

Roth's novel, which had only been published two years before Levi wrote his story.

The conversation Roth conducted in English with Levi, both in person and in writing, resulted in Roth's *New York Times* interview, which Samarini rightly calls "un testo fondamentale per l'interpretazione dell'opera di Levi" (129). Furthermore, the attention Roth paid to Levi helped to elevate the Italian from a significant Holocaust writer to one of broader importance in the United States and in world literature. Of particular interest to Levi scholars is Samarini's discussion of the various versions of the interview, including those republished in Roth's essay collections and the version in Italian in newspaper *La Stampa* (129-30). Less commented on, at least among those writing in Italian, is the lasting presence of Levi in Roth's thought and works, a topic to which Samarini dedicates several illuminating pages (134-46).

In the second half of his book, Samarini discusses the translation and Italian reception of later works like *Pastorale americana* (*American Pastorale*, 1987) (161-64) and *Il complotto contro l'America* (*The Plot Against America*, 2004) (257-61), as well as the place of Italy in Roth's works. He also offers a brief discussion of the constant presence of Italian Americans in Roth's writing, arguing that they often serve as secondary characters who underscore the ways in which Newark, New Jersey, the setting for most of Roth's novels, was a city of immigrants.

This authoritative, thoroughly researched study is a must-read for scholars interested in the postwar influence of America on Italian culture. The book concludes with an appendix (289-326) containing dozens of letters written over twenty-five years between Roth and Bompiani publishing house, most of them never before published, and also a few unpublished letters exchanged with Levi.

Jonathan Druker, *Illinois State University*

FILM & MEDIA STUDIES

Federica Capoferri, Carolina Ciampaglia, and Flaminio Di Biagi. *Badlands. Il cinema dell'ultima Roma*. Milano: Ledizioni, 2022. Pp. 310.

È tra le pieghe dell'ultima *cinematic Rome* che si muove l'analisi proposta da Capoferri, Ciampaglia e Di Biagi. Lungi dall'essere un lavoro di tipo compilatorio, i sei saggi di *Badlands* sono un accurato studio sulle potenzialità del cinema italiano contemporaneo di rivelare e interpretare i "gangli del corrente paesaggio culturale di Roma" (10).

Dalle pioneristiche esperienze di Fregoli e Alberini di inizio Novecento alla recente rivisitazione in chiave multietnica della borgata capitolina proposta da

Bangla (2019), nel primo capitolo (“Il secolo del cinema a Roma”, 15-28) Di Biagi rimarca in modo convincente l’indiscusso primato cinematografico che spetta a Roma nella storia del cinema del secolo scorso. Attraverso una ricognizione tra i momenti nodali del connubio estetico tra il cinema del XX secolo e la Capitale, l’autore fornisce un necessario cappello introduttivo all’analisi del *cinema dell’ultima Roma* offerta nel volume, sottolineando come nello spettatore contemporaneo gli spazi capitolini siano divenuti cardini tematico-visuali compiutamente consolidati (27).

Nel secondo capitolo (“*Usque ad sidera, usque ad inferos*”, 29-80) Capoferri si interroga sul valore metarappresentativo degli spazi filmici capitolini nei processi di rielaborazione della dimensione simbolica dell’Urbe. Nella modernità, secondo l’autrice, la monumentale portata della memoria mitologica della capitale si rivela alquanto ingannevole. Difatti, forte della sua eccezionale capacità mitopoietica, il cinema si fa interprete oggettivo della contemporaneità, svelando quel paesaggio urbano reale che “si muove dietro e oltre il visibile” (43). Affrancati dalla retorica della Roma “*set mundi*”, i film esaminati divengono interpreti sintomatici dell’Urbe del presente. In tal senso, Capoferri scorge argutamente il valore sintagmatico di *Suburra* (2015). Potente congegno di “*riconfigurazione dell’immaginario contemporaneo su Roma*” (47), il film arriva ad intaccare la “*distinguibilità iconica*” dell’Urbe (49). Le successive pellicole analizzate rivelano il modo in cui i macrofenomeni socioeconomici della moderna Roma si rovesciano sui soggetti più vulnerabili (71). Questi film proiettano lo spettatore negli “*anti-luoghi inferi*” (78) che la Roma avvolta dalla spinta neoliberista dimentica o preferisce non vedere. In questi spazi liminari dell’abbandono i corpi cinematografici dei protagonisti divengono—alla stregua dell’Ettore di *Mamma Roma*—vittime sacrificali dell’indifferenza.

Nel terzo capitolo (“*Roma tra cielo e terra*”, 81-130) Ciampaglia dimostra come alcuni recenti racconti cinematografici e televisivi—attraverso un processo di appropriazione, elaborazione e rigenerazione intermediale di miti, generi e modelli della cultura pop—siano in grado di raccontare gli spazi periferici romani di oggi. Nelle quattro opere esaminate l’autrice individua un comune processo di metamorfosi di senso della periferia. Interagendo tra presupposti di sintassi realistica ed elementi semantici propri di altri generi (87), questi film offrono linguaggi e percorsi narrativi rinnovati, frutto di un riuscito ibridismo intermediale che riposiziona lo sguardo cinematografico sui margini della città. Complessa e articolata è l’ibridazione di generi e sottotesti che l’autrice evidenzia in *Lo chiamavano Jeeg Robot* (2015). La marcata identità culturale e geografica dei protagonisti distanzia il film da una sterile appartenenza al genere del *superhero movie*. Numerosi sono i prestiti e le contaminazioni dalla subcultura ‘coatta’ capitolina. Nel film, il quartiere Tor Bella Monaca è il “*centro propulsore della trama*” (113), ed è in questo luogo emblematico del degrado urbano che il protagonista compie la propria metamorfosi, a testimonianza di come anche la

periferia possa generare una 'eroica' trasformazione (123). Inoltre, nella serie animata *Rebibbia Quarantine* (2020), attraverso numerosi richiami e citazioni pop all'interno della rappresentazione degli spazi periferici romani cristallizzati dal lockdown pandemico, Ciampaglia intravede una "riconfigurazione del rapporto fra reale e immaginario" (128) che invita lo spettatore a una riflessione critica sulla realtà nella periferia capitolina (129).

Il quarto capitolo ("Schermi e scherni vaticani", 131-54), firmato da Di Biagi, è una caustica e ottimamente argomentata analisi sulla rappresentazione degli spazi della Città del Vaticano nel cinema di fine XX/inizio XXI secolo. Se nelle note produzioni d'oltreoceano—tra action/thriller, scenari apocalittici e film "esorcistici" (138)—l'impiego cinematografico della Santa Sede è quasi esclusivamente funzionale alla rappresentazione di un'istituzione impenetrabile, corrotta e malefica, anche nei film nostrani le vicende ad ambientazione vaticana "si tingono istantaneamente [...] di minaccioso, di tenebroso e di occulto" (143). Netta è la bocciatura di *Suburra* assieme alla discutibile funzionalità della presenza vaticana nella trama, al punto che il film, oltre ad una costante e straripante violenza, per Di Biagi non ha alcun messaggio, alcun fondo etico-morale da proporre (148). Pertanto, oltre all'oggettiva funzionalità dell'*on-location shooting*, gli spazi vaticani del cinema contemporaneo si rivelano dei non-luoghi avulsi da qualsiasi connessione con il reale, privi di una forma identitaria e funzionali solo al confezionamento di prodotti di intrattenimento: luoghi inevitabilmente destoricizzati e sterilmente astratti (153).

Negli ultimi due capitoli ("Cartografie del tragico", 155-94; "Topografie del comico", 195-221) Capoferri e Ciampaglia scandagliano—rispettivamente sotto i parametri del tragico e del comico—le periferie della *cinematic Rome* dell'ultimo decennio. Per Capoferri la forte coesione identitaria delle borgate pasoliniane—che ne connotava lotmanianamente il tessuto semiosferico—si sgretola nella contraddittorietà morfologica e culturale degli odierni spazi periferici. Le quattro pellicole esaminate, e i destini tragici dei loro personaggi, testimoniano il paradosso della moderna periferia: il costante conflitto tra una desolante anomia ed un ostinato desiderio di riappropriazione identitaria (159). Brillante è la riflessione sull'iperrealismo della Roma immaginaria nel cinema; svincolata dai cardini dell'oggettivismo del reale, essa si amplifica nelle molteplici potenzialità della sua resa filmica, divenendo "assoluta perché *immaginata*" (193). Le periferie in cui transitano i personaggi delle quattro commedie esaminate da Ciampaglia sono spazi indicativi del dinamismo e dell'eterogeneità culturale nella Roma post-metropolitana. In questi film la volontà di assimilazione verso una società 'altra' sottende il desiderio di "conquista di un'identità" (209) che la realtà suburbana ostacola notevolmente. Specularmente all'iperrealismo delle periferie del tragico, anche gli spazi liminari del comico rivelano un'interessante modalità di rappresentazione immaginaria della città, sia essa espressa dall'inconsueto bianco e nero che ritrae il quartiere Tormarancia di *Orecchie* (2017), o ravvisabile

nella semiconosciuta Bastogi di *Come un gatto in tangenziale* (2018), periferia tuttora ignota a molti dei romani.

In conclusione, mediante approcci di studio dissimili ma efficacemente complementari, gli autori di *Badlands* delineano una città ancorata ai fasti del passato e proiettata nella desolazione del presente, uno spazio urbano capace di amplificare nel cinema le multiformi problematicità della sua dimensione reale, una Roma “eternamente” in bilico tra l’impalcatura mitologica che la sorregge e gli scenari apocalittici di una palingenesi futura.

Giampaolo Molisina, PhD candidate, *University of Wisconsin-Madison*