

**Un borgo nella metropoli. *Una giornata particolare* e *Romanzo di un giovane povero* di Ettore Scola.**

di Christian Uva

Questo articolo concentra l'attenzione su una coppia di film di Ettore Scola il cui comune denominatore consiste nell'essere ambientati nel medesimo contesto scenografico, quello dell'imponente e popoloso complesso Federici di via XXI aprile a Roma. Il riferimento va a *Una giornata particolare* del 1977 – vero e proprio «film architettonico»<sup>1</sup> – e a *Romanzo di un giovane povero* del 1995, opere emblematiche di una fedeltà ad una precisa toponomastica girate a circa venti anni di distanza l'una dall'altra e ambientate in epoche ancora più lontane.

In primo luogo si deve dunque rimarcare la singolarità di un caso in cui un regista decide di tornare sul “luogo del delitto” per ambientare nello stesso edificio due film estremamente diversi quanto a motivi narrativi e soprattutto stilistici. Se, come è noto, *Una giornata particolare* è una sorta di *kammerspiel* tutto giocato in “levare”, profondamente calato nel preciso contesto storico della dittatura fascista – laddove la “giornata particolare” del titolo è il 6 maggio del 1938, quella della visita a Roma di Adolf Hitler – *Romanzo di un giovane povero* è un film “di genere” in cui Scola si misura con i codici del grottesco, del noir e del *mystery*.

Malgrado tali lampanti differenze, le due opere radicano gran parte dei loro motivi espressivi e del loro stesso significato proprio nella fisionomia architettonica del complesso residenziale edificato da Mario De Renzi tra il 1931 e il 1935 sulla base di un programma di edilizia convenzionata direttamente riconducibile ai piani di edilizia economica e popolare (PEEP). La stessa ambientazione, in particolare, viene impiegata nei due film per comunicare atmosfere differenti ma in parte riconducibili, come si vedrà, ad una medesima matrice.

In *Romanzo di un giovane povero* Scola lascia che la mimesi della realtà ceda il posto a quella voluta deformazione del mondo già portata all'estremo in *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) e, in parte, in *Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca* (1970), guarda caso, anch'essi film ambientati in paesaggi urbani della capitale di carattere prettamente popolare: a parte la vera e propria baraccopoli teatro della

---

<sup>1</sup> Dall'occhiello di un articolo apparso su «L'unità» del 10 giugno 2003 uscito in occasione del restauro della pellicola.

vicenda di *Brutti, sporchi e cattivi*, *Dramma della gelosia* viene girato nelle zone periferiche comprese fra il Cimitero del Verano e il quartiere Tiburtino Terzo, luoghi che per Scola segnalano la presenza di una città indolente, abituata a digerire tutto e incapace di sorprendersi.

Tornando a *Romanzo di un giovane povero*, si ha a che fare con ciò che Gianni Canova definisce «una fenomenologia della disgregazione che insidia dall'interno un corpo sociale precedentemente integrato e coeso»<sup>2</sup>. Corpo sociale che proprio nel “corpo architettonico” del complesso Federici, comprendente circa 440 alloggi, trova una sua concreta evidenza espressiva, laddove la conformazione di tale luogo sembra incarnare perfettamente ciò che lo stesso Scola definisce il «concentrato di contemporanea e varia umanità» che mostra «come si possa essere isolati da tutti anche vivendo gomito a gomito con un'infinità di persone»<sup>3</sup>.

È così che in *Romanzo di un giovane povero*, anche per via dell'ambientazione notturna, lo stabile finisce per assumere nettamente le fattezze inquietanti di un mostro, di una costruzione tetra piena di passaggi, pertugi e angoli segreti che sottolineano la dimensione noir della vicenda.

La medesima deformazione espressionistica è quella che caratterizza, questa volta alla luce del sole di una “giornata particolare”, la prima parte dell'opera ambientata diciotto anni prima nello stesso edificio, come dimostra paradigmaticamente, all'inizio di *Una giornata particolare*, la panoramica da destra verso sinistra in cui la macchina da presa, dal basso, deforma e al contempo esalta con una lente grandangolare le linee della fisionomia razionalista del complesso architettonico, in maniera tale da restituire il carattere minaccioso e incumbente di una struttura di cui si vuole sottolineare la severità.

In principio, in particolare, è la dimensione carceraria quella che sembra marcare la visione scoliana del complesso di De Renzi in cui verranno fatalmente in contatto le due solitudini dell'ex annunciatore della radio omosessuale destinato al confino, interpretato da Marcello Mastroianni, e della donna-schiava inchiodata ai suoi compiti “fascisti” di riproduttrice e di casalinga, incarnata da Sofia Loren.

Come evidenzia Luciano De Giusti, «lo stato di reclusione dei due è dato dal loro internamento nei rispettivi appartamenti, sorvegliati dalla custode del casermone

---

<sup>2</sup> G. Canova, *La disgregazione del fuoricampo. Gli anni Novanta*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Trevico – Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Marsilio, Venezia, 2002, p. 78.

<sup>3</sup> F. Montini, *Emozioni e umori della città, il mio cinema dentro Roma* (intervista a Ettore Scola), in «La Repubblica», 22 gennaio 2009, p. 28.

quasi fosse un carceriere»<sup>4</sup>. Gli appartamenti, i caseggiati di *Una giornata particolare* assomigliano insomma a prigioni, a celle d'isolamento in cui i protagonisti sono costretti a vivere soli e in schiavitù. È questa ad esempio l'impressione restituita dall'iniziale soggettiva di Sofia Loren attraverso la quale l'ala del palazzo che fronteggia la sua finestra appare proprio come il braccio di un penitenziario.

Analogamente, lo stesso personaggio di Antonietta viene presentato da Scola poco prima mediante un prodigioso, articolato e prolungato piano-sequenza in cui la macchina da presa restringe progressivamente il campo dal generale della facciata interna dell'immenso "alveare Federici" al particolare di una delle sue celle, giungendo formalisticamente ad inquadrare Antonietta prigioniera di quel *frame* nel *frame* che è la finestra della sua abitazione.

Eppure, la modalità in cui Scola mette in scena il falansterio di De Renzi non si risolve unicamente in questa interpretazione dal momento che l'iniziale visione da complesso carcerario lascia progressivamente il posto all'idea di borgo, nel senso di luogo della socializzazione ma anche di cittadella protettiva e fortificata<sup>5</sup>.

Accade infatti che se in *Romanzo di un giovane povero* l'orrore raccontato da Scola è *dentro*, irrimediabilmente radicato nel contesto umano e sociale che, rinviando forse ad altri orrori, trova espressione nel monumentale edificio di epoca fascista, in *Una giornata particolare* quello stesso orrore resta, almeno temporaneamente, confinato *fuori*, in quell'*esterno* dominato dalle parate squadrate del folle ordine che vige nell'Italia del 1938.

Una volta svuotato della sua immensa massa di inquilini che, vestiti rigorosamente di nero, accorrono all'unisono come tante insetti alle adunate organizzate in onore di Hitler, il "formicaio-palazzo Federici", la casa-metropoli, si trasforma in qualcosa di metafisico, di curiosamente simile alle vuote piazze italiane di Giorgio De Chirico, popolate di ombre e di fantasmi del passato, assumendo al contempo, anche se per poche ore, le fattezze di una sorta di *hortus conclusus*<sup>6</sup>, di rifugio dalle intemperie della Storia, il cui vento non cessa tuttavia di echeggiare sinistramente attraverso le rimbombanti cronache radiofoniche della visita del Führer.

È a questo livello che, dal punto di vista del profilmico scenografico, gli esterni reali

---

<sup>4</sup> L. De Giusti, *La lunga durata di "Una giornata particolare"*, in Zagarrò, op. cit., p. 278.

<sup>5</sup> Non si dimentichi che il complesso di De Renzi ospitò fino agli anni '70 anche una sala cinematografica (ora sostituita da un supermercato), vera e propria estensione collettiva dell'abitazione privata con vocazione prettamente popolare anche nella programmazione.

<sup>6</sup> Il giardino segreto e fantastico, chiuso e protetto, posto all'interno dei chiostri medievali.

del complesso Federici lasciano il posto al cartongesso della ricostruzione operata dallo scenografo Luciano Ricceri in studio, segnando la transizione, sul piano narrativo, dalla Storia alla microstoria, per impiegare un termine caro a Carlo Ginzburg. Facendo proprio l'assunto di quest'ultimo, secondo cui «ogni configurazione sociale [è] un intreccio che solo l'osservazione ravvicinata permette di ricostruire»<sup>7</sup>, il regista fa slittare il racconto dal piano collettivo a quello individuale, adottando conseguentemente uno sguardo più ravvicinato sul profilmico, nella consapevolezza che solo così è possibile, per usare ancora le parole di Ginzburg, «cogliere qualcosa che sfugge alla visione d'insieme, e viceversa»<sup>8</sup>.

Ecco dunque il *kammerspiel* di cui si diceva, il cinema da camera che ha bisogno del teatro di posa per consentire alla macchina da presa di muoversi agilmente in una realtà completamente artificiale.

È a questo livello che la totale plasmabilità degli elementi messi in gioco da Ricceri fa sì che la sua pratica scenografica diventi una «sorta di scrittura parallela e ininterrotta che costituisce il sottotesto della stessa drammaturgia di Scola»<sup>9</sup>.

Con l'ingresso in teatro, la scenografia degli interni allude metonimicamente allo stile del complesso architettonico di Palazzo Federici in conformità con quella tensione tra campo e fuori campo che marca buona parte del cinema sciliano. In cui «ogni storia rinvia a un *non visto* imprescindibile per comprendere ciò che è dentro il quadro»<sup>10</sup>.

Si tratta della medesima dialettica che pervade anche *La famiglia* (1987), *La terrazza* (1980), *Concorrenza sleale* (2001), fondata proprio sulla fortissima tensione tra *presenza* e *assenza*, tra *fuori* e *dentro*, a sua volta funzionale al discorso su quella *Storia* con la "s" maiuscola – volutamente lasciata al di là della macchina da presa (in uno spazio irrapresentabile) – alla quale il regista antepone una molteplicità di *storie* con la "s" minuscola il cui spazio d'azione è appunto la finzione del set.

L'ingresso nel teatro di posa segna dunque in *Una giornata particolare* un passaggio di attenzione dal *contesto* al vero e proprio *testo*, ossia alla narrazione dell'incontro tra le due emarginate solitudini. È a questo livello che l'elemento carcerario lascia il posto a quello della socializzazione sopra citato.

---

<sup>7</sup> C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», n. 86, 1994, p. 520.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> S. Masi, *I viandanti del teatro di posa. Il viaggio di capitano Luciano e Madame Odette*, in Zaggarro, op. cit., p. 267.

<sup>10</sup> Canova, op. cit., p. 77.

La scoperta da parte di Antonietta, che deve recuperare il merlo scappatole dalla gabbia (ancora una prigionia...), della presenza di Gabriele avviene in fondo proprio grazie al disegno della struttura di un edificio le cui propaggini sembrano fatte apposta per agevolare l'incontro, perlomeno di sguardi, tra gli inquilini. Antonietta scorge la figurina di Gabriele, di spalle, ancora una volta prigioniera nel suo appartamento, reclusa nella cornice della finestra situata sul lato opposto del fabbricato: una "finestra di fronte", per citare l'omonimo film di Ferzan Ozpetek del 2003 che condivide con l'opera di Scola, oltre al tema dell'omosessualità in epoca fascista, la localizzazione del rapporto di solitudini tra i vicini in un caseggiato popolare.

Ecco ancora l'ambivalente caratteristica dell'edificio su cui Scola articola i diversi piani espressivi del suo film: il regista filma la creatura di De Renzi mostrandone, da un lato, come scrive Gianni Accasto, «le esplicitazioni della mitologia sociale del fascismo», ma dall'altro «il carattere ospitale verso gli emarginati, e le qualità formali»<sup>11</sup>.

È così che le case del complesso Federici da *celle* diventano *culle*: culle di un amore effimero quanto impossibile che tuttavia illumina per un attimo la plumbea e oppressiva condizione cui i due individui sono condannati.

Non a caso, uno dei momenti più carichi di tensione, anche erotica, tra i due personaggi viene da Scola ambientato sulla terrazza, luogo da cui lo sguardo si getta in lontananza a suggerire un senso di libertà, quasi a dare l'impressione che lo stabile dove vivono i protagonisti sia una specie di isola felice; al contempo, luogo neutro, terra di nessuno in cui unicamente può avere luogo la sfida sessuale che porterà successivamente Antonietta e Gabriele alla vera e propria trasgressione, cui seguirà l'inesorabile e amaro rientro nei ranghi. Il finale del film segna infatti per Gabriele, con l'arresto, la fuoriuscita da quel "borgo nella metropoli", cui corrisponde per Antonietta il ritorno alla quotidiana schiavitù domestica.

È così che Palazzo Federici torna ad assumere l'aspetto, ora più mesto che inquietante, del complesso carcerario, come ribadisce la regia di Scola attraverso il conclusivo piano-sequenza in cui la macchina da presa scopre nuovamente la figura di Antonietta inscritta nei limiti angusti del *frame* della finestra della sua abitazione, rigidamente ricollocata nell'ordine rassegnato della sua prigionia domestica, della sua

---

<sup>11</sup> G. Accasto, *Le angosce della protezione*, in M. Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma, 2001, p. 176.

*cella...*