

Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbios, cine y cartografía

Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbs, cinema and cartography

ANA DEL CID MENDOZA

Ana del Cid Mendoza, "Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbios, cine y cartografía", *ZARCH* 14 (junio 2020): 144-159. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2020144295

Recibido: 30-12-2019 / **Aceptado:** 04-04-2020

Resumen

Pier Paolo Pasolini convirtió el hábitat del subproletariado romano de los años 50 y 60 en un argumento central de su obra. Su variada y amplia producción –no solo sus películas y guiones o sus novelas y poemas, sino también sus entrevistas y artículos– merece ser considerada parte de una historia de Roma interdisciplinar, abierta y articulada (como la propia dinámica pasoliniana). De acuerdo con ello, el presente trabajo aborda un análisis del *Viaggio per Roma e dintorni* (1958), un artículo que Pasolini escribió para la revista *Vie Nuove*, repetidamente relegado a segundo plano a pesar de ser uno de los escritos más claros y descriptivos del autor acerca de esa otra Roma marginal que conocía de primera mano. El trabajo concluye con una serie de composiciones cartográficas en las que texto, cine y forma urbana se imbrican para visualizar aquella ciudad “desconocida para el turista, ignorada por el biempensante, inexistente en los planos”.

Palabras clave

Roma, Pasolini, suburbio, cine, cartografía, aculturación.

Abstract

Pier Paolo Pasolini turned the habitat of the Roman lumpenproletariat of the 50s and 60s into a central argument of his work. His varied and extensive production –not only his films and scripts, or his novels and poems, but also his interviews and articles– deserves to be considered part of an interdisciplinary, open, and articulated history of Rome (like the Pasolinian dynamics itself). Accordingly, this paper tackles an analysis of *Viaggio per Roma e dintorni* (1958), an article that Pasolini wrote for the magazine *Vie Nuove*, repeatedly overshadowed despite being one of the clearest and most descriptive writings of the author about the marginal Rome that he knew firsthand. This paper concludes with a series of cartographic compositions in which text, cinema, and urban form are intertwined to visualize that city “unknown to the tourist, ignored by the right-thinking, non-existent on maps”.

Keywords

Rome, Pasolini, suburb, cinema, cartography, acculturation.

Ana del Cid Mendoza (Granada, 1981). Arquitecta por la UGR (2008) y Doctora Arquitecta en el Programa Expresión Gráfica, Cartografía y Proyecto Urbano de la UGR (2015). Beneficiaria del Programa de Formación de Profesorado Universitario del MECD en el Área de Composición Arquitectónica de la UGR (2011-2015). Visiting Scholar in the Università degli Studi Roma Tre (2013) and Columbia University (2014). Investigadora Posdoctoral de la UGR en el Departamento de Construcciones Arquitectónicas (2016) y en el Dipartimento di Architettura de la Università degli Studi Roma Tre (2017-2019). Ha enseñado Historia de la Arquitectura, Historia Urbana y Composición Arquitectónica en la ETSAG (2011-2016). Su investigación en el ámbito de la cartografía urbana ha sido difundida en diversas publicaciones, congresos y conferencias internacionales, y premiada en 2016 con el Ristow Prize de la Washington Map Society. <https://orcid.org/0000-0001-5282-1992>. anadelcid@ugr.es

Introducción

“¿Qué es Roma? ¿Qué Roma? ¿Dónde termina y dónde comienza Roma?”.¹ Estas preguntas abren *Viaggio per Roma e dintorni*, el ensayo que Pier Paolo Pasolini escribió para el semanal de filiación comunista *Vie Nuove*.² Pero, lejos de ser solo el encabezamiento de un artículo –posiblemente, uno de los menos estudiados del autor–, los interrogantes planteados por Pasolini podrían servir también como preámbulo de toda su obra.

De una parte, el autor encarnó, perfectamente y como pocos, la idea de *explorar los límites*. Desde hace cuatro décadas numerosos estudios vienen poniendo de manifiesto que Pasolini y su obra son rotundamente inclasificables y superan toda división disciplinar.³ Es posible hablar de un Pasolini poeta, novelista, dramaturgo, cineasta, filólogo, diseñador, pintor (incluso futbolista), de cada uno por separado o de todos ellos a la vez. Fue un creador múltiple: “Pasolini es un infatigable experimentador de lenguajes profundamente diversos. Y para cada lenguaje, es decir, para cada familia de códigos, del pictórico al musical, al fílmico, al verbal, es un infatigable experimentador de lenguas, de idiomas diversos. Y, de nuevo, para cada idioma, es un infatigable usuario y experimentador activo y apasionado de los diversos registros lingüísticos posibles”.⁴

De otra parte –y esto es lo fundamental ahora–, todo el trabajo de Pasolini (incluido el citado artículo para *Vie Nuove*) giró alrededor de las relaciones que se establecen entre el ser humano y el entorno en el que este se mueve. Sus personajes, tanto en los textos como en el cine, *pertenece hasta la muerte* –en sentido literal– a un lugar. Por ello, el espacio urbano no es un paisaje de fondo, ni siquiera un personaje secundario, sino un argumento de primer orden en la producción pasoliniana. Además, la mirada de Pasolini sobre la ciudad se consolidó nada menos que en Roma y durante los años del *miracolo economico*. Como es sabido, su llegada a la capital, como un prófugo –recién expulsado del PCI y de la enseñanza pública–, se produjo en enero de 1950; y después de unos primeros meses en un pequeño apartamento del antiguo gueto judío, debió trasladarse en condiciones precarias al *quartiere* de Ponte Mammolo (al otro lado del Aniene), donde conoció la realidad del subproletariado romano.⁵ Fue entonces cuando, a ojos de Pasolini, Roma dejó de ser solamente la urbe de los foros imperiales y las grandes basílicas barrocas para convertirse también en una periferia vaga y anónima, de calles enfangadas y extensiones de escombros, de chabolas miserables y bloques de vivienda obrera donde habitaban la pobreza, la desesperanza, la prostitución y la violencia: “Roma es, sin duda, la ciudad más hermosa de Italia, si no del mundo. Pero también es la más fea, la más acogedora, la más dramática, la más rica, la más miserable”.⁶

En adelante, para Pasolini, aquella periferia resultó en observatorio privilegiado de las contradicciones del capitalismo, el territorio donde se revelaban las heridas que dejaba la transformación de los hombres de campesinos en consumistas. Las *borgate romane* eran, además de un lugar de existencia precaria y miseria material, el espacio en que mejor se identificaba el trágico proceso de aculturación neocapitalista que estaba aniquilando la verdadera tradición popular. Pasolini se convirtió así en uno de los más agudos críticos de la metrópolis, en la cual –como él supo ver– se producían cambios radicales no solo en el orden material, sino también –y para el artista esto era lo más importante– en el orden cultural.

Conviene resaltar, por tanto, que Roma no fue un tema o escenario concreto del que Pasolini se alejó progresivamente: toda su obra de madurez –desde aquellos poemas recogidos años después en *Le ceneri di Gramsci* hasta la incompleta *Petrolio*– habla, de un modo u otro, de Roma, incluso cuando reflexiona sobre Orte, Saná o la India, o cuando lleva a escena el medievo de Giotto o el islam de *Las mil*

1 Pier Paolo Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città”, *Vie Nuove*, año XIII, 3 mayo 1958, 4. Todas las citas textuales recogidas en el presente artículo han sido traducidas al castellano por la autora a partir de su versión original.

2 *Vie Nuove. Settimanale di Orientamento e Lotta Política* funcionó entre 1946 y 1971. Cuando publicó *Viaggio per Roma e dintorni*, la revista estaba dirigida por la periodista y militante del Partido Radical Maria Antonietta Macciocchi, y Palmiro Togliatti y Giuseppe Di Vittorio, entre otros, formaban parte del equipo de redacción.

3 La bibliografía que ofrece una mirada panorámica sobre la obra completa de Pasolini es muy amplia e imposible de resumir aquí. Para la autora del presente trabajo, han sido de especial ayuda: Gianni Borgna, *Pasolini integrale* (Roma: Castelvecchi, 2015); Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica* (Roma: Carocci Editore, 2013); Enzo Siciliano, coord., *Pasolini e Roma* (Roma: Silvana Editoriale, 2005).

4 Tullio De Mauro, “Pasolini critico dei linguaggi”, *Galleria*, enero-agosto 1983, 8.

5 Puede encontrarse una reciente y profunda visita en castellano de la biografía de Pasolini en el catálogo de la exposición “Pasolini Roma”, comisariada por Gianni Borgna, Alain Bergala y Jordi Balló, e instalada en el CCCB de Barcelona (posteriormente en Roma, París y Berlín) del 22 de mayo al 15 de septiembre de 2013.

6 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città”, 4.

ANA DEL CID MENDOZA

Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbios, cine y cartografía

Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbs, cinema and cartography

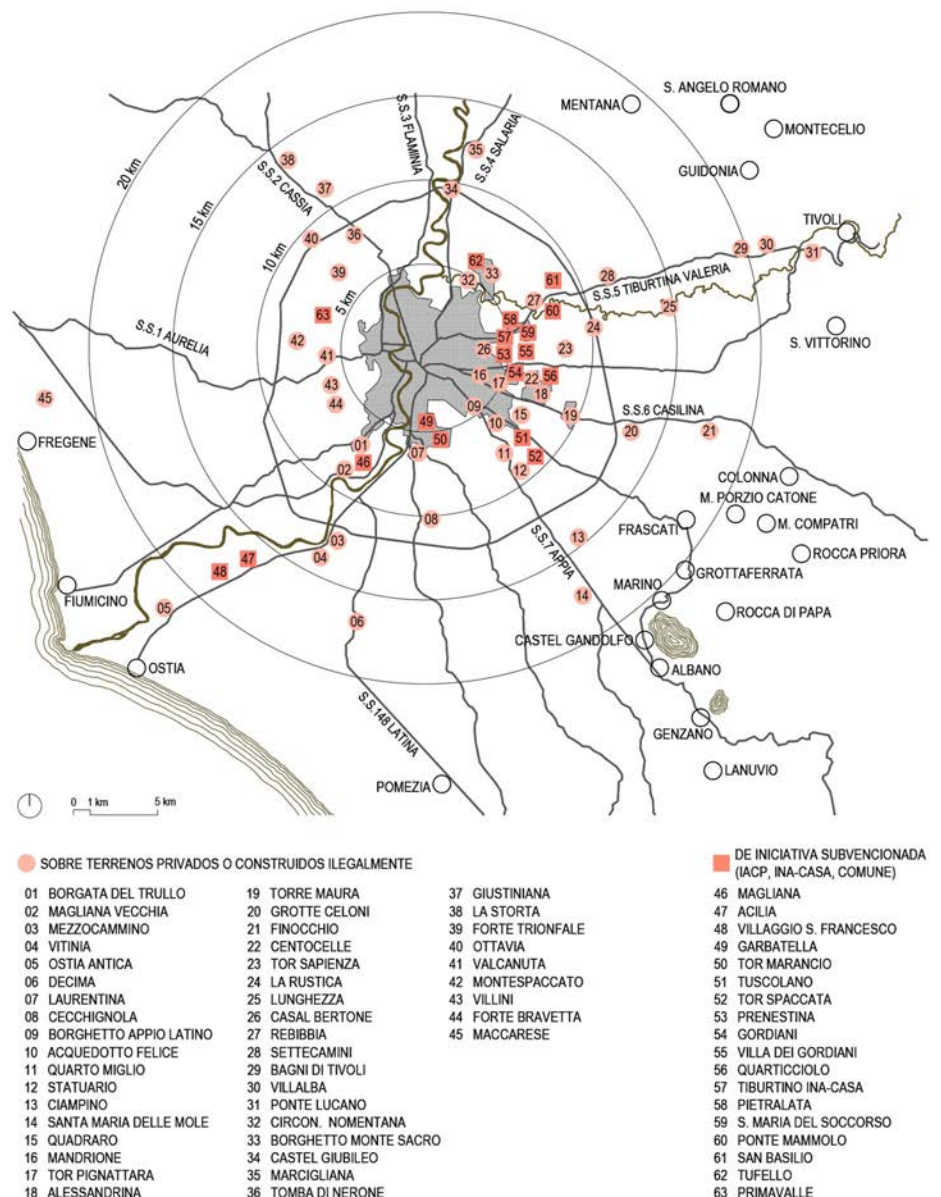
y una noche, porque fue en Roma donde observó e infirió que el problema de la metrópolis es, sobre todo, un problema producido por la subversión de los valores culturales, y no un simple problema urbanístico.

La periferia en el *Viaggio per Roma e dintorni*: borgate, tugurios y barriadas INA-Casa

Viaggio per Roma e dintorni fue publicado en tres entregas en mayo de 1958, dos años antes de que la propia *Vie Nuove* inaugurara su conocida sección de *diálogos* en la que Pasolini respondía a las cartas de sus lectores. Se trata de una descripción, con un estilo más periodístico que poético, de la periferia romana de los años 50, una parte inmensa de la capital, según Pasolini, “desconocida para el turista, ignorada por el biempensante, inexistente en los planos”.⁷

Al inicio del texto el autor explicita la contraposición de dos *Romas*: por un lado, la urbe contenida dentro de las antiguas murallas y caracterizada por la superposición de estratos de tiempo, la ciudad que “en vez de tener tradiciones solo clásicas, o medievales, o comunales, o renacentistas o barrocas, las tiene todas juntas”;⁸ y, por otro lado, la urbe desprovista de historia y de belleza estética, la “otra ciudad, que no se sabe bien si es centrífuga o centrípeta, si se crea a partir de lo nuevo o si se apiña alrededor de lo antiguo para asimilarse a ello, como el enorme campamento de un ejército de sitiadores”.⁹ A partir de esta contraposición esencial, a lo largo

[Fig. 1]. *Borgate* y centros habitacionales del agro romano en 1959. Fuente: elaboración propia.



7 Ibidem.

8 Ibidem.

9 Ibidem.

[Fig. 2]. Vista de la borgata Gordiani. Fuente: Italo Insolera, "Le borgate", *Urbanistica. Rivista Trimestrale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica* 28-29 (octubre 1959): 46.



del texto el autor disecciona el panorama de suciedad, miseria y burdas ruinas modernas de esa *otra ciudad*, la *borgata* romana, que poco antes había revelado y difundido en clave literaria con *Ragazzi di vita* (1955) y *Le ceneri de Gramsci* (1957).

En la época en que Pasolini clavó sobre Roma su mirada más analítica (los años 50 y 60), la *borgata* era un complejo fenómeno urbanístico y social en el cual se aunaban los conjuntos habitacionales creados a raíz de los *sventramenti* mussolinianos y los nuevos asentamientos surgidos durante y después de la guerra, de manera espontánea –a base de chabolas– o con carácter oficial –mediante programas de vivienda obrera–, con motivo de los destrozos bélicos y el éxodo rural [Fig. 1].

El origen, cronológico e ideológico –como agudamente subrayó Pasolini–,¹⁰ de la *borgata* había estado en aquellas operaciones *estetizantes* ejecutadas por el régimen fascista para renovar la fisonomía y, sobre todo, la población (una plebe potencialmente peligrosa) del centro histórico de la capital. De ahí que Pasolini calificara la *borgata* de "fenómeno típicamente romano".¹¹ En sus inicios, las *borgate* fueron reductos aislados en la campiña, planificados y construidos por la municipalidad y destinados al subproletariado romano¹² [Fig. 2]. Su trazado en retícula no era ni un hecho casual, por supuesto, ni se debía a razones exclusivamente arquitectónicas o estéticas. Así definió Pasolini para *Vie Nuove* el *estilo* –termino exacto que el autor empleó– de la *borgata* fascista: "... la base, naturalmente, es de orden clásico e imperial, pero lo más típico es la repetición obsesiva de la misma unidad arquitectónica [...] Los patios interiores son todos idénticos: plomizos, áridos patinillos de prisiones, con hileras de soportes de hormigón para la ropa tendida que parecen filas de horcas, con el lavadero y con el retrete que sirve a toda la parcela".¹³ En el mismo artículo, unas líneas más abajo, y aproximadamente 30 años después de su creación, Pasolini se hacía eco del derribo de una de ellas: "... la borgata Gordiani: la están demoliendo. Allá donde se extendían las hileras de casitas, atrocamente tristes, sucias, inhumanas, ahora hay una explanada de grava rojiza".¹⁴

A los *miserables* desterrados por Mussolini, se unieron durante la guerra y, especialmente, la inmediata posguerra los desahuciados por causa directa del conflicto y las familias venidas del campo, fundamentalmente del Lazio y sur de Italia, en busca de una vida mejor.¹⁵ De nuevo en la periferia, en las inmediaciones de las

10 Pier Paolo Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentramento", *Vie Nuove*, año XIII, 10 mayo 1958, 14.

11 Ibidem.

12 En torno a 1930 se construyeron las *borgate* Gordiani, San Basilio y Prenestrina, y entre 1935 y 1940, Val Melaina, Tufello, Pietralata, Tiburtino III, Quarticciolo, Trullo y Primavalle. En Italo Insolera, "Le borgate", *Urbanistica. Rivista Trimestrale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica* 28-29 (octubre 1959): 45.

13 Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentramento", 15.

14 Ibidem. Precisamente la borgata Gordiani llegó a presentar durante los años 50 una de las situaciones más dramáticas: la falta de agua corriente en las viviendas era *atendida* por 3 lavaderos y 25 baños públicos que compartían alrededor de 5.000 personas. El índice medio de enfermedad en la mencionada *borgata* llegó a alcanzar el 37,9%. Datos extraídos de Angelo Ventrone, "Luci e ombre di un riformismo dimenticato", en *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Paola Di Biagi, coord. (Roma: Donzelli, 2001), 161-86, 166.

15 El censo de 1951 reveló que en un arco de 20 años la población residente romana había aumentado en un 176%. En Istituto Centrale di Statistica. Repubblica Italiana, *Comuni e loro popolazione ai censimenti dal 1861 al 1951* (Roma: Istituto Centrale di Statistica, 1960), 204.

[Fig. 3]. Chabolas en las inmediaciones de San Pietro. Fuente: Pier Paolo Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città". *Vie Nuove*, año XIII (3 mayo 1958): 4. Cortesía del Istituto Luce-Cinecittà.



- 16 Pier Paolo Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri", *Vie Nuove*, año XIII, 24 mayo 1958, 37.
- 17 Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentrazione", 14.
- 18 Pasolini, "Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri", 37.
- 19 Legge Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori (n. 43 de 28 febrero 1949, publicada en el Boletín Oficial n. 54 de 7 marzo 1949). Sobre este plan existe una bibliografía en italiano absolutamente abrumadora. Se cita tan solo, por la especial relevancia y variedad de enfoques, el compendio a cargo de Paola Di Biagi, *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*. Un breve resumen en castellano sobre la concepción, el funcionamiento institucional y los parámetros urbanísticos y arquitectónicos del plan INA-Casa en Ana del Cid Mendoza, "Vivienda social en la Italia de la segunda posguerra: urbanismo y arquitectura de las barriadas INA-Casa", en *Docencia e investigación en arquitectura. Diez reflexiones desde el Área de Composición*, Juan Calatrava y Ana del Cid Mendoza, eds. (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019), 105-32.
- 20 Valco San Paolo (1949-1952), Tiburtino (1950-1954), Tuscolano (1950-1957), Ponte Mammolo (1957-1962), Colle di Mezzo (1958-1960) y Torre Spaccata (1958-1960). Además de estos, ubicados en la capital, el INA-Casa promovió otros tres conjuntos dentro del actual Comune di Roma: Stella Polare (Ostia, 1949-1954), Cocciano II (Frascati, 1958) y Casal Bernocchi-Acilia (1958-1960). Una descripción general de las barriadas romanas del INA-Casa en Margherita Guccione, María Margarita Segarra Lagunes y Rosalia Vittorini, *Guida ai quartieri romani Ina-Casa* (Roma: Gangemi Editore, 2002).

borgate fascistas, entre prados y acequias, junto a las vías férreas o bajo los arcos de las murallas y acueductos de época imperial –en aquellos lugares que Pasolini acertadamente identificaba como "desgarrones de la ciudad"–,¹⁶ surgían de modo incontrolado, al margen del planeamiento urbanístico y ocupando extensiones kilométricas decenas de poblados chabolistas [Fig. 3].

En su incisivo texto para *Vie Nuove*, Pasolini describía así estos nuevos crecimientos: "Es cierto, todavía hoy continúan surgiendo las *borgate* [...] cúmulos de casitas de una o dos plantas, sin tejado, durante años y años sin carpinterías, y sin revoque, blanqueados de cal al fondo de los campos semiabandonados –exuberantes o fangosos–, como poblados beduinos. Las calles son [...] senderos polvorientos o riachuelos, según las estaciones".¹⁷ Una semana después, en la última entrega del *Viaggio*, Pasolini dedicaba unas líneas a denunciar las fatales condiciones del Mandrione, un poblado de tugurios ubicado entre las vías Casilina y Tuscolana y al amparo del acueducto Felice, donde el autor había sido fotografiado [Fig. 4]: "... no son viviendas humanas, estas que se alinean sobre el fango, sino establos para animales, perreras. Hechos de tablas podridas, muretes desconchados, chapas, lona. Por puerta hay a menudo tan solo una vieja cortina sucia. Por los ventanucos de un palmo de altura se ven los interiores: dos catres, donde duermen cinco o seis, una silla, alguna lata".¹⁸

El primer plan estatal en tratar el acuciante problema de la vivienda en Italia fue el denominado *piano INA-Casa*,¹⁹ también parte integrante del imaginario pasoliniano. El conocido coloquialmente como *piano Fanfani*, impulsado por el ministro de Trabajo y Previsión Social de la Democracia Cristiana Amintore Fanfani, promovió entre 1949 y 1963 decenas de barrios obreros situados, al igual que las *borgate* fascistas, en el extrarradio –a veces demasiado alejados y aislados del centro– y nunca englobados en planes reguladores u otras figuras de planeamiento urbano.

El INA-Casa vino a sumar a la ya compleja periferia romana seis grandes conjuntos residenciales.²⁰ Los llamados *quartieri* INA-Casa, caracterizados por un lenguaje



[Fig. 4]. Pasolini en el Mandrione en mayo de 1958. Fuente: Pier Paolo Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri”. *Vie Nuove*, año XIII (24 mayo 1958): 35. Cortesía del Istituto Luce-Cinecittà y de la Cineteca di Bologna.

calificado a menudo –no sin polémica– de *neorrealista*,²¹ portaron consigo nuevos problemas. Los arquitectos que participaron en el plan –entre ellos, figuras consolidadas del panorama nacional como De Renzi, Muratori, Quaroni o Ridolfi– buscaron, por influencia tanto de los modelos anglosajones y escandinavos como del mito sociológico de la unidad vecinal, soluciones en las que viviendas dignas, que superaban ampliamente los estándares mínimos de calidad (conviene resaltarlo) y que se agrupaban en torres o bloques, o como unifamiliares adosadas, se imbricaban con espacios públicos también planificados y equipados. Sin embargo, estos espacios destinados a la colectividad vecinal –ya escasos incluso sobre el papel– ni siquiera se llegaron a ejecutar tal cual habían sido previstos por los proyectistas: las limitaciones económicas del plan siempre repercutieron, además de en la localización misma de los *quartieri* (desconectados a todos los niveles del centro urbano, como ya se ha dicho), en sus dotaciones públicas. Las barriadas INA-Casa acabaron siendo suburbios de nueva construcción, conformados por miles de viviendas y muy pocos –prácticamente anecdóticos– equipamientos que se ordenaban dejando entre sí un vacío descualificado abocado al desuso y la degradación [Fig. 5]. La imagen que al respecto proyecta Pasolini en *Vie Nuove* es muy clara: “En realidad, nada ha cambiado. En vez de las míseras casitas de una planta, con su mísero patio delante, ahora hay grandes bloques a estrenar, recién construidos entre extensiones de desmontes, prados abandonados y basureros”.²²

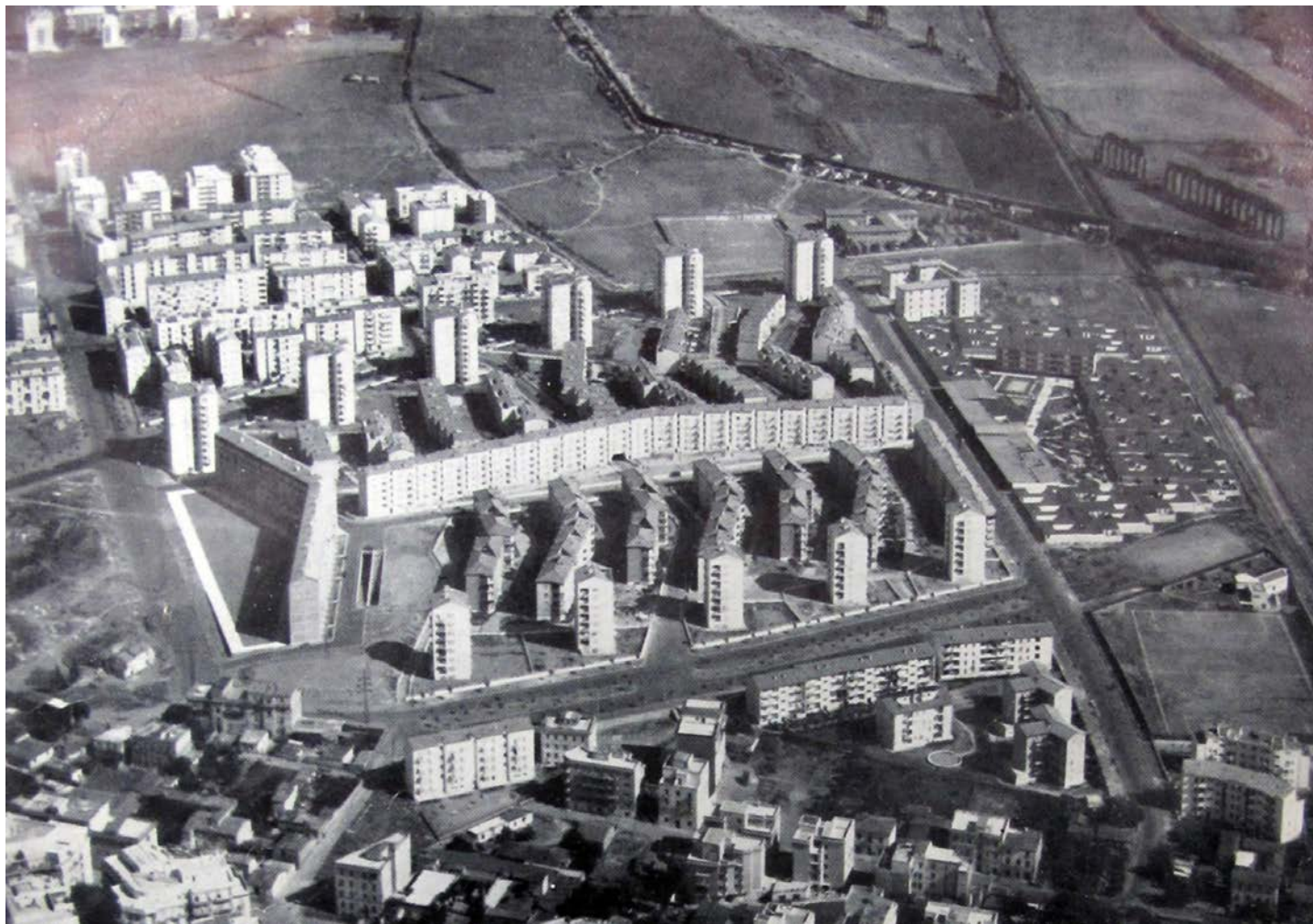
Es cierto (y en este sentido encomiable) que el *piano Fanfani* sacó a miles de familias de cuevas y chabolas infrahumanas, pero no por ello dejaba de ser un instrumento urbanístico, ahora en manos del Gobierno de la Democracia Cristiana, que redundaba de nuevo en la marginación de las clases sociales más vulnerables. A decir verdad, el *piano Fanfani*, tal y como indica su título oficial (Disposiciones para aumentar la ocupación laboral, facilitando la construcción de casas para trabajadores) ni siquiera había sido concebido, en primera instancia, para solventar el problema de la vivienda, sino para reducir el desempleo y relanzar la economía nacional. Siendo precisos, la construcción de casas para trabajadores había sido, sencillamente, el medio para alcanzar el verdadero objetivo de Amintore Fanfani como ministro de Trabajo.²³ Parece ser, por tanto, que la política de intervención pública sobre el sector residencial del nuevo régimen tampoco distaba demasiado de la del régimen anterior.

Para Pasolini, no había lugar a duda: “Seguimos en la idea del campo de concentración. Dentro de dos o tres años estos muros estarán desconchados; estos pa-

21 Se trata, básicamente, de composiciones articuladas de formas elementales construidas con materiales y productos modestos y soluciones artesanales deliberadamente alejadas de la innovación tecnológica y en continuidad con las prácticas del régimen precedente. El mejor prototipo es el *quartiere* Tiburtino.

22 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentramento”, 15.

23 Un estudio más detallado de estas cuestiones en Paolo Nicoloso, “Genealogie del piano Fanfani 1939-50”, en *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Paola Di Biagi, coord. (Roma: Donzelli, 2001), 33-62.



[Fig. 5]. Vista del *quartiere* INA-Casa Tuscolano. Fuente: Italo Insolera, “Il nuovo volto di Roma”, *Urbanistica. Rivista Trimestrale dell’Istituto Nazionale di Urbanistica* 28-29 (octubre 1959): 77

tiécitos, sucios; las habitaciones ya no bastarán, como por lo demás no bastan ni siquiera ahora”.²⁴ Acto seguido, para terminar de responder a la pregunta que había formulado pocas líneas atrás acerca del “criterio sociológico y humano” de las nuevas barriadas, el artista apuntaba lúcidamente una de las causas fundamentales del fracaso de esta y muchas otras iniciativas públicas de vivienda obrera: “No ha habido renovación social, mezcla, libertad: la misma gente ha sido trasladada en masa de un campo de concentración viejo a uno nuevo”.

Por tanto, los *quartieri* INA-Casa o “*borgate* democristianas” –como acabó sentenciándolas Pasolini en su *Viaggio*–²⁵ pasaron a formar parte, junto con las *borgate* fascistas y los poblados de chabolas, de ese territorio amorfo e incierto, separado geográfica y socialmente de la *ciudad* propiamente dicha, y dominado por una cargante atmósfera de marginalidad y humillación. Por eso, precisamente, a ojos de Pasolini, uno de los aspectos más dramáticos de esta realidad era la sesgada consciencia que al respecto presentaba el proletariado romano, víctima –según el autor– de un fenómeno de aculturación extendido entre la sociedad italiana y evidente en estas nuevas barriadas: “... aunque quizás estén orgullosos de sus nuevos apartamentos en el séptimo piso de uno de los cien bloques que se amontonan en una colina, siguen durmiendo cuatro o cinco personas por habitación. El bienestar en el que se apoya la influencia ideológica de la clase dominante [...] sigue siendo en realidad desorden, miseria, precariedad; y mucho más graves, precisamente, porque se presentan en forma de bienestar...”²⁶

Por otro lado, y terminando así de complicar la situación, las barriadas INA-Casa actuaron además como motor de la especulación privada y de una expansión urbana descontrolada. De ello también se hizo eco Pasolini en *Vie Nuove*, hablando de una

24 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentrazione”, 15.

25 “Las ‘borgate’ democristianas son idénticas a las fascistas, porque es idéntica la relación que se establece entre el Estado y los ‘pobres’: una relación autoritaria y paternalista, profundamente inhumana en su mistificación religiosa” (Ibidem).

26 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città”, 6.

“explosión inmobiliaria sin límites”.²⁷ Por ejemplo, en la zona comprendida entre el Quadraro y Cinecittà, prácticamente desierta cuando bajo el *piano Fanfani* se inició la construcción del Tuscolano II, el precio del suelo experimentó una subida de las 1.000 liras/m² en 1950 a las 20.000-25.000 liras/m² en 1960.²⁸ Y, obviamente, este *boom* no contribuyó a resolver el problema de la vivienda: “A pesar de la erupción inmobiliaria, la dificultad de tener una casa sigue siendo la misma. Las ciento diez mil habitaciones construidas el año pasado dejan las cosas como estaban”.²⁹

A propósito de este crecimiento *salvaje*, vivo pero sin sentido, de la *otra Roma*, Pasolini hablaba de un espectáculo visual inagotable que se extendía de Monte Mario a Monteverde, de San Paolo al Appio, del Prenestino a Monte Sacro, “tan persistente, grandioso, sin solución de continuidad, que parece que pueda resolverlo todo, intuitivamente, en una serie ininterrumpida de observaciones: de encuadres –apetece decir–, desde una infinidad de primeros planos detalladísimos a una infinidad de panorámicas ilimitadas”.³⁰ Esta explícita *inclinación* del autor a mostrar la realidad urbanística a base de “encuadres” terminó por cristalizar en la década de los 60 en lo que podría calificarse –atendiendo solo al guion– como su filmografía más estrictamente romana: tres largometrajes (*Accattone*, *Mamma Roma* y *Uccellacci e uccellini*) y un medimetraje (*La ricotta*) en los que subyace como ideario toda su disertación para *Vie Nuove*.

Viaggio per Roma e dintorni en el cine

Ya en el primer párrafo del *Viaggio*, Pasolini reconocía la colaboración de la industria cinematográfica en dar a conocer la *otra* realidad romana. Sin embargo, seguidamente advertía de los vicios del espíritu neorrealista que había regido las películas sobre Roma: “está demasiado imbuido de costumbrismo, de particularismo dialectal, de optimismo humanitario, de *crepuscolarismo*; cosas todas que nunca podrán dar, con su tono medio, gris o rosáceo, la atmósfera de esta ciudad que es tan dramáticamente contradictoria”.³¹

El autor retomaba la cuestión para abrir la tercera entrega del texto. Y si de nuevo atribuía a la producción neorrealista la difusión popular de una imagen –por vaga que fuera– de los suburbios romanos, mencionando *Il tetto* de De Sica y *Le notti di Cabiria* de Fellini (él mismo había colaborado en esta última), a continuación le negaba un verdadero carácter realista a la cultura italiana de la última década –excluyendo, concretamente, los textos especializados y de inspiración marxista–. Según Pasolini, el realismo, en su traslado a la producción artística, se había visto afectado por “residuos culturales de otro tipo, concomitantes, cuando no incluso opuestos”,³² y como ejemplos de estos *residuos* se podían citar el “socialismo humanista prefascista” de De Sica, “el formalismo cosmopolita” –haciendo referencia a Gramsci– de Visconti y el “realismo criatural o parareligioso” de Fellini. Finalmente el autor asevera que los tugurios mostrados en las películas italianas –incluso en las más comprometidas– no eran los verdaderos, ya que “ningún escritor o director tendría el valor de llegar hasta el final en la representación de esta realidad: la sentiría tan atroz, tan inconcebible [...] Ciertos límites de la bajeza humana no se pueden, al parecer, abordar artísticamente”.³³ Y de un modo casi visionario –habida cuenta de lo que él mismo padecería años después–, cerraba con estas palabras su reflexión: “El público burgués no se lo creería; la crítica caería en la ironía fácil, atribuyendo acaso crueldad y vicios psicológicos a quien se ocupara sin velos y sin hipocresía de tales argumentos”.³⁴

A pesar de esta idea –o, tal vez, debido a ella–, Pasolini llevó al cine, con toda su vitalidad y crudeza, los auténticos *campos de concentración para miserables* de Roma. Su modo de entender el cine como el medio de transcripción directa de la realidad (a diferencia de la lengua hablada o escrita, dependientes de símbo-

27 Ibidem.

28 Saverio De Paolis y Armando Ravaglioli, coords., *La terza Roma: lo sviluppo urbanistico edilizio e tecnico di Roma capitale* (Roma: Fratelli Palombi Editori, 1971), 161.

29 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città”, 6.

30 Ibidem, 5.

31 Ibidem, 4.

32 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri”, 35-36.

33 Ibidem, 36.

34 Ibidem, 37.

ANA DEL CID MENDOZA

Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbios, cine y cartografíaPasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbs, cinema and cartography

los y metáforas), le permitía –le exigía, según él–³⁵ permanecer dentro de dicha realidad y mostrar sin filtros el mundo popular (con sus lugares, caras, cuerpos, gestos, jerga) que aún sobrevivía a la aculturación burguesa. Sus escenarios, siempre reales, que él mismo (a veces con Sergio Citti) se encargaba de localizar, y sus personajes, interpretados a menudo por *ragazzi di borgata*, cargaron de veracidad, densidad e impacto su particular retrato de los suburbios.

Accattone,³⁶ el debut cinematográfico de Pasolini, puso en escena una serie de personajes prototípicos de la periferia romana (ladrones, prostitutas, proxenetas y maleantes) que, encabezados por el protagonista que da nombre al film, vagan como marginales por el Prenestino, Testaccio y las vías Tiburtina y Portuense, reconstruyendo ahora con imágenes una geografía y una moral “arcaicas” previamente descritas sobre el papel solo de manera abstracta.

El medio natural de *Accattone* lo componen la *borgata* Gordiani –para entonces casi demolida– y el Pigneto, el bar de Fanfulla da Lodi, donde se reúne con otros holgazanes, y las calles a medio asfaltar entre construcciones degradadas de dos o tres plantas, casas humildes y solares cubiertos de escombros y vegetación espontánea. Los edificios en construcción y los nuevos bloques de hasta siete y ocho plantas de Torpignattara y Centocelle (el tipo residencial a que aspiraba el subproletariado) son el escenario de una declaración de amor. En cambio, el Tíber, eterno testigo de la historia de Roma, ejerce como marco de episodios esporádicos de diversión y tragedia: baños y festines estivales, amenazas de suicidio y dramáticos accidentes.

La *borgata*, polvorienta, desértica y abrasada por el sol, con sus calles en retícula y chabolas encaladas, es la metáfora del infierno de los versos de Dante citados por Pasolini al inicio de la película.³⁷ Su primer personaje en el cine (interpretado por Franco Citti, salido precisamente de la *borgata* Marranella)³⁸ es un marginado social que se debate entre ejercer como proxeneta o como ladrón y cuya redención solo es posible a través de la muerte. Así lo revela una pesadilla premonitrice en la que el protagonista contempla, además de varios cadáveres a medio sepultar por los escombros de la *borgata* Gordiani, su propio cortejo fúnebre y su tumba en el valle de Olévano (al fin lejos de los suburbios).

De este paisanaje también había dado cuenta Pasolini en su artículo para *Vie Nove*. El autor describía una escena de *borgata* en la que se mezclaban prostitutas, clientes, chulos, viejas, niños y lisiados, y concluía sobre la condición moral del subproletario romano de *nacimiento*: “Dar a estas prostitutas, a estos proxenetas, a estos *miserables* un trabajo honrado y una casa, probablemente, tampoco resolvería nada, porque a estas alturas su psicología alcanza el nivel de lo patológico”.³⁹ Con ello Pasolini expresaba su convencimiento de que la escala de valores de estos personajes era *otra* –diferente a la burguesa– y obedecía a la degradación, la ilegalidad y la mala vida de su mundo; de ahí la visión neutral, tendente a la compasión y la indulgencia, que el autor ofrecía de ellos en su obra. Así lo argumentaba un mes antes de su muerte, con motivo de la emisión televisiva de *Accattone*: “No expresé una opinión negativa sobre esos personajes del inframundo: todos sus defectos me parecían defectos humanos, perdonables, así como, socialmente, perfectamente justificables”.⁴⁰

En *Mamma Roma*⁴¹ todo gira alrededor de una mudanza: en base a una ideología pequeño burguesa asimilada solo en modo superficial y, por tanto, en conflicto con su propia experiencia, una exprostituta desea compartir con su hijo una nueva vida que solo es posible a partir del traslado de ambos a uno de los barrios romanos de reciente construcción. Pero madre e hijo, ella en la línea del Tommaso Puzilli de *Una vita violenta* (1959) y él como un *Accattone* en potencia, solo podrán librarse

35 Jon Halliday y Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (Parma: Guanda, 1992).

36 Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (Roma: Arco Film-Cino Del Duca, 1961).

37 “... l’angel di Dio mi prese, e quel d’inferno / gridava: O tu del Ciel, perchè mi privi? / Tu te ne porti di costui l’eterno / per una lacrimetta che’l mi toglie...” (Dante, Purgatorio, Canto V).

38 “Construí el personaje de *Accattone* a partir de él [Franco Citti]. En realidad, él y *Accattone* son la misma persona [...] llevaba dentro de sí el mismo sentido de autodestrucción y muerte”. Palabras de Pasolini en el diario al magnetófono de *Mamma Roma* (3 mayo 1962) y recogidas en castellano en Alberto Ruiz de Samaniego y José Manuel Mouriño, eds., *La voz de Pasolini* (Madrid: Maia Ediciones, 2011), 15-16.

39 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri”, 37.

40 Pier Paolo Pasolini, “Il mio *Accattone* in tv dopo il genocidio”, *Corriere della Sera*, 8 octubre 1975, reproducido en Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, 3ª ed. (Milán: Garzanti, 2015), 172.

41 Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma* (Roma: Arco Film, 1962).

de su existencia marginal con la muerte. El motivo de esta fatalidad había sido anticipado así en el *Viaggio*: “Si no todo, gran parte del comportamiento psicológico y social de quien vive en un tugurio, es decir, con al menos un pie en la prehistoria, permanece irreductible”.⁴²

El itinerario del dramático ascenso social de los protagonistas comienza con el paso a través del arco colosal del Palazzo dei Ferrovieri de Casal Bertone, un monumental edificio de vivienda obrera construido durante el régimen fascista, al que Mamma Roma y Ettore (interpretados por Anna Magnani y Ettore Garofolo) llegan caminando por una avenida, entre solares vacíos, muros ciegos y coches. Pero el ansiado y definitivo destino de los protagonistas no es ese, sino una de las más de 3.000 viviendas del *quartiere* Tuscolano, cuya identidad subraya el plano en movimiento captado desde via Sagunto hacia el pasaje de hormigón armado del edificio conocido como el *boomerang*. Componen fundamentalmente *Mamma Roma* no el Pigneto y la borgata Gordiani, sino los inconfundibles bloques INA-Casa (sobre todo las torres de diez plantas de Mario De Renzi), el mercado de Ceca-fumo –donde la prostituta se convierte en frutera– y una cercana pradera que, con los frágiles restos de la Villa delle Vignacce y los acueductos Claudio y Felice (y la infinidad de barracas adosadas a ellos), se transforma en el lugar de recreo de los muchachos del barrio. Si Accattone estaba confinado en la borgata, Ettore lo está en el *quartiere* Tuscolano, sometido a un proceso de desarraigo y aculturación burguesa definido por Pasolini como “genocidio cultural” o “nuevo fascismo” en su obra *Empirismo eretico* (1972).

La “explosión inmobiliaria sin límites” mencionada en el *Viaggio* tiene una presencia continua e inquietante durante toda la película mediante un plano fijo del contemporáneo desarrollo urbanístico de San Giovanni Bosco que el cineasta repite de manera obsesiva. La misma presencia incómoda se hace sentir también en *La ricotta*, en la que diversos encuadres advierten del avance de los edificios residenciales hacia la campiña romana. El episodio dirigido por Pasolini para el largometraje colectivo *Ro.Go.Pa.G.*⁴³ fue rodado en el Acqua Santa, una frágil dehesa ubicada entre las vías Appia Antica y Appia Nuova, salpicada de ruinas clásicas y medievales, que resistía a la especulación inmobiliaria de los años 50 y 60. Es memorable el plano en el que las manos de un operario alcanzan una corona de espinas contra un albugíneo frente de ciudad que se acerca desde el fondo.

En *La ricotta* la acción discurre durante el rodaje de una película sobre la Pasión de Cristo, la cual, refinada y formalista, contiene dos pasajes pictóricos citados en forma de *tableaux vivants*, los Descendimientos de Rosso Fiorentino y Pontormo. Pero bajo las órdenes del pretencioso e intelectual cineasta (interpretado por Orson Welles), no hay más que una cuadrilla de personajes descarados e ignorantes que solo se interesan por bailar *twist* y organizar *striptease* en los descansos.⁴⁴ El verdadero protagonista de este film es un subproletariado romano para entonces absolutamente inmerso en un proceso de cambio determinado, según Pasolini en su *Viaggio*, por “una vida marginal pero especialmente expuesta al bombardeo ideológico burgués”.⁴⁵ A esta clase pertenece el *nuevo sacrificado* del sistema, Stracci (Mario Cipriani), un famélico padre de familia que morirá atado a la cruz, a causa de una indigestión y revelando al mundo que “él también estaba vivo”.⁴⁶

Como epílogo de su descripción visual de la periferia romana llegó *Uccellacci e uccellini*,⁴⁷ con el que Pasolini recorre un extrarradio muy apartado ya del centro histórico: Torre Angela, Montecucco, el Trullo, Monte delle Capre, Fiumicino y Pomezia. Totò y Ninetto Davoli, padre e hijo en la ficción, transitan por las obras de un gran viaducto, caminos polvorientos, viejas canteras, campos de condición

42 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri”, 37.

43 Roberto Rosellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini y Ugo Gregoretti, *Ro.Go.Pa.G.* (Roma-París: Arco Film-Cineriz-Lyre Film, 1963). Además de *La ricotta*, componen el largometraje *Ilibatezza, Il nuovo mondo e Il pollo ruspante*.

44 Las aficiones mismas de la *troupe* aluden al “americanismo” que para Pasolini se estaba implantando en la sociedad italiana.

45 Pasolini, “Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città”, 6.

46 Palabras del personaje interpretado por Orson Welles al descubrir la muerte de Stracci.

47 Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini* (Roma: Arco Film, 1966).

ANA DEL CID MENDOZA

Pasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbios, cine y cartografíaPasolini (1958), *Viaggio per Roma e dintorni*: suburbs, cinema and cartography

ambigua, prados, solares vacíos, escombreras, desguaces, poblados de tugurios, edificios abandonados, ruinas..., mientras un perfil urbano al fondo o un avión que sobrevuela la escena recuerdan la proximidad de la capital. Pasolini continúa, pues, hablando de Roma y ahora, además, de su acción colonizadora a escala territorial. Por su parte, el acueducto de Torre Angela, la Torre Righetti, la Villa Kock y la Torre Maggiore di Santa Palomba no son simples decorados, sino parte de la acción, la memoria del vasto territorio recorrido.

En su película más fantasiosa y metafórica, Pasolini se sirvió de la fábula y la novela picaresca⁴⁸ para hablar de la crisis del comunismo y la muerte de la ideología marxista.⁴⁹ Los protagonistas están inmersos en un camino infinito motivado por diversas transacciones económicas en las que ejercen, completamente dentro de la lógica neocapitalista, el papel del pequeño burgués. De ello da cuenta un cuervo parlante, figuración del pensamiento político del propio Pasolini, que acabará siendo devorado por sus acompañantes. *Uccellacci e uccellini* constata así la definitiva transformación del subproletariado romano.

Conclusiones (cartográficas): *Viaggio per Roma e dintorni* sobre el plano

Como ayudante de dirección en *Mamma Roma*, Carlo de Carlo anotó en su cuaderno de filmación: “A diario descubrimos una Roma inédita que, a lo largo de estos años, Pasolini ha estado buscando con la paciencia, la atención y la observación de un explorador”.⁵⁰ Pier Paolo Pasolini estudió, reveló y divulgó una Roma diferente, personal e irreductible a tendencia artística alguna: una capital miserable e ignorada, de guetos fascistas y poblados de chabolas, de caseríos deshabitados y torres de vivienda obrera, de calles fangosas, campos abandonados, montañas de basura y escombros, donde se podía reconocer la completa integración del pueblo italiano en la sociedad de consumo posbélica. Si para Walter Benjamin los pasajes comerciales eran el monumento a la mercancía en la metrópolis del XIX, Pasolini focalizó en las *borgate* y *quartieri INA-Casa* lo que consideraba la gran tragedia de la Italia contemporánea: el triunfo del capitalismo gracias al sutil pero imparable proceso de aculturación del proletariado. En consecuencia, y manteniendo la misma dinámica interdisciplinar en la que el propio autor se movió, parece procedente reconsiderar la obra de Pasolini sobre Roma como parte integrante no solo de la historia del cine o de la literatura, sino de una historia de la ciudad más abierta y articulada.

Con tal intención se ha abordado aquí el estudio del *Viaggio per Roma e dintorni* (1958), con frecuencia desplazado a segundo plano respecto a la contribución literaria de Pasolini. El artículo para *Vie Nuove* constituye, sin embargo, uno de los testimonios escritos más claros, concisos y descriptivos del autor acerca de esa *otra Roma* –la marginal, carente de historia y belleza– que protagoniza también sus películas de la primera mitad de los 60. En este sentido, el *Viaggio* merece ser considerado una suerte de ideario que antecede la producción cinematográfica dedicada a la *transcripción directa* –como diría Pasolini– de la periferia romana.

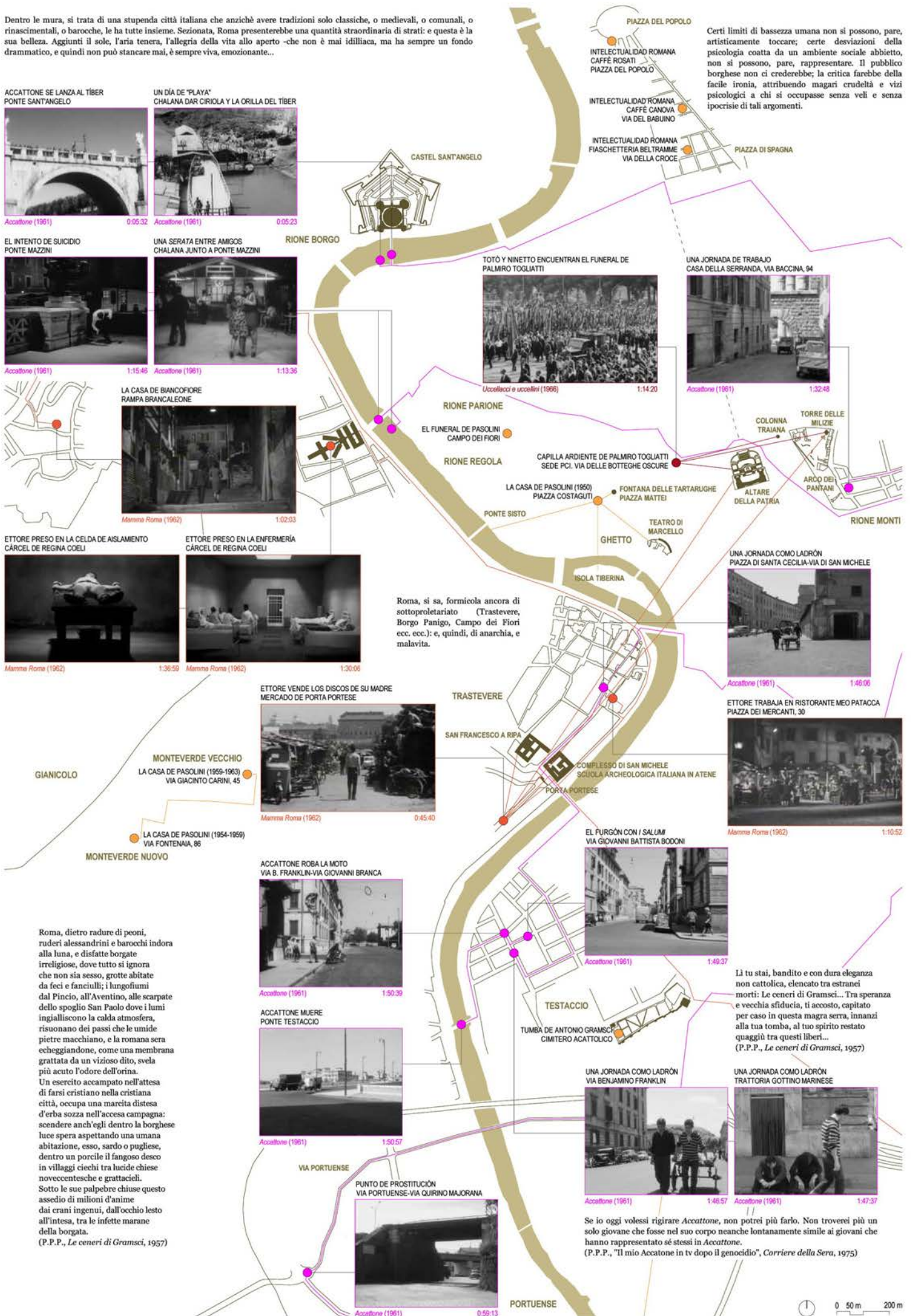
De acuerdo con todo ello y como parte fundamental de las conclusiones del presente trabajo, se presentan a continuación una serie (3+1) de composiciones gráficas en las que geografía y forma urbana se imbrican con el *Viaggio per Roma e dintorni* y su posterior desarrollo fílmico [Figs. 6, 7, 8 y 9]: una *lectura cartográfica* de la Roma pasoliniana en la que de nuevo adquieren protagonismo aquellos fragmentos de ciudad marcados por la miseria material y cultural y que, según el autor, no existían sobre el plano.

48 “... su fórmula, que es la de una fábula, con su sentido oculto [...] Además, por lo que respecta al medio y a los personajes, se trata en este caso de un cuento picaresco: las experiencias ‘a pie de calle’ de dos pobres diablos” (Pier Paolo Pasolini, “Uccellacci e uccellini”, *Cahiers du Cinéma* 179 (junio 1966): 39).

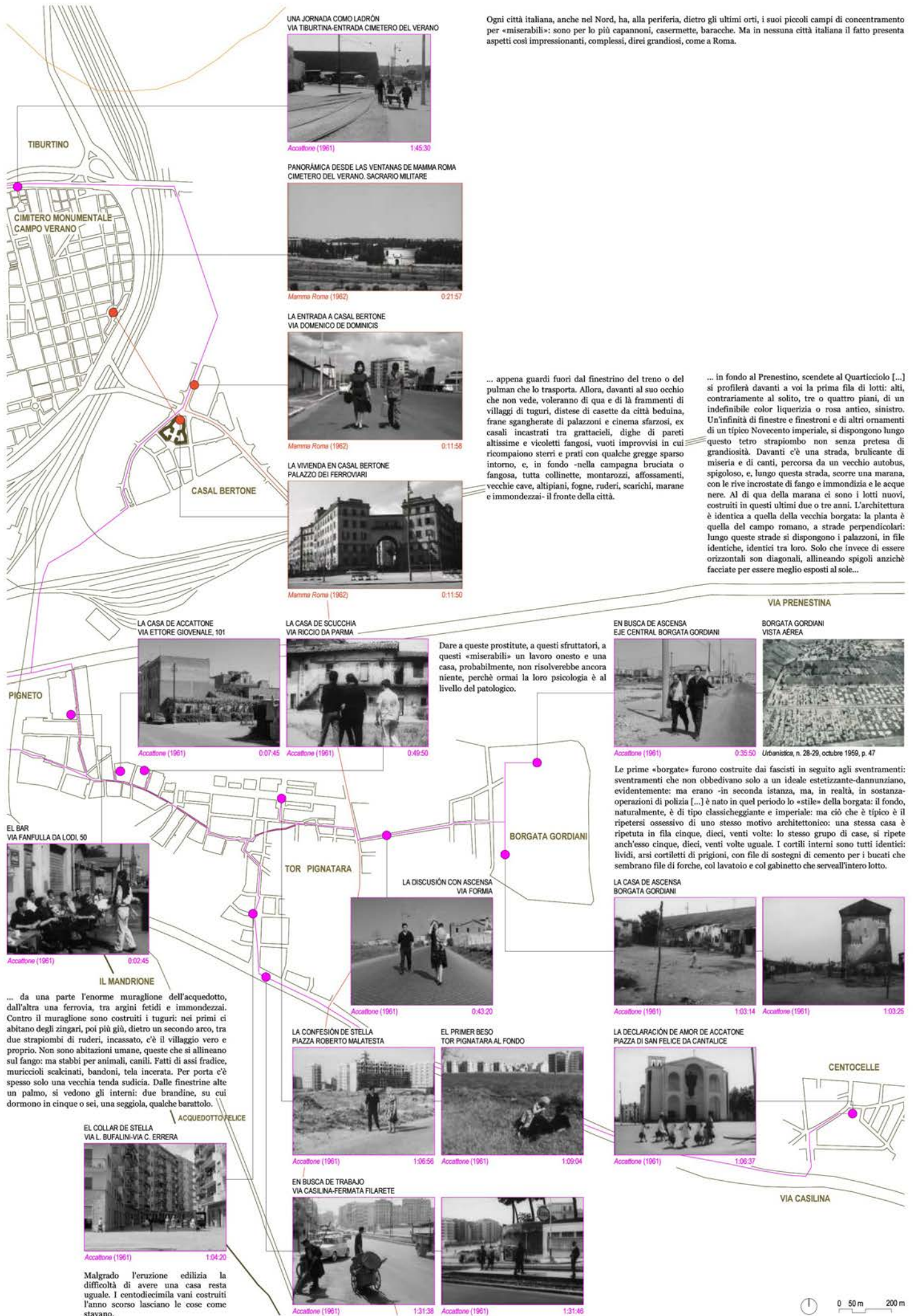
49 “Nunca he abordado en un film un tema tan explícitamente difícil: la crisis del marxismo, de la Resistencia y de los años cincuenta –poéticamente situado antes de la muerte de Togliatti–, sufrida y vista por un marxista, desde el interior” (Pasolini, “Uccellacci e uccellini”, 39).

50 La cita está recogida en castellano en Ruiz de Samaniego y Mouriño, eds., *La voz de Pasolini*, 39.

Dentro le mura, si tratta di una stupenda città italiana che anziché avere tradizioni solo classiche, o medievali, o comunali, o rinascimentali, o barocche, le ha tutte insieme. Sezionata, Roma presenterebbe una quantità straordinaria di strati: e questa è la sua bellezza. Aggiunti il sole, l'aria tenera, l'allegria della vita allo aperto -che non è mai idilliaca, ma ha sempre un fondo drammatico, e quindi non può stancare mai, è sempre viva, emozionante...



[Fig. 6]. Conclusiones cartográficas: Roma, el curso del Tíber. Fuente: elaboración propia.



[Fig. 7]. Conclusiones cartográficas: Roma, de Tiburtino a Centocelle. Fuente: elaboración propia.

Nulla, in realtà, è cambiato. Anziché le misere casette a un piano, con davanti il misero cortiletto, ci sono ora questi palazzoni nuovi di zecca, appena costruiti tra distese di sterri, prati abbandonati e immondezzai. Ma qual è il criterio stilistico, sociologico e umano di queste nuove abitazioni? Lo stesso. Siamo sempre alla nozione di campo di concentramento. Fra due e tre anni queste pareti saranno scrostate, questi cortiletti lerci: le stanze non basteranno più, come del resto non bastano nemmeno ora. Non c'è stato ricambio sociale, mescolanza, libertà: la stessa gente è stata trasferita in massa da un campo di concentramento vecchio a uno nuovo.

LA ENTRADA AL QUARTIERE INA-CASA VIA SAGUNTO



Mamma Roma (1962) 0:28:10 Mamma Roma (1962) 0:28:00

Benché magari fieri dei loro nuovi appartamenti al settimo piano di uno dei cento palazzoni che si accalcano su un'altura, dormono ancora in quattro o cinque per camera. L'agio su cui fa leva l'influenza ideologica della classe al potere [...] è in realtà ancora disordine, miseria, precarietà: e tanto più gravi, appunto, perché si presentano sotto forma di agio, di menos peggio-mentre tutto, invece, sarebbe ancora da incominciare.

EL COLLAR DE BRUNA VIALE DEI ROMANISTI TORRE INA-CASA AL FONDO



Mamma Roma (1962) 0:48:23

EL COLLAR DE BRUNA VIALE DEI ROMANISTI TORRE DI CENTOCELLE AL FONDO



Mamma Roma (1962) 0:48:26

Lo spettacolo per l'occhio è inesauribile, dunque da Monte Mario a Monteverde, da San Paolo all'Appio, dal Prenestino a Monte Sacro, l'esplosione edilizia non ha limite.

LA VIVIENDA INA-CASA "IL BOOMERANG" EN TUSCOLANO II



Fotografia de la autora (2018)

QUARTIERE INA-CASA TUSCOLANO VISTA AEREA



Urbanistica, n. 28-29, octubre 1959, p. 65

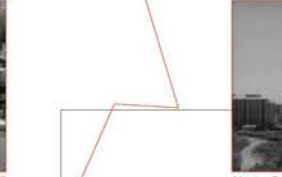


MAMMA ROMA RECONVERTIDA EN FRUTERA MERCADO DE CECAFUMO



Mamma Roma (1962) 1:37:27

PANORAMICA DESDE LAS VENTANAS DE MAMMA ROMA DESARROLLO URBANISTICO EN TORNO A SAN G. BOSCO



Mamma Roma (1962)

ETTORE Y SUS AMIGOS SE DIVIERTEN VIA LEMONIA (EDIFICIOS DE M. DE RENZI Y L. VAGNETTI AL FONDO)



Mamma Roma (1962) 0:11:50

ETTORE Y MAMMA ROMA EN MOTO VIA DEL QUADRARO-ACQUEDOTTO FELICE



Mamma Roma (1962) 1:08:20

ETTORE Y MAMMA ROMA EN MOTO VIA DEL QUADRARO-VIA APIA NUOVA



Mamma Roma (1962) 1:08:22

JUEGOS EN EL "PARQUE" RESTOS VILLA DELLE VIGNACCE + TORRES INA-CASA



Mamma Roma (1962) 0:34:10

JUEGOS EN EL "PARQUE" RESTOS VILLA DELLE VIGNACCE



Mamma Roma (1962) 0:31:50

JUEGOS EN EL "PARQUE" RESTOS ACQUEDOTTO FELICE + BARRACAS ADOSADAS



Mamma Roma (1962) 0:37:20

JUEGOS EN EL "PARQUE" RESTOS ACQUEDOTTO FELICE + BARRACAS ADOSADAS



Mamma Roma (1962) 0:36:48

I tuguri sono covi di malattie, di violencia, di malavita, de prostituzione: parole che non suggeriscono se non astrattamente l'idea de una simile condizione umana.

Le centinaia di migliaia di abitanti dei quartieri nuovi [...] un nuovo tipo di clase lavoratrice romana. Esso conserva all'esterno -coi modi dialettali e gergali, con gli atteggiamenti, con l'intelligenza spregiudicata, la leggerezza e la strana modernità di vita morale- l'apparenza classica: ma il tenore di vita più regolare, la fortissima mescolanza con immigranti del Nord e del Sud, la vita marginale ma particolarmente esposta al «bombardamento ideologico» borghese, tendono a mutare la sostanziale mescolanza di anarchia e buon senso, in una forma di qualunquismo di tipo americanizante, de «standard»...

MAMMA ROMA CARGA CON EL CARRO DE FRUTA VIA VALERIO PUBLICOLA



Mamma Roma (1962) 1:35:48

ETTORE HUYE DE SU MADRE VIA VALERIO PUBLICOLA



Mamma Roma (1962) 1:24:19

TABLEAU VIVANT: LA DEPOSITIONE, ROSSO FIORENTINO, 1521 ESTUDIOS CINECITTÀ



La ricotta (1963) 0:03:25

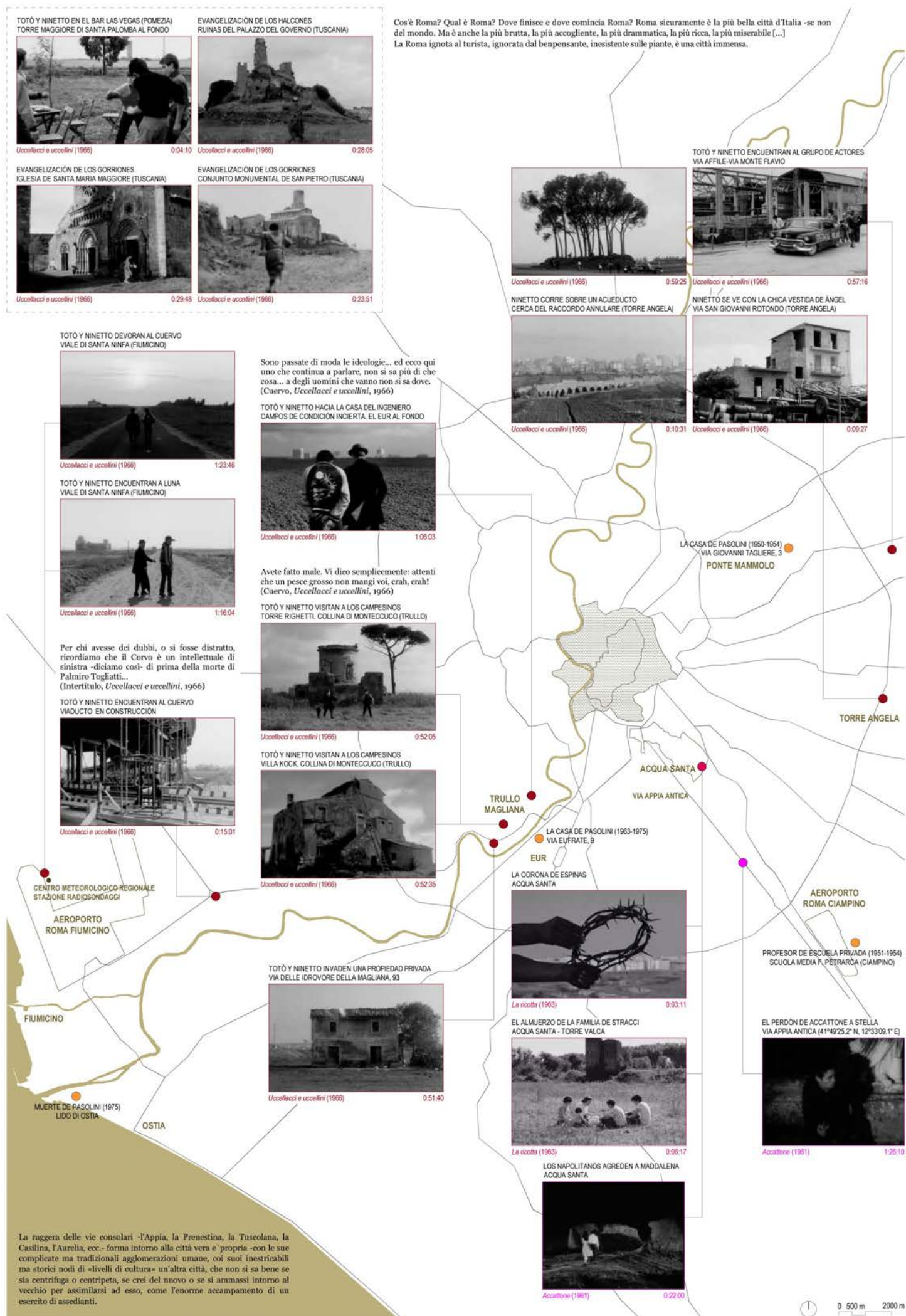
TABLEAU VIVANT: LA DEPOSITIONE, PONTORMO, 1528 ESTUDIOS CINECITTÀ



La ricotta (1963) 0:25:12



[Fig. 8]. Conclusiones cartográficas: Roma, el Quadraro y sus inmediaciones. Fuente: elaboración propia.



[Fig. 9]. Conclusiones cartográficas: el territorio romano. Fuente: elaboración propia.

Bibliografía

- Borgna, Gianni. 2015. *Pasolini integrale*. Roma: Castelvecchi.
- Del Cid Mendoza, Ana. 2019. Vivienda social en la Italia de la segunda posguerra: urbanismo y arquitectura de las barriadas INA-Casa. En *Docencia e investigación en arquitectura. Diez reflexiones desde el Área de Composición*, eds. Juan Calatrava y Ana del Cid Mendoza, 105-32. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- De Mauro, Tullio. 1983. Pasolini critico dei linguaggi. *Galleria*, enero-agosto.
- De Paolis, Saverio y Armando Ravaglioni, coords. 1971. *La terza Roma: lo sviluppo urbanistico edilizio e tecnico di Roma capitale*. Roma: Fratelli Palombi Editori.
- Di Biagi, Paola, coord. 2001. *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*. Roma: Donzelli.
- Guccione, Margherita, Maria Margarita Segarra Lagunes y Rosalia Vittorini. 2002. *Guida ai quartieri romani Ina-Casa*. Roma: Gangemi Editore.
- Halliday, Jon y Pier Paolo Pasolini. 1992. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. Parma: Guanda.
- Insolera, Italo. 1959. Le borgate. *Urbanistica. Rivista Trimestrale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica* 28-29 (octubre): 45-60.
- Istituto Centrale di Statistica. Repubblica Italiana. 1960. *Comuni e loro popolazione ai censimenti dal 1861 al 1951*. Roma: Istituto Centrale di Statistica.
- Legge 28 febbraio 1949, n. 43. Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori. Roma: GU n. 54 del 7 marzo 1949.
- Pasolini, Pier Paolo; Borgna, Gianni; Balló, Jordi; Bergala, Alain. 2013. *Pasolini Roma*. París: CCCB-Skira Flammarion.
- Pasolini, Pier Paolo. 1958. Viaggio per Roma e dintorni. Il fronte della città. *Vie Nuove*, 3 de mayo.
- _____. 1958. Viaggio per Roma e dintorni. I campi di concentrazione. *Vie Nuove*, 10 de mayo.
- _____. 1958. Viaggio per Roma e dintorni. I tuguri. *Vie Nuove*, 24 de mayo.
- _____. 1961. *Accattone*. Roma: Arco Film-Cino Del Duca.
- _____. 1962. *Mamma Roma*. Roma: Arco Film.
- _____. 1966. *Uccellacci e uccellini*. Roma: Arco Film.
- _____. 1966. Uccellacci e uccellini. *Cahiers du Cinéma* 179 (junio): 39.
- _____. 2014. *Ragazzi di vita*. 16ª ed. Milán: Garzanti. Edición original de 1955.
- _____. 2015a. *Le ceneri di Gramsci*. 14ª ed. Milán: Garzanti. Edición original de 1957.
- _____. 2015b. *Una vita violenta*. 14ª ed. Milán: Garzanti. Edición original de 1959.
- _____. 2015c. *Empirismo eretico*. 3ª ed. Milán: Garzanti. Edición original de 1972.
- _____. 2015d. *Lettere luterane*. 3ª ed. Milán: Garzanti. Edición original de 1976.
- _____. 2015e. *Il mio cinema*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- Rosellini, Roberto; Godard, Jean-Luc; Pasolini, Pier Paolo; Gregoretti, Ugo. 1963. *Ro.Go.Pa.G.* Roma-París: Arco Film-Cineriz-Lyre Film.
- Ruiz de Samaniego, Alberto y José Manuel Mouriño, eds. 2011. *La voz de Pasolini*. Madrid: Maia Ediciones.
- Santato, Guido. 2013. *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Roma: Carocci Editore.
- Siciliano, Enzo, coord. 2005. *Pasolini e Roma*. Roma: Silvana Editoriale.