron crucificados junto a Jesucristo, tiene lugar en el prado del Acqua Santa³⁷. Por su parte, en *Uccellacci e ucellini* (1966), se pueden apreciar las obras de construcción del Grande Raccordo Anulare (GRA); se trata de la autopista de circunvalación de la ciudad, cuyas obras se iniciaron en 1948 y concluyeron con su completa inauguración en 1971. Es un anillo periférico de transporte de más de sesenta kilómetros de longitud, una especie de moderno *pomerium* –frontera sagrada que protege la ciudad–, que con el paso del tiempo, ya no separa Roma del exterior, sino que ahora separa el espacio de su propia periferia. Federico Fellini hizo reconstruir quinientos metros de su trazado junto a Cinecittà para su película *Roma* (1972). El director de Rímìni alteró su recorrido haciendo culminar al GRA junto al Coliseo³⁸. Esta enorme obra de ingeniería, sin la cual el tráfico rodado sería imposible en la ciudad, fue la protagonista absoluta del filme *Sacro GRA* (Gianfranco Rosi 2013)³⁹. Se trata de un documental que se ocupa tanto del espacio urbano como de las variadas gentes que lo habitan, y que extienden la idea de Roma mucho más allá de los estrechos límites a los que el propio cine nos tiene acostumbrados.

Siguiendo la estela de la obra de Pasolini, el cine de los años setenta y ochenta continúa mostrando la periferia como una zona degradada y plena de problemas y carencias urbanas, económicas y sociales. Y asociada, por regla general, al género policíaco y a la delincuencia a pequeña escala, con títulos como *La polizia ringrazia* (Stefano Vanzina 1972), rodado entre *Mezzocamino* y *Spinacetto*, *Roma violenta* (Franco Martinelli 1975), en *Torpignattara*, o *Squadra antischioppo* (Bruno Corbucci 1976) y *La banda del Gobbo* (Umberto Lenzi 1977), ambas ambientadas en Castel Giubileo⁴⁰. La situación dará un giro a finales del siglo XX y en el siglo XXI, donde, por un lado, la periferia romana se ha convertido en presencia permanente en las pantallas y, por otro lado, porque ya ofrece historias mucho más diversas, dando cabida a narraciones más cercanas e intimistas. No debe extrañar el protagonismo de la periferia, puesto que hoy –a nivel urbanístico–, se habla de la cuarta Roma, que es la que se ha construido a ambos lados del Grande Raccordo Anulare y que acoge al cincuenta por ciento de la población de la ciudad⁴¹.

Pero antes de ocuparnos de esa renovada visión de la periferia, queremos hacer una breve mención a un filme de los años noventa que aportó una mirada personal e intransferible sobre Roma y sus barrios; nos referimos a *Caro diario* (1993), de Nanni Moretti. En el primero de los tres episodios que componen la película, titulado muy significativamente *In vespa*, el director recorre conduciendo su moto durante el mes de agosto por diferentes zonas de la ciudad, todas alejadas del centro histórico y turístico⁴². El *ferragosto* romano vacía las calles, disuelve el tráfico y permite contemplar una ciudad diferente. La cámara, mecida por la banda sonora y la voz del narrador, el propio Moretti, va recorriendo el perfil de diversos barrios de la ciudad: Casal Palocco, Garbatella, Tufello, Vigne nuove –donde se levantó la Villa Olímpica para los Juegos de 1960–, o Spinacetto, situado al sur oeste de la ciudad, considerado como el paradigma de la exclusión y que desde el éxito de la película ha vivido una suerte de recuperación a nivel urbanístico y de la propia mala fama de la que gozaba en la ciudad, y que el propio filme recoge⁴³.

37 Raul Grisolia, «Roma: fantasma e materia. *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini». *Italiae. Revue d'études italiennes*, 2007, 11, p. 17.

38 Andrea Minuz, *Fellini Roma*. Catanzaro: Rubettino, 2020, p. 120 y ss.

39 Walter Cannelloni, *Roma in celluloido*. Roma: Albatros, 2021, p. 202 y ss.

40 Mauro D'Avino y Lorenzo Rumori, *Op. cit.*, (2013), 98, p. 160 y 168 y ss.

41 Federica Capoferris, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, *Op. cit.*, p. 196 y s.

42 Paolo di Paolo y Giorgio Biferali, *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*. Roma: Lozzi Publishing, 2015, p. 79 y s.

43 Francisco Javier Gallego Dueñas, «Visiones de Roma. De *Querido Diario* (Nanni Moretti), a *La Gran Belleza* (Paolo Sorrentino)». *URBS*, 2020, 10, 1, p. 53.

Volviendo al tratamiento de la periferia romana en el cine de los últimos años, la palabra para definirlo sería la de variedad, la de diversidad de los juicios que se vierten sobre ella. La relación de los barrios periféricos con la criminalidad no ha desaparecido, pero sí ha cambiado; de hecho, en estos años, se concentran una serie de obras que han tenido gran influencia posterior, como ha sido las películas *Romanzo criminale* (Michele Placido 2005), y *Suburra* (Stefano Sollima 2015), y las producciones para televisión *Romanzo criminale* (2008-2010), y *Suburra* (2017-2020). Ambas películas se basaban en sendas novelas del juez Giancarlo De Cataldo, aunque *Suburra* fue escrita en colaboración con Carlo Bonini. *Romanzo criminale* se inspiraba en la historia de la *banda della Magliana*, que comenzó a funcionar en el año 1976 en el citado barrio de la Magliana y en el cercano Testaccio⁴⁴.

Frente a anteriores producciones que limitan la delincuencia y el crimen a la periferia, estas obras extienden el ámbito de actuación de las organizaciones criminales por toda la ciudad, desde Ostia, junto al mar, hasta el centro histórico, Vaticano incluido. Así, por ejemplo, la escena que desencadena todos los sucesos que conforman la trama de la película *Suburra* transcurre, bajo un aguacero con tintes de diluvio punitivo, en la céntrica Via della Conciliazione, a escasos metros de la Piazza San Pietro. A partir del éxito de estas películas y series de televisión parece evidente que el interés del cine se ha ocupado en mostrar la periferia de Roma, en detrimento de su centro urbano. La Roma turística y monumental –la Roma “bien” –, muy fácil de reconocer por parte del público, ha quedado relegada a un segundo plano⁴⁵. Aunque esta afirmación no afecta a las producciones extranjeras, especialmente las norteamericanas, que han elegido Roma como lugar de rodaje; películas como *Angels & Demons* (Ron Howard 2009), *Eat Pray Love* (Ryan Murphy 2010), *To Rome with Love* (Woody Allen 2012), o *Spectre* (Sam Mendes 2015), siguen mostrando la ciudad que todos conocemos e identificamos.

El cine italiano de los últimos años se ha extendido prácticamente por todas las zonas y los barrios que forman la periferia de Roma, narrando historias de todo tipo, no solo exponiendo un panorama gris y de exclusión. Así, por ejemplo, en el barrio de Tor Bella Monaca – levantado al este de la ciudad en 1962⁴⁶, y que en los noticiarios informativos siempre suele estar relacionado con el tráfico de drogas y la criminalidad–, se rodaron películas que ofrecen una actitud diferente a la simple exposición de carencias o problemas. Historias que buscan soluciones, aunque los finales no sean los esperados. Con títulos como *Lo chiamavano Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti 2016), en donde el protagonista es un peculiar superhéroe con ecos de *Accatone* y de *Toxic Avenger* (Michel Hertz y Lloyd Kaufman 1984)⁴⁷; o como *A Tor Bella Monaca non piove mai* (Marco Bocci 2019), en donde desde el anónimo piso donde vive el protagonista se extiende sin fin la periferia romana sin ningún hito o referente arquitectónico que permita al espectador identificar ese paisaje con Roma.

A veces la cámara se aventura más allá del Grande Raccordo Anulare para mostrar esa nueva realidad urbana, como es el caso de *La Terra della abbastanza* (Fabio D’Innocenzo y Damiano D’Innocenzo 2018), una historia de criminalidad contada con una nueva sensibilidad y rodada en Ponte di Nona, uno de los barrios más recientes de la ciudad construido de la nada a inicios del siglo XXI. También podemos citar títulos que podríamos encuadrar en el género de la comedia, o que, al menos, ofrecen elementos propios de ese género. Como por ejemplo *Zora la Vampira* (Marco Manetti y Antonio Manetti 2000), rodada en el Prenestino, *Cosmonauta* (Susanna Nichciarelli 2009), ambientada en el barrio del Trullo, levantado al sur

44 Aldo Musci y Marco Minicangeli, *Roma Assassina y Criminale*. Roma: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2014, p. 247. Aurora Terzigni, *Op. cit.*, p. 69 y ss. Raffaella Fanelli, *La verità del Freddo*. Milán: Chiarelettere, 2023.

45 Francesca Fichera, *Op. cit.*, p. 129.

46 Matteo Santandrea, *Op. cit.*, p. 21 y s.

47 Federica Capoferris, Carolina Ciampaglia y Flaminio di Biagi, *Op. cit.*, p. 108 y ss.

de la ciudad en el año 1940 y que, durante la posguerra, acogió, sobre todo, a los que tuvieron que huir a Francia durante el conflicto. Tendrían igualmente cabida en este apartado filmes como *Come un gatto in tangenziale* (Riccardo Milani 2017), que se traslada al norte, hasta el Quartaccio, la serie de animación *Rebibbia quarantine* (Zero Calcare 2020), que reproduce la Tiburtina, en la periferia noreste de Roma. Y acabamos este apartado mencionando *Scusate se esisto!* (Riccardo Milani 2014), que viaja hasta la mole arquitectónica de Il Corviale, donde ya al poco tiempo de su inauguración también se rodó –tratando el grave problema de la vivienda en Roma–, la película *Sfrattato cerca casa equo canone* (Pier Francesco Pignitore 1983). Así pues, en el transcurso de estas páginas hemos podido comprobar cómo el cine italiano ha ido mostrando los sucesivos cambios sociales, económicos y urbanísticos de la periferia de la ciudad de Roma. Tras la apuesta del régimen fascista por unas películas que buscarán el entretenimiento y la autopropaganda evitando toda mención a la realidad, el final de la Segunda Guerra Mundial significó la búsqueda de una nueva manera de narrar. Nuevas historias para la gran pantalla, más cercanas, más vivas que, a su vez, demandaban otra ambientación que las hiciera más próximas y creíbles. La falta de estudios que no hubieran sufrido los daños materiales causados por la guerra unido al acceso a cámaras más ligeras favoreció el rodaje por las calles, un espacio urbano donde aún se veían recientes las huellas de la destrucción, los escombros producidos por los bombardeos.

El inicio de la posguerra vio los primeros intentos de mostrar la realidad del cinturón de barrios periféricos que empezaba a cercar, a asediar, el corazón histórico de Roma. La cámara muestra el dolor y las penurias de ese difícil periodo, pero también la voluntad de sus habitantes por seguir adelante, aunque en demasiadas oportunidades sus historias acaben con la derrota. El cine que se ocupa de este mundo marginal es el reverso de esas otras películas que configuran lo que hemos dado en llamar el cine de postal y que reproduce el centro histórico de la ciudad como si fuera un inmenso decorado donde solo tienen cabida las tramas amables, donde el fracaso es efímero porque al final siempre se impone el amor y los buenos sentimientos. Ese cine crea una imagen de Roma que acaba por ser canónica, casi inamovible en el imaginario de Occidente. Está, además, muy relacionado con el turismo cada vez menos elitista y más de masas.

Al hablar del cine sobre la periferia romana resulta inevitable hacer referencia al autor que más reflexionó acerca de sus habitantes, de sus sueños y de sus fracasos. Obviamente nos referimos al director boloñés Pier Paolo Pasolini, quien, en especial en sus primeras películas, se ocupó en profundidad del extrarradio romano.

En los últimos años el cinturón de barrios que dan vida a la periferia de Roma se ha convertido en un espacio habitual en el cine y aunque los temas vinculados a la dependencia, la droga y a las carencias económicas y urbanas ya de carácter estructural se mantienen, la pantalla también ha dejado paso a otro tipo de historias. El cine muestra una Roma alejada del tópico que la constriñe a las fronteras turísticas para ir más allá del Grande Raccordo Anulare, a conquistar un nuevo espacio que tiene más que ver con la realidad de la ciudad que no con la imagen levantada a base de tópicos que el propio cine ha ayudado a forjar.

Bibliografía

- ARISTARCO, Guido. Il Cinema. «*La Presa di Roma*». *Studi Romani*. 1992, p. 56–76.
- BENADUSI, Lorenzo. «Cinema e Società». En Anghelone, Francesco (ed.). *Roma 1944-1960. Rinascita di una città*. Módena: Palombi Editori, 2019, p. 51-81.
- BOTTIGLIERI, Giovanni, PICCIALLO, Roberta y PISTORIO, Liliana. «Il cinema del vivere sociale. Le sale e gli spettatori del Quadraro». En Antichi, Samuel, Fedele, Luana y Garofalo, Damiano. *Romarcord. Ricerche di storia sociale del cinema a Roma (1945-1975)*. Roma: Bulzoni Editore, 2023, p. 49-58.

- BRUNETTA, Gian Piero. *Il cinema muto italiano*. Bari: Laterza, 2008.
- . *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza, 2011.
- CANNELLONI, Walter. *Roma in celluloido*. Roma: Albatros, 2021.
- CAPOFERRI, Federica. *La Roma di Mamma Roma*. Módena: Palombi Editori, 2017.
- CAPOFERRI, Federica, CIAMPAGLIA, Carolina y DI BIAGI. *Badlands. Il cinema dell'ultima Roma*. Milán: Ledizioni, 2022.
- CASTELLANO, Simona. «La periferia romana nel cinema contemporaneo: il luogo (simbólico) di contrasti ed esistenze difficili». *H-ermes. Journal of Communication*. 2018, 13, p. 217-230.
- COLELLA, Federico. «La ciudad neorrealista. Territorio, iconografía y mapas de la Roma de *Ladrones de bicicletas*». *Bitácora*. 2018, 40, p. 36-47.
- CONDA, Aurora. «Fragmentos de una nueva iconicidad romana (reflexiones sobre *La Dolce Vita* y *La Grande Bellezza*)». *RSEI*, 2015-2017, 11, p. 69-89.
- D'AVINO, Mauro y RUMORI, Lorenzo. *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '40, '50, '60*. Roma: Gremese, 2012.
- . *Roma, si gira! Gli scorci ritrovati del cinema di ieri. Anni '70, '80*. Roma: Gremese, 2013.
- DELLI COLLI, Laura. *EUR, si gira: tra cinema, architettura, fiction e pubblicità la storia e l'immagine di un set único al mondo*. Milán: Lupetti, 2006.
- DI BIAGI, Flaminio. *La Roma di Roma Città Aperta*, Roma: Palombi Editori, 2014.
- DI PAOLO, Paolo y BIFERALI, Giorgio. *Viaggio a Roma con Nanni Moretti*. Roma: Lozzi Publishing, 2015.
- ESGUEVILLAS CUESTA, Daniel. «Espacios recreados: Roma a través del cine italiano». En García García, Francisco y García Fernández, Rogerio (coords.). *II Congreso Internacional Ciudades Creativas*. Madrid: Tomo II, Icono 14, 2011, p. 824-831.
- FANELLI, Raffaella. *La verità del Freddo*. Milán: Chiarelettere, 2023.
- FERRERO, Adelio. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venecia: Marsilio Editore, 2005.
- FICHERA, Francesca. «Racconti dalle periferia d'Italia. Il ritorno al cinema della Suburra». *H-ermes: Journal of Communications*. 2018, 13, p. 121-130.
- GALLEGO DUEÑAS, Francisco Javier. «Visiones de Roma. De *Querido Diario* (Nanni Moretti), a *La Gran Belleza* (Paolo Sorrentino)». *URBS*. 2020,10, 1, p. 47-64.
- GENTILE, Emilio. *Fascismo di pietra*. Bari: Laterza, 2007.
- GRISOLIA, Raul. «Roma: fantasma e materia. *Accattone, Mamma Roma, La Ricotta* di Pier Paolo Pasolini». *Italies. Revue d'études italiennes*. 2007, 11, p. 1-26.
- IARUSSI, Oscar. *Andare per i luoghi del cinema*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- LASI, Giovanni. *La presa di roma 20 settembre 1870 (Filoteo Alberini, 1905). La nascita di una nazione*. Milán: Mímesis, 2015.
- LOMBARDI, Giovanna. *Filoteo Alberini. L'inventore del Cinema*. Roma: Arduino Sacco Editore, 2008.
- MARMO, Lorenzo. *Roma e il cinema del dopoguerra. Neorrealismo, melodramma, noir*. Roma: Bulzoni Editore, 2018.
- MARTINI, Alessi. «Concept City: Roma ri-vista e vissuta ne *La Dolce Vita* e *La Grande Bellezza*». *Carte Italiane*. 2015, 10, p. 107-119.
- MARUCCI, Alessandro. «Ricerca culturale e política di libertà: il dopoguerra nella capitale (1944-1969)». En Anghelone, Francesco (ed.). *Roma 1944-1960. Rinascità di una città*. Módena: Palombi Editori, 2019, p. 83-111.
- MINUZ, Andrea. *Fellini Roma*. Catanzaro: Rubettino, 2020.
- MUSCI, Aldo y MINICANGELI, Marco. *Roma Assassina y Criminale*. Roma: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2014.
- SANTANDREA, Matteo. *É stata Roma. La criminalità capitolina dal poliziesco a Suburra*. Catanzaro: Rubettino, 2019.
- SCOPPOLA IACOPINI, Luigi. «Alla ricerca di una nuova identità: la quarta Roma dei cattolici». En Anghelone, Francesco (ed.). *Roma 1944-1960. Rinascità di una città*. Módena; Palombi Editori, 2019, p. 13-49.
- SOLANO ROJO, Montserrat. «Roma, reconocer la periferia a través del cine». En Calatrava Escobar, Juan, García Pérez, Francisco Antonio y Arredondo Garrido, David. *La Cultura y la Ciudad*. Universidad de Granada, 2016, p. 439-447.

- TARQUINI, Alessandra. «Il mito di Roma nella cultura e nella política del regime facista: dalla diffusione del fascio littorio alla costruzione di una nuova città». *Cahiers de la Méditerranée*, 95, 2017. [Fecha de consulta: 7/8/2023]. Disponible en < <https://journals.openedition.org/cdlm/9153>>.
- TERZIGNI, Aurora. *Roma di Periferia. Da Pasolini a De Cataldo*. Roma: Giulio Perrone Editore, 2015.
- VERDONE, Mario. *Il cinema a Roma*. Roma: Edilazio, 2003.