

---

## 2 Stazione Termini

---

**Sommario** 2.1 La stazione come simbolo. – 2.2 Termini come utopia nazionale: il progetto originario. – 2.3 Termini come eterotopia nazionale nel dopoguerra. – 2.4 Termini come spazio di marginalità nell'era dell'automobile. – 2.5 Termini e l'inconscio postcoloniale. – 2.6 Termini come non-luogo e come spazio di socializzazione. – 2.7 Termini come realtà insulare (e frammentata al suo interno) o come simbolo dell'Italia multiculturale. – 2.8 Una rappresentazione non univoca.

[Heterotopias] are meant to detonate, to deconstruct, not to be poured back comfortably in the old containers. (Soja 1996, 76)<sup>1</sup>

### 2.1 La stazione come simbolo

Come i ponti, anche le stazioni possono essere definite in termini 'strumentali' come una fermata all'interno di un tragitto o come un luogo presso cui avviene l'arrivo o la partenza di mezzi di trasporto. Anche in questo caso questa definizione è limitante: le stazioni hanno spesso avuto dei significati simbolici nel racconto delle esperienze di immigrazione e la loro rappresentazione è spesso legata a processi globali più complessi. Questo capitolo analizza alcune rappresentazioni filmiche e letterarie della stazione Termini, la più grande stazione in Italia, al fine di mostrare come questo luogo abbia acquisito

---

**1** '[Le eterotopie] hanno lo scopo di far esplodere, di decostruire, di non essere rispettati comodamente nelle vecchie categorie'.

diversi significati nel corso della sua storia, dalla sua originaria realizzazione ad oggi. Secondo Vittorio Roda (2003, 352), Termini è un luogo dove «il 'qui' si combina ossimoricamente con l'altrove': intendendosi per 'qui' la località di appartenenza e per 'altrove' i centri raggiungibili dalla stessa». Visto che la stazione è un luogo che è intrinsecamente legato all'esperienza della mobilità, considererò Termini come un luogo che «interrupt[s] the apparent continuity and normality of ordinary everyday space [and] inject[s] alterity into the sameness» (interrompe l'apparente continuità e normalità dello spazio quotidiano ordinario [e] inietta l'alterità nell'identità) (Dehane, De Cauter 2008a, 4). Questa descrizione riecheggia quello che Michel Foucault (2006, 13) definisce eterotopia, o un «heterogeneous site» (sito eterogeneo) che «juxtaposes in a single real place several spaces, several emplacements that are in themselves incompatible» (giustappone in un unico luogo reale diversi spazi, diverse postazioni che sono di per sé incompatibili).

Senza alcuna pretesa di offrire uno sguardo esauriente attorno a questo spazio, il capitolo identifica tre differenti periodi e livelli di significato nella rappresentazione di Termini. In primo luogo, descriverò il progetto fascista della stazione e l'immagine fissa, immobile, anti-dialettica e utopica di italianità che trasmette.

Mi concentrerò quindi sulla rappresentazione di questo luogo nel secondo dopoguerra, che vede Termini come - per ricorrere alle parole di Benjamin Genocchio (1995, 38) - «a counter-site [...] in contestation of, or contrast or opposition to (but also within which and depending upon for [its] difference)» (un contro-luogo [...] in contestazione, contrasto o opposizione a (ma anche entro il quale e in relazione al quale, per la [sua] differenza)) rispetto all'originario progetto fascista, ricorrendo alla definizione di eterotopia di Foucault (2008, 17) come antitesi dell'utopia. La stazione Termini è considerata come un'immagine distorta del processo italiano di modernizzazione e delle sue ansie, e come un riflesso del rapporto del paese con la sua alterità (Foucault 2008, 17). Prendendo a prestito le parole di Marc Cenzatti (2008, 76) sulle eterotopie, la stazione è spesso vista come un luogo frequentato da «individuals and social groups who do not fit into the modern social order [...] people who are not expected to return to productive and accepted roles within dominant society» (individui e gruppi sociali che non rientrano nel moderno ordine sociale [...] persone che non dovrebbero ritornare a ruoli produttivi e accettati all'interno della società dominante).

Le rappresentazioni più recenti della stazione si concentrano sulla presenza di migranti trans-nazionali che hanno incominciato ad abitare in Italia da metà anni Settanta e divenire visibili negli anni Ottanta (King, Andall 1999, 136). L'analisi di opere realizzate da autori e autrici immigrati in Italia ha inoltre messo in discussione la rappresentazione della stazione come un non-luogo, come un luogo

di passaggio o come un luogo di degrado, rappresentandola invece come un luogo di incontro o come un nuovo centro della città. Tale rappresentazione contesta il progetto originario della stazione che celebrava l'Italia come potenza imperiale. Invece di rappresentare Termini e il quartiere Esquilino in cui la stazione è situata come un luogo separato dal resto della città, i film e i testi che parlano delle esperienze di immigrazione la rappresentano al centro delle complesse geografie trans-nazionali che interessano Roma.

## 2.2 Termini come utopia nazionale: il progetto originario

Borden W. Painter Jr. (2005, 123) sostiene che

the origins of the Termini Station go back to the papal Rome of Pius IX. Work began in 1867 and proceeded at a slow pace. It came to a halt in September 1870, with the seizure of Rome from Pius by the new Italian state. Work began again in 1871 and was finished in 1873.

le origini della Stazione Termini risalgono alla Roma papale di Pio IX. I lavori iniziarono nel 1867 e procedettero lentamente. Si fermarono nel settembre 1870, con la presa di Roma da parte del nuovo stato italiano. I lavori ripresero nel 1871 e terminano nel 1873.

La realizzazione di Termini dunque coincide con il trasferimento della capitale da Firenze a Roma nel 1871, mostrando come «l'introduzione delle ferrovie nella vita economica e sociale dei paesi europei ebbe anche, e particolarmente in paesi che stavano vivendo un processo di unificazione politica e costruzione di un'ideologia nazionale, una notevole valenza politica (e militare)» (Ceserani 2002, 19).

Fin dal suo progetto Termini è quindi stata concepita come un simbolo del nuovo stato unitario e della sua modernità. Il progetto della attuale stazione e la sua elezione a centro vitale di Roma risalgono al 1938, quando la proposta di Angiolo Mazzoni fu accolta. L'Esquilino fu probabilmente scelto come luogo di realizzazione perché è uno dei punti più alti della città, 59 metri sul livello del mare (Rossi 2000, 160). L'«imperial character» (carattere imperiale) dell'ingresso, «constructed with Carrara marble stretching more than two hundred meters in length and supported by columns of eighteen meters each» (costruito con marmo di Carrara che si estende per più di duecento metri di lunghezza e sostenuto da colonne di diciotto metri), risponde all'intenzione di Mussolini secondo cui Roma deve «to have large spaces, giving the impression of power and authority» (avere ampi spazi, dando l'impressione di potere e autorità) (Painter 2005, 124) **[fig. 2.1]**. Il progetto della stazione mirava a celebrare «the memory

of imperial Rome» (la memoria della Roma imperiale), che «echoed in the austere travertine arcade of the flanking wings» (echegia nell'austero porticato di travertino delle ali fiancheggianti) (Kirk 2005, 105). La mole della stazione - Termini occupa quasi 225mila metri quadri in superficie per 6 chilometri di diametro - riflette l'importante ruolo che i treni avevano nella propaganda nazionale: un ritornello ricorrente per celebrare l'efficienza di Mussolini e il suo obiettivo modernizzatore affermava che lui «made the trains run on time» (ha fatto arrivare i treni in orario) (Painter 2005, 123). La costruzione monumentale celebrava il mito della velocità ed era dedicata al trasporto ferroviario, che era un tema centrale nella produzione futurista (Ceserani 2002, 265-82).<sup>2</sup> Il nuovo progetto di Termini era incluso in un più ampio piano per «tie fascism to Italian nationalism and to articulate fascism's fulfilment of the Risorgimento and unification» (legare il fascismo al nazionalismo italiano e mostrare che il fascismo aveva attuato gli ideali del Risorgimento e dell'unificazione) attraverso la toponomastica (Painter 2005, 124). Le vie accanto alla stazione celebrano infatti l'esperienza dello sbarco dei mille in Sicilia e il Risorgimento. La piazza antistante la stazione celebra invece i cinquecento soldati italiani che morirono combattendo contro l'Etiopia nella battaglia di Dogali (1887). In altre parole, la costruzione di Termini e dell'area circostante è stata concepita come un'utopia, un esempio compatto e coeso di italianità, ideata come uno spazio moderno, grandioso e bianco - segnalato sia dal colore del marmo sia dalla celebrazione delle vittorie coloniali africane. Italo Insojera (1971, 190) riconosce chiaramente l'aspetto utopico del progetto e osserva che l'edificio è stato considerato sin dal principio «inutilmente prezioso e costosissimo». Termini «non rispondeva alle esigenze tecniche» (1971, 190), e «non riuscì mai a soddisfare pienamente le esigenze di un traffico in continuo sviluppo» (Rossi 2000, 160).

### 2.3 Termini come eterotopia nazionale nel dopoguerra

È importante sottolineare il carattere utopico del progetto fascista al fine di comprendere la natura eterotopica delle rappresentazioni che lo sfideranno all'indomani del crollo del regime. Dunque, le eterotopie non possono che essere definite in relazione ad altri spazi sia in senso geografico o - come illustrerò più tardi - temporale, e potrebbero essere intese «as the antipode of utopia, the latter being imaginary, heterotopias being real arrangements, i.e. the way in which

---

<sup>2</sup> Uno dei primi documentari italiani successivi alla Seconda Guerra Mondiale, *La stazione* di Valerio Zurlini (1952), celebra anche il dinamismo che si può cogliere alla stazione Termini. In ogni caso, dinamismo e velocità sono raccontati in questo film per simboleggiare la ricostruzione italiana all'indomani della guerra.



**Figura 2.1** Stazione Termini nel 1956. Fotografia di H. Grobe. L'esterno della stazione nella sua configurazione attuale. CC BY 3.0, via Wikimedia Commons, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

utopias crystallize in realized form» (come agli antipodi dell'utopia, essendo quest'ultima immaginaria, mentre le eterotopie sono disposizioni reali, cioè il modo in cui le utopie si cristallizzano nella loro forma realizzata) (Foucault 2008, 25, commento dei traduttori).

Termini può essere vista come una eterotopia in quanto simbolo di modernità e luogo dove è possibile mostrare l'adattamento di diversi soggetti al progresso. Come ha sostenuto Remo Ceserani (2002, 30-89), le stazioni sono associate all'idea di progresso nella letteratura del diciannovesimo e del ventesimo secolo, e hanno rappresentato sia l'avanzamento tecnologico sia le inquietudini ad esso connesso. Essendo dei simboli di modernità, spesso le stazioni portano ad un cambiamento dell'identità del personaggio che vi si trova:

può accadere che il personaggio intraveda, nel breve giro del suo soggiorno in una stazione, il fantasma di un sé alternativo, di un diverso modo di amministrare la propria vita; come può accadere che, in un'improvvisa messa in mora dei propri codici abituali, quel medesimo personaggio aderisca a un nuovo modo di registrare la realtà, e alla propria tradizionale visione delle cose surroggi una visione diversa, dissacrante, contraddittoria e demolitoria dei precedenti stereotipi. (Ceserani 2002, 353)

Termini inoltre rappresenta una soglia che mette in relazione differenti culture e principi etici. All'indomani della Seconda guerra mondiale, la stazione Termini è stata utilizzata come un palcoscenico in cui esibire le ansie italiane nei confronti di varie alterità, di genere, razza, e classe. Tali multiple identità si collocano in contrasto con lo sfondo uniforme dell'edificio razionalista e con l'idea di magnificen-

za e omogeneità che esso racchiude. *Signori in carrozza* di Luigi Zampa (1951) descrive un facchino, Vincenzo Nardi (Aldo Fabrizi), che conduce una doppia vita: dedica tempo e attenzioni sia alla famiglia a Roma sia all'amante e alla figlia di quest'ultima a Parigi. Zampa descrive Termini come uno spazio di transizione tra due realtà descritte dicotomicamente: Parigi è simbolo di eleganza e modernità, mentre Roma è una città popolare e operaia; l'amante di Nardi è una donna indipendente, emancipata e bella, mentre sua moglie consente al fratello parassita di sfruttare le proprietà e il denaro di Nardi. Al pari dei viaggiatori che cambiano treno, Nardi ha la possibilità di cambiare la sua donna, il suo status sociale e la sua vita, ma alla fine decide di stare con la famiglia a Roma. Questo film sembra confermare le parole di Vittorio Roda (2003, 353), secondo cui Termini è spesso rappresentata come un luogo di esotiche avventure sessuali, dove i «propri codici abituali» sono sospesi.

Così come in *Signori in carrozza*, Termini è il luogo in cui il protagonista di *Un eroe dei nostri tempi* di Mario Monicelli (1955) si reca per celare la propria identità, dopo che è stato frainteso a causa della sua eccessiva mancanza di fiducia verso gli esseri umani. La rappresentazione di Termini come «un contenitore di serrati confronti tra il sé presente e il sé possibile, fra il personaggio qual è e quale può essere o sceglie di essere» (Roda 2003, 353) trova un suo precedente narrativo in *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Pirandello, dove il personaggio principale si libera della sua presunta identità di Adriano Meis proprio a Termini.

Vittorio de Sica ricorre alla stazione Termini come a simbolo di doppiezza morale nel film eponimo, noto anche nei paesi anglofoni con il titolo *The Indiscretions of an American Wife* (1953). Al pari di Zampa, De Sica dipinge Termini come un posto dove si compie una trasgressiva storia d'amore. Il film si focalizza sul momento in cui una donna americana sposata, Mary (Jennifer Jones), e il suo amante italiano, Giovanni (Montgomery Clift), devono decidere se porre fine alla loro relazione clandestina. Secondo Anna Maria Torriglia (2002, 104), il titolo inglese cattura bene il «problematic encroachment between [...] the public and the personal» (commistione problematica tra [...] il pubblico e il personale) che è raccontato nel film:

the term 'wife' qualifies Mary's social persona, while the noun 'indiscretion' hints at the trespassing of some boundary and at her incapacity to appropriately discern and discriminate. These boundaries are of legal nature. (2002, 105-6)

il termine 'moglie' qualifica la persona di Maria nel contesto sociale, mentre il nome 'indiscrezione' suggerisce la violazione di alcuni confini e la sua incapacità di discernere e differenziare in modo appropriato. Questi confini sono di natura legale.

Torriglia sostiene inoltre che la mediazione tra queste due sfere è legata alla nazionalità dei due protagonisti: «Mary is the model of an emancipated though very gentle, American woman» (Mary è il modello di una donna americana emancipata ma molto gentile) (2002, 108), mentre «Giovanni is obviously proud of his Italian blood and the inherent virility it seems to guarantee» (Giovanni è ovviamente orgoglioso del suo sangue italiano e della virilità che implicitamente sembra garantirgli) (2002, 107) ed è «an extremely passionate man» (un uomo estremamente appassionato) (2002, 108). La sceneggiatura originale di Cesare Zavattini per il film non identificava l'alterità della principale protagonista femminile in termini di appartenenza nazionale, poiché una moglie americana poteva divorziare dal marito e andare a Roma con l'amante mentre ciò non era concesso a una moglie cattolica italiana (Marquez 1992, 266). In ogni caso, la scelta di De Sica - o, meglio, dei produttori del film (Marquez 1992, 266) - di sottolineare ulteriormente l'estraneità di Mary indica più chiaramente un conflitto tra la continuità dell'idea fascista di famiglia e dei ruoli di genere nel secondo dopoguerra in Italia e la grande influenza sociale, politica e culturale degli Stati Uniti in quegli anni. Nell'epilogo del film, Mary deve lasciare l'Italia per il timore di essere denunciata alla polizia per la sua relazione, e «the sphere of (female) sexuality [is] brought back within the reassuring, legally sanctioned, boundaries of the nuclear family» (la sfera della sessualità (femminile) [è] riportata all'interno dei confini rassicuranti, legalmente sanzionati, della famiglia nucleare) (Torriglia 2002, 109). L'analisi di Catherine O'Rawe sulla costruzione dello spazio e del genere in *Stazione Termini* mette in evidenza elementi visivi al fine di supportare questa affermazione. Infatti O'Rawe (2008, 192) sostiene che la «transformation of the interior into exterior in the characteristic deep-focus long shots of the station does not suggest a place for women, nor a resolution to the bourgeois triangle other than that of melodrama, the return of the woman to the home» (trasformazione degli interni in esterni nei caratteristici campi lunghi in panfocus della stazione non suggerisce un posto per le donne, né una risoluzione al triangolo borghese diversa da quella del melodramma, il ritorno della donna a casa).<sup>3</sup>

Va notato che il film di De Sica rappresenta Termini come luogo di incontri tra classi diverse. In una scena significativa, Mary trova occupata la sala d'attesa della prima classe, quindi è costretta a sedersi nella sala d'attesa per i passeggeri con biglietti di terza classe. Qui una donna che non si sente bene richiama l'attenzione di Mary, e questo contatto spaventa la protagonista del film [fig. 2.2]. La donna viaggia con suo marito, un minatore siciliano di ritorno in Italia

3 Per un'estesa analisi del film *Stazione Termini*, si veda anche O'Rawe 2020.



**Figura 2.2** Inquadratura tratta da *Stazione Termini* di Vittorio de Sica (1953). Mary si siede accanto ad una donna che non si sente bene

dall'Inghilterra dove aveva cercato invano di trovare lavoro. La sala d'aspetto della terza classe è caratterizzata dalla presenza, sullo sfondo, di ombre gigantesche dei tram che passano fuori dalla stazione. Queste ombre inquietanti potrebbero suggerire un'intrusione del mondo esterno all'interno dell'ambiente chiuso della stazione, oppure potrebbero essere viste come il riflesso sia delle preoccupazioni di Mary per la sua vita sentimentale sia delle preoccupazioni della donna siciliana per la sua gravidanza. Mary aiuta la donna, sottolineando così che le sue azioni sono mosse dai suoi sentimenti piuttosto che dalle regole della società borghese, le quali scoraggerebbero l'interazione tra persone di classi diverse.

*Il Ferroviere* (Pietro Germi, 1965) mostra l'alterità del personaggio che ricopre il ruolo dell'operatore ferroviario Andrea Marcocci (Pietro Germi). La stazione ferroviaria è utilizzata in tal caso per descrivere il rapido mutamento sociale ed economico in Italia alla fine degli anni Cinquanta, al quale Andrea non riesce ad adattarsi. La storia di solitudine, alienazione e alcolismo di Andrea si riflette sulla sua vita personale, quando valuta di lasciare sua moglie per un'altra donna - evocando la trama di film precedenti che raccontavano la classe operaia quali *Give Us This Day* di Edward Dmytryk (1949) - e presentando l'ambiente della stazione come un luogo di relazioni extraconiugali. Come nel caso dei ponti discusso nel primo capitolo, la stazione potrebbe qui essere intesa come uno spazio in cui si può incappare nella divisione di classe, nel precariato e nella disperazione che la modernizzazione ha generato per alcune persone, anziché un luogo in cui si esaltano le opportunità offerte dalla modernità.





**Figura 2.3** Inquadratura tratta da *Il cammino della speranza* di Pietro Germi (1953). Un fumo nero accoglie gli emigrati in viaggio per la Francia, a simboleggiare i contrattempi che incontreranno in questa tappa del loro viaggio

Tale immagine di Termini riflette quella di un precedente film di Germi, *Il cammino della speranza* (1950), che esibisce il disorientamento di alcuni emigranti siciliani che si sono ritrovati a Roma quando invece speravano di raggiungere la Francia. Poiché molti di questi emigranti lavoravano come minatori e non avevano mai lasciato il loro villaggio, Capodarso, l'inquadratura mostra le loro espressioni di gioia, speranza e meraviglia quando vedono la Basilica di San Pietro dal finestrino del treno. Il loro arrivo a Termini, tuttavia, è annunciato con il fumo nero di un treno [fig. 2.3], che anticipa i problemi che li attendono alla stazione. Il passaggio alla scena successiva sovrappone il fumo all'immagine di Ciccio (Saro Urzì), la persona che ha assunto lavoratori in Sicilia e che alla fine denuncerà alla polizia Vanni (Franco Navarra), un migrante che si rende conto che Ciccio non ha intenzione di portarli in Francia. *Il cammino della speranza* evidenzia visivamente che i migranti sono indifesi a Roma, creando un contrasto tra le loro figure insignificanti all'interno dell'architettura maestosa di Termini. Quando Vanni fugge dalla polizia, è inquadrato con un campo lungo come una piccola figura nell'enorme sala vuota di Termini, sottolineando la sua impotenza. Le scene successive si concentrano su Antonio (Angelo Grasso), che è detenuto dalla polizia perché è un immigrato clandestino e la sua fidanzata Lorenza (Mirella Ciotti), che lo segue e cerca di fermare il suo arresto. Vediamo Lorenza dal punto di vista di Antonio: ella corre verso la cinepresa urlando «Antonio», forse evocando la famosa corsa di Pina (Anna Magnani) verso il suo amante Francesco (Francesco Grandjacquet) in *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini. I tre scatti

seguenti mostrano rispettivamente un tram, un'auto e un camion che passano, segnalando la brusca separazione tra i due personaggi. La scena successiva mostra Lorenza rattristata, disorientata e scioccata, ma la cornice è dominata dal monumentale acquedotto della stazione Termini, che si trova in via Giolitti. La distanza tra i personaggi e la cinepresa in queste due scene è in netto contrasto con quella che raffigura i migranti che camminano sulla piattaforma ferroviaria mentre arrivano a Termini, dove la cinepresa si trova a una distanza ravvicinata dalla folla che transita all'interno la stazione. In entrambi i casi, l'inquadratura enfatizza la solitudine e la desolazione dei personaggi in questo ambiente.

#### 2.4 Termini come spazio di marginalità nell'era dell'automobile

La rappresentazione di Termini come uno spazio 'altro' o singolare nel tessuto urbano di Roma si è mantenuta nelle opere degli anni Sessanta e Settanta, sebbene la stazione abbia perso il ruolo centrale che aveva negli anni Cinquanta. Quando il giovane protagonista di *Roma* (1975) di Federico Fellini - un film di ispirazione autobiografica<sup>4</sup> - arriva a Termini, è avvicinato da un uomo che gli chiede se sia interessato a un incontro con una prostituta, confermando così la generale rappresentazione della stazione come un luogo di promiscuità sessuale. *Roma* offre inoltre spunti per comprendere le ragioni che illustrano la perdita della centralità della stazione nella geografia urbana, ponendo frequentemente l'accento sul traffico congestionato nella capitale italiana. Il film mostra come le auto e le moto siano diventate i nuovi mezzi di trasporto degli italiani negli anni Sessanta, e offre una rappresentazione romanzata e ironica del fatto che le motociclette abbiano dominato gli spazi urbani della città e Roma sia la città con più moto e automobili pro capite in Europa (Erbani 2013, 74-85).

La mia ricerca sul tema - che auspico verrà ripresa e arricchita da ulteriori approfondimenti - pare suggerire che negli anni Sessanta e Settanta Termini sia stata spesso citata genericamente come un luogo dove si compiono varie attività criminali, quali la vendita di merci rubate o illegali (Santoro et al. 1982) e la prostituzione, confermando in tal modo l'immagine di Termini come un luogo di incontri sessuali clandestini. Ad esempio, in *No. Il caso è felicemente risolto* di Vittorio Salerno (1973), un venditore di biglietti vede un professore universitario uccidere una prostituta a Termini, ma non lo denuncia in quanto teme le conseguenze del suo gesto. Andrea Pini (2011, 76-7), inoltre, sostiene che Termini in quegli anni sia percepita come un «luogo di promiscuità e prostituzione maschile nella stampa». Si

<sup>4</sup> Riguardo alla struttura narrativa di questo film, si veda Trentin 2016.

gnificativamente, Termini è il luogo in cui Pier Paolo Pasolini ha incontrato il suo assassino, Pino Pelosi. Secondo Angelo Restivo (2002, 147-8) tale spazio ha un ruolo tanto importante quanto Ostia – il luogo dell’uccisione di Pasolini – nello sviluppo dell’omicidio:

Like the more ancient city gates but vastly more complex, Termini is a point of permeability in the city’s texture, the point of transition between inside and outside. But the liminal quality of Termini extends beyond the station itself and into the surrounding ‘zone’ or neighbourhood, where porn movie houses are the sites of transgressive sexual exchanges, where the ruins of the Baths of Diocletian are charged with the mystery and danger of desire.

Come le porte delle città più antiche ma enormemente più complessa, Termini è un punto di permeabilità negli spazi della città, il punto di transizione tra interno ed esterno. Ma la qualità liminale di Termini si estende oltre la stazione stessa e nella ‘zona’ o quartiere circostante, dove i cinema a luci rosse sono i luoghi degli scambi sessuali trasgressivi, dove le rovine delle Terme di Diocleziano sono piene di mistero e del pericolo del desiderio.

Fabio Giovannini (1980, 12) osserva che l’uccisione di Pasolini sollevò un dibattito all’interno del Partito Comunista Italiano attorno alla discriminazione degli omosessuali e alla loro concentrazione in precise zone urbane, e definisce Termini un «mostruoso monumento all’emarginazione».

## 2.5 Termini e l’inconscio postcoloniale

A partire dagli anni Ottanta, Termini ritorna ad occupare un ruolo simbolico centrale nella geografia urbana della capitale d’Italia, poiché il rione Esquilino è diventato il quartiere più multietnico di Roma, dove gli immigrati rappresentano il 15% della popolazione totale (Mudu 2006, 172). La centralità di Termini come destinazione di diverse traiettorie di migrazione internazionale a partire dagli anni Ottanta non dovrebbe però farci dimenticare che la rappresentazione della stazione come un luogo di incontro per gli immigrati è presente già nei primi del Novecento e persiste nello scenario artistico del secondo dopoguerra.

Per esempio, il romanzo di Renzo Paris *Il fenicottero. Vita segreta di Ignazio Silone*, che si basa su documenti inediti di Ignazio Silone e ricostruisce narrativamente la vita di tale scrittore italiano, descrive la stazione come un luogo che ospitava reietti ed emarginati già nel 1915. Paris (2014, 57) nota che un «mondo degli zingari» esiste a Termini, e la loro presenza gli ricorda la descrizione di Silone delle persone vittime del terremoto di Avezzano del 1915 che, sfollati, an-

darono in stazione. Il romanzo descrive un «centinaio di ragazze e ragazzi [...] che arrivavano nella capitale dalle zone terremotate [e] a Termini sciamavano soli e abbandonati sotto gli occhi dei delinquenti e dei corrotti facoltosi della capitale». Questi giovani erano costretti a prostituirsi o a unirsi a organizzazioni criminali. Sin da prima del progetto fascista, è possibile quindi delineare una dicotomia tra ciò che Termini avrebbe dovuto rappresentare e ciò che la stazione era, vale a dire il ritrovo di persone non stanziali, appartenenti a classi disagiate, e che spesso compivano attività illegali.

Similmente, in un articolo del 1958, Carlo Levi (2011, 84) sottolinea l'importanza di Termini come un luogo di ritrovo per immigrati e lavoratori stagionali: «la Stazione è il centro, il luogo di contatto e di ritrovo; è anche il posto dove si può tentare di dormire se non si ha casa, e cercare un lavoro; o semplicemente passare le ore in una folla anonima e fraterna, vicino ai treni che vengono di laggiù». Un documentario dello stesso anno, *Treni portano a Roma* di Gianfranco Tomei, evidenzia che i migranti appena arrivati dal sud d'Italia erano soliti incontrarsi alla stazione. È interessante notare che un recente programma televisivo su soggetti emarginati quali i senzatetto e gli immigrati che vivono a Termini, *Vite a Termini* (2013) di Matteo Minissi, sembra suggerire una continuità piuttosto che una differenza nel ruolo di Termini come un luogo di socializzazione per i migranti, riferendosi proprio al documentario di Tomei. La ricerca sociologica di Pierpaolo Mudu (2002, 657) conferma ulteriormente che l'arrivo di migranti al di fuori dei confini dell'Unione Europea non ha modificato la composizione dell'ambiente sociale di questo spazio: «la stazione Termini ha sempre costituito un polo di attrazione per la popolazione più marginalizzata italiana occupata in lavori saltuari e malpagati, in attività illegali o addirittura senza tetto. Nella seconda metà degli anni Settanta l'ambulantato costituiva una delle attività più diffuse nella zona della stazione». Come il seguito dell'analisi mostrerà, ci sono almeno due grandi differenze nella rappresentazione di Termini come luogo di socializzazione per migranti interni e immigrati. In primo luogo, le narrazioni egemoniche che parlano di immigrati spesso li criminalizzano o li rappresentano in termini esplicitamente razzializzati. In seconda luogo, gli scrittori che sono emigrati in Italia, diversamente dai migranti interni, hanno raccontato le loro storie dando così significati inediti all'esperienza di quel luogo.

*L'altra donna* (1981) di Peter Del Monte è forse uno dei primi film che rappresentano l'area vicino alla stazione come uno dei principali punti di ritrovo per gli immigrati. La storia parla di Olga, una donna italiana di classe media, che sta attraversando un momento di crisi esistenziale, e Regina, la sua domestica eritrea, che la aiuta a ridisegnare la sua vita. In una delle scene più significative del film, Regina lascia la casa di Olga per cercare suo fratello, e quando Olga comprende che Regina se ne è andata, d'istinto raggiunge Termini. Olga

incontra un mondo che ignorava: la stazione Termini di notte è cupa e popolata da africani che dormono a terra. La telecamera segue il viaggio di Olga nella stazione e mostra la sua paura nell'approccio a tale spazio ignoto. Olga presto si rende conto che quelli che la spaventano sono vittime di giovani italiani che prendono di mira gli immigrati solo per divertimento, e vede alcuni di loro picchiare il fratello di Regina senza motivo. Termini è rappresentata in questo film come una sorta di ghetto all'interno della città, dove la legge è sospesa e gli immigrati possono trovare un luogo temporaneo dove stare, al prezzo di vivere continuamente nel pericolo. La rappresentazione ambigua di Termini nel film rispecchia la predisposizione di Olga nei confronti di Regina: da una parte, il rapporto tra le due è squilibrato dal punto di vista del potere e Olga ha un carattere molto egoista; dall'altra, Olga si lega sempre più a Regina e inizia a diventare inseparabile da lei. Regina, comunque, non sembra essere un personaggio pienamente sviluppato e agisce solo come controparte alle azioni di Olga.

Oltre a descrivere Termini come uno spazio di ritrovo per gli immigrati, *L'altra donna* ci mostra anche questo luogo attraverso gli occhi intimoriti di una donna bianca, che cammina in uno spazio occupato da uomini neri. Questo sentimento di paura merita una riflessione ulteriore. I film presentati precedentemente associano il fatto di essere a Termini con il sentimento di preoccupazione e ansia: Marrocci ha paura di perdere il suo lavoro perché è un alcolizzato in *Il Ferroviere*, Mary teme il giudizio altrui riguardo alla sua relazione clandestina in *Stazione Termini*, gli immigrati siciliani al centro di *Il cammino della speranza* sono travolti dalla folla caotica nella grande città. Ma sembra che la descrizione di Termini come un luogo in cui la presenza degli stranieri può essere un pericolo - presente tanto in *L'altra donna* quanto in alcune descrizioni giornalistiche (Serlioni 2014) - meriti delle riflessioni a parte.

Analizzare uno dei primi racconti che hanno esplorato questo tema - «Roma» di Goffredo Parise (1982) - può offrire delle indicazioni utili per comprenderlo. Il racconto ha per protagonista un uomo «che si sentiva straniero senza però esserlo» (Parise 2004, 327). Questa persona arriva a Roma in treno all'alba e trova una città del tutto africanizzata, dove non ci sono romani e «gente di colore [...] camminava e si muoveva come padrona della città» (2004, 329). Tale esperienza mostra che Piazza dei Cinquecento è diventata a partire dagli anni Ottanta «anticamera per la socializzazione di comunità etniche e stranieri che l'hanno eletta a luogo privilegiato d'incontro» (Attili 2008, 147). Di fronte alla stazione l'uomo nota «le sagome goffe di alcuni soldati italiani e di altri etiopi dai capelli crespi a criniera, in gruppi separati» e «gruppi continui di donne beduine nei loro costumi bianchi da cui uscivano delle gambette nere, nervose e anziane, e sulla fronte una crocetta tatuata» (Parise 2004, 328). In seguito incontra un altro «etiope, forse», che muove le mani «tra il mendico e

lo sbruffone», con una «grazia minacciosa», e ha una cornea «bianchissima, venata di pazzia» (2004, 329). La sequenza da incubo termina quando il personaggio principale incontra un secondo etiope che lo uccide con un coltello. Tale inquietante racconto aggiunge un altro livello all'esperienza eterotopica di Termini: Parise evidenzia come la presenza di immigrati in una piazza dedicata alle vittorie coloniali riporti alla memoria «a forgotten chapter of Italian history» (un capitolo dimenticato della storia italiana) (Ponzanesi 2004b, 105). In tal senso, Parise mostra un'altra importante caratteristica dell'eterotopia, ossia l'essere «more easily identified by its time than by its space» (più facilmente identificabile dal suo tempo che dal suo spazio) (De Caeter, Dehaene 2008, 92). Secondo Foucault (2008, 20), le eterotopie sono

linked to slices in time - which is to say that they open onto what might be termed, for the sake of symmetry, heterochronies. The heterotopia begins to function at full capacity when men arrive at a sort of absolute break with their traditional time.

legate alle sezioni nel tempo - vale a dire che si aprono su ciò che potrebbe avere una fine, definite eterocronie per motivi di simmetria. L'eterotopia inizia a funzionare a pieno regime quando gli uomini arrivano a una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale.

Una stazione incarna pienamente tale qualità, essendo un luogo di compressione temporale: è un luogo in cui parte un viaggio che ci farà attraversare lo spazio in un tempo diverso a quello a cui siamo abituati. Tale viaggio nel tempo può essere declinato in tanti modi diversi, ma quello che Parise sceglie è interessante perché parla della paura degli stranieri nella stazione legandola alle ansie dell'Italia riguardo alla propria storia coloniale. L'Italia multiculturale che inizia ad essere visibile dagli anni Ottanta - e specialmente nei pressi delle stazioni - cozza con la celebrazione del passato coloniale iscritto nel progetto e nella realizzazione di Termini. Questo sembra essere il tema al centro del racconto «Roma».

La memoria coloniale che la presenza di immigrati africani in Piazza dei Cinquecento evoca non è solo al centro del racconto di Parise, ma è stata evidenziata in film e opere letterarie. Per quanto riguarda le opere cinematografiche sul tema, si considerino documentari quali *Good Morning Abissinia* (2005) di Chiara Ronchini e Lucia Sguiglia, e *Aulò. Roma Postcoloniale* (2012) che ho diretto con Graziano Chiscuzzu ed Ermanno Guida e scritto con Ribka Sibhatu.<sup>5</sup> Piazza

---

<sup>5</sup> Quando il giovane Fellini per la prima volta arriva a Termini all'inizio di *Roma*, passa accanto a una pubblicità di «La lotteria di Tripoli», che fa evidentemente riferimento alla propaganda coloniale in quel luogo. Al contrario, *Isole* (2005) di Marco Lodoli de-

dei Cinquecento è anche presente in un'importante scena di *Adwa: An African Victory* (Adua. Una vittoria africana) (1999) di Haile Gerima, un documentario incentrato sulla memoria e l'eredità di una battaglia chiave della guerra italo-etiope del 1895-96, la battaglia di Adwa (1896), che vide la vittoria dell'Etiopia. Shelleen Greene sostiene che questa sequenza funziona come un punto di transizione che collega l'Etiopia nel passato all'attuale Roma multiculturale. Greene (2012a, 255) osserva che «Gerima forces a re-evaluation of Italian colonialism, shifting from the traditional narrative of Italians as *brava gente*, to one of Ethiopian resistance to Italian colonial aggression» (Gerima impone una rivalutazione del colonialismo italiano, passando dalla narrazione tradizionale degli italiani come 'brava gente' a una sulle resistenze etiopi all'aggressione coloniale italiana). Questi film mostrano che le contraddizioni legate all'alterità e all'altrove nell'Italia di oggi sono legate alla mancanza di una riconsiderazione della storia coloniale italiana e non solo alla presenza di immigrati. Inoltre, va notato che Termini occupa un ruolo centrale nelle scritte in lingua italiana di immigrati provenienti dalle ex colonie italiane, in particolare scrittori somali e di origine somala (Brioni 2015, 49). Tali scritte mostrano che la concentrazione spaziale o fisica di immigrati 'irregolari' in uno specifico luogo, quale una stazione, ricorda la situazione di discriminazione e di rigida separazione tra le razze nelle colonie (Balibar 1999).

## 2.6 Termini come non-luogo e come spazio di socializzazione

La sezione precedente ha letto in maniera contrappuntistica opere e discorsi che parlando di Termini come un luogo associate a un sentimento di paura e opere che vedono Termini come un luogo in cui le ansie coloniali si manifestano. L'analisi ha suggerito che nella rappresentazione dell'esperienza della stazione per i migranti di ieri e di oggi, essa è spesso rappresentata come uno spazio di socializzazione. Per esempio, *Madre piccola* di Ubah Cristina Ali Farah mostra che la stazione Termini è stata uno dei principali luoghi di ritrovo per la comunità somala a partire dagli anni Cinquanta (Balsamo 2013, 33) fino a quando sono subentrati i negozi di società quali Benetton, Nike, Intimissimi, Levi's e Sisley (Ali Farah 2007, 26). Tale passaggio evidenzia due immagini dicotomiche e tuttavia complementari che sono solitamente associate alla rappresentazione della stazione: Termini è sia un non-luogo (Augé 1992) sia uno «space of flows» (spazi di flusso) (Castells 1996) per chi la attraversa, e «a place of belon-

---

scrive l'Obelisco di Luce - un obelisco eretto in Piazza dei Cinquecento contro tutte le guerre - senza alcun riferimento alla guerra coloniale che questa stessa piazza celebra.

ging» (uno spazio di appartenenza) (Burns 2013, 128) e «the hub of the city» (il fulcro della città) per molti immigrati (Burns 2007, 147). Secondo Francesco Zardo (2004, 19), Termini è un «non-place» che ha lo stesso odore di qualsiasi altro Mc Donald's al mondo: «per cercare di respirare un'aria diversa a Roma sarete comunque costretti ad allontanarvi dalla stazione Termini di almeno mezzo chilometro». Verosimilmente, i nomi che sono stati dati in alternativa alla stazione metro nel 2013, Termini-Vodafone, e alla stazione ferroviaria nel 2006, Termini-Giovanni Paolo II, sottolineano la dimensione gentrificata della stazione (Riccardi 2015). La dedica al papa Giovanni Paolo II celebra una delle principali attività economiche di Roma, il turismo religioso, e ribadisce l'identità cattolica della città a dispetto del suo ambiente multiculturale e plurireligioso.

La rappresentazione di Termini come un «non-luogo» gentrificato, dove gli immigrati vengono marginalizzati (Ponzanesi 2004a, 158-9), e come uno spazio della loro socializzazione si sovrappone all'inizio di *Good Morning Aman* (2010) [fig. 2.4] di Claudio Noce. Il film si incentra sull'amicizia tra due emarginati: Aman (Said Sabrie) è un immigrato somalo che vive a Roma, e lavora come addetto alle pulizie in un negozio di auto di seconda mano, e Teodoro (Valerio Mastandrea) è un pugile in pensione. Il film si apre con Aman che sogna una vita migliore in un'auto messa in vendita alla stazione Termini. In seguito, incontra un amico di origini somale che sta lasciando l'Italia per andare a Londra a lavorare, presentando così il *topos* della stazione come il luogo in cui le persone possono cambiare il corso della loro vita. *Good Morning Aman* è un film sull'impossibilità dell'incontro tra due persone di culture diverse, che in questo caso è illustrato mediante una storia d'amore tra un cittadino italiano di origini somale e una donna italiana che sopravvive grazie alla propria arguzia. La stazione Termini è il luogo dove Aman incontra una donna (Anita Caprioli), anch'essa in lotta per guadagnarsi da vivere a Roma.

Come in *Good Morning Aman*, le narrazioni di Termini ad opera di scrittori immigrati la descrivono come un luogo di appartenenza piuttosto che come uno spazio di transizione o un «non-luogo». Ad esempio, Daouda Sanogo descrive Termini come «la mia prima casa a Roma» (Mordenti et. al. 2012, 111):

Per tutti gli immigrati Termini è una casa. Se è molto tempo che non vedi un amico, alla stazione sicuramente lo incontri. Se vuoi chiacchierare con qualcuno basta andare lì. È un luogo importantissimo per noi. [...] Qui abbiamo conosciuto le associazioni che ci hanno aiutato a mobilitarci per ottenere i documenti. (Mordenti et. al. 2012, 110)

In *La mia casa è dove sono*, Scego descrive Termini come intimamente legata al suo corpo (Benini 2014, 488):





**Figura 2.4** Inquadratura tratta da *Good Morning Aman* (2010). In una delle prime scene del film, Aman (Said Sabrie) sogna di una vita migliore all'interno della stazione di Roma Termini

Ci misi un po' per capirla questa zona, per non odiarla più [...] Per anni mi sono sentita minacciata dal carico di dolore e speranza che Termini si portava addosso. Volevo essere altro da lei [...] Non sapevo ancora che una vita serena non poteva prescindere da lei. Perché lì c'era il principio. Lì era seppellito il mio cordone ombelicale. Allora forse la mia casa era la Stazione Termini. Il principio che non dovevo dimenticare. (Scego 2010, 103)

Questo memoir racconta Termini come «meta finale» o «fine del viaggio» [...] un messaggio dato a noi viandanti isterici, figli della modernità» (Scego 2010, 93). Una rappresentazione simile si può trovare in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous. Questo romanzo è ambientato nella multiculturale Piazza Vittorio Emanuele II a Roma, un luogo che Paolo Bartoloni e Francesco Ricatti (2015, 539) hanno definito come «the apparent and often debated symbol of migrants' large presence in the city of Rome» (un evidente e frequentemente contestato simbolo della rilevante presenza di immigrati nella città di Roma). La stazione Termini è descritta come un luogo di incontro per gli immigrati peruviani, e come la meta finale di un lungo viaggio, anziché come un luogo di passaggio: «Termini vuol dire che il viaggio è finito. Questa città ha qualcosa di strano. È molto difficile andarsene» (Lakhous 2006, 166). Tale passaggio riflette l'esperienza di Amara Lakhous stesso della stazione, che descrive nei seguenti termini (2009, 135): «When I felt my soul awash with homesickness and melancholy, I would run like a shipwreck survivor to Stazione Termini for comfort. There I would see people on the move, in search of new destinations, new faces, and new experiences» (Quando sentivo la mia anima inonda-

ta di nostalgia di casa e malinconia, correvo come un naufrago sopravvissuto alla stazione Termini per conforto. Lì avrei visto persone in movimento, alla ricerca di nuove destinazioni, nuovi volti e nuove esperienze). Tali narrazioni sfidano la rappresentazione della stazione come un non-luogo: Termini è descritta come uno spazio di incontro carico di nostalgia o come un passaggio per raggiungere altre parti del mondo.

La lettura di questi testi, in altre parole, sembra mettere in discussione l'idea di non-luogo di Marc Augé, che ha teorizzato l'esistenza di contingenze spaziali che non hanno legami con l'identità e la storia di un territorio. Anzitutto, la nozione di non-luogo sembra non considerare le differenze sociali tra le diverse persone che usano un luogo. In secondo luogo, Augé non sembra prendere in considerazione l'idea che sentimenti di solitudine e distacco spazio-temporale non sono limitati ai non-luoghi, ma possono emergere in qualsiasi spazio, anche a casa o al lavoro. Le sensazioni di solitudine e noia sono sensazioni frequenti tra i viaggiatori, e non esclusivamente legate ai non-luoghi di consumo o di spostamento (Merriman 2007). In altre parole, Augé sembra essenzializzare i luoghi, mostrandoli come statici e immutabili. La letteratura sulla migrazione, e in particolare quella scritta da immigrati in lingua italiana, mette in discussione l'uso prettamente strumentale di alcuni luoghi e il significato che viene attribuito loro in un contesto nazionale.

## 2.7 Termini come realtà insulare (e frammentata al suo interno) o come simbolo dell'Italia multiculturale

Le rappresentazioni di Termini come un luogo carico di emozioni dove gli immigrati socializzano può alternativamente confermare oppure contestare «the widespread agreement that the Esquilino is an area with an identity separate from the rest of Rome's historical center» (l'opinione generalizzata che l'Esquilino sia un'area con un'identità separata dal resto del centro storico di Roma) (Mudu 2002, 172). Analizzando diverse opere che parlano della stazione è interessante evidenziare un altro tipo di contrasto, quello tra la rappresentazione di Termini come eccezione rispetto al resto di Roma o come simbolo dell'Italia multiculturale. Per esempio, il testo *Immigrato* di Mario Fortunato e Salah Methani (1990, 53-4) rappresenta Termini come il più importante luogo di incontro per gli immigrati a Roma. *Immigrato* dà anche conto di differenti gruppi etnici che si incontrano in strade e luoghi diversi intorno alla stazione, inclusi i libici in via Gioberti, i senegalesi a Colle Oppio, i filippini in Piazza Risorgimento, e i tunisini in Piazza dei Cinquecento (1990, 56). Tale immagine non solo «mette in evidenza come il processo immigratorio abbia alterato la geografia della città, creando una sorta di ge-

ografia parallela» (Horn 2013, 176), ma mostra anche la parcellizzazione della stazione.

Le narrazioni e le immagini che dipingono Termini come un ghetto urbano si possono riconoscere in *Bianco e nero* di Cristina Comencini (2008) [fig. 2.5]. In questo film, Carlo (Fabio Volo), il protagonista maschile, incontra la sua amante Nadine (Aïssa Maïga) nei pressi della stazione, dove vive la comunità senegalese, evocando così la frequente rappresentazione di Termini come un luogo di insoliti o illeciti incontri sessuali. Ci sono motivi anche legati al visuale che inducono a rappresentare Termini come - per ricorrere alla terminologia di Arjun Appadurai (2001, s.p.) - un «etnorama» separato dal resto della città.<sup>6</sup> Ad esempio, Pierpaolo Mudu (2002, 172) sostiene che la separazione dell'area attorno a Termini dal resto della città è qualcosa di marcato linguisticamente da oltre «1,500 signs in languages other than Italian» (1.500 segni in lingue diverse dall'italiano), che «are intended for immigrants only (e.g. with painted ideograms on the walls), some are bilingual, and others still are only in Italian in accordance with the laws» (sono destinati solo agli immigrati (ad esempio con ideogrammi dipinti sulle pareti), alcuni sono bilingui e altri sono ancora solo in italiano in conformità con le leggi). In ogni caso, la rappresentazione del rione Esquilino in termini di enclave etnica o ghetto urbano negli articoli giornalistici è spesso usata per discriminare gli immigrati:

Chinatown, Bronx, kasbah, souk, and other comparable terms [...] clearly point to a conflation of immigration with dilapidation, reflecting the resolve to describe the Esquilino as a case of 'alien space' [...] a once-beautiful district now shed of its 'exquisitely Roman traits' as typical local products are threatened by the bric-a-brac imported by hundreds of illegal immigrants. (Mudu 2002, 173)

Chinatown, Bronx, Kasbah, Souk e altri termini comparabili [...] indicano chiaramente una confusione tra immigrazione e fatiscenza, riflettendo la determinazione a descrivere l'Esquilino come un caso di 'spazio alieno' [...] un quartiere un tempo bello ora spogliato dei suoi 'tratti squisitamente romani' in quanto i prodotti tipici locali sono minacciati dal bric-a-brac importato da centinaia di immigrati clandestini.

---

<sup>6</sup> Arjun Appadurai (2001, s.p.) definisce etnorama «quel panorama di persone che costituisce il mondo mutevole in cui viviamo: turisti, immigrati, rifugiati, esiliati, lavoratori ospiti, e altri gruppi e individui in movimento costituiscono un tratto essenziale del mondo e sembrano in grado di influenzare la politica delle (e tra le) nazioni ad un livello mai raggiunto prima. Ciò non significa che non ci siano comunità relativamente stabili e reti di parentela, amicizia, lavoro e tempo libero, così come di nascita, residenza e altre forme di affiliazione».



**Figura 2.5** Inquadratura tratta da *Bianco e nero* di Cristina Comencini (2008). L'incrocio tra via Giolitti e via Gioberti accanto alla stazione Termini è visto come il centro della comunità senegalese a cui appartiene Nadine (Aïssa Maïga), co-protagonista di questa commedia romantica

**Figura 2.6** Inquadratura tratta da *Civico 0* di Francesco Maselli (2007). L'incrocio tra via Giolitti e via Gioberti accanto alla stazione Termini è il luogo d'incontro tra Stella (Letizia Sedrick), un'immigrata a Roma dall'Etiopia, e un amico africano, Joseph (il nome dell'attore non è specificato), con cui si sposerà

Se *Immigrato e Bianco e nero* mostrano la realtà di Termini come insulare e parcellizzato all'interno del contesto romano, altre rappresentazioni contemporanee dipingono Termini come integrato all'interno di una più ampia realtà sociale romana. Ad esempio, *A.C.A.B.* (2012) di Stefano Sollima si incentra sulla corruzione a Roma di un gruppo di poliziotti antisommossa, che abusa del proprio potere nei confronti dei tifosi di calcio, delle manifestazioni pubbliche di destra e sinistra, e dei migranti. *A.C.A.B.* colloca la casa di uno dei poliziotti nei pressi di Termini, mostrando la modesta classe sociale a cui appartiene la sua famiglia. Questo film invita a confrontare la classe sociale del poliziotto con quella degli immigrati, raccontando che lui e sua madre verranno in seguito sfrattati dalla loro casa in quanto il comune darà alloggio a una famiglia di cittadini italiani di origine straniera a basso reddito. Il film problematizza ulteriormente la questione di chi ha diritto ad abitare quella casa mostrando l'azione punitiva del poliziotto nei confronti della famiglia di immigrati. Nel film Sollima fa ricorso a Termini per parlare della povertà generalizzata e delle condizioni di vita disperate degli abitanti di Roma, siano essi nati in Italia o immigrati.

Un altro esempio dell'uso dell'area di Termini ai fini del racconto di un cambiamento più ampio avvenuto in Italia a seguito dell'immigrazione si trova in *Civico 0* (2007) [fig. 2.6] di Francesco Maselli. Questo film osserva da vicino tre storie di immigrazione in una Roma multiculturale, e descrive Termini come uno dei molti luoghi in cui le strade degli immigrati si incrociano e dove essi si incontrano. Il ruolo centrale di Piazza Vittorio nelle narrazioni sulla migrazione - come il romanzo di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, e il film omonimo di Isotta Toso (2009), e i film *Gente di Roma* di Ettore Scola (2003), *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente (2006), e *L'assedio* di Bernardo Bertolucci (1998) [fig. 2.7] e *Piazza Vittorio* di Abel Ferrara (2018) -<sup>7</sup> sottolineano l'estendersi dell'ambiente della stazione verso il centro della città nonché le sue caratteristiche eterotopiche. Secondo Giovanni Attili (2008, 139-40), Termini non si può separare dal quartiere in cui si trova, l'Esquilino:

I confini storici del rione Esquilino devono quindi pensarsi come frontiere disperse, *terrain vague*, spazi di attraversamento migrante, luoghi indeterminati di incontri, scontri e malintesi. Da questo punto di vista [...] l'area del mercato non è separabile dalla stazione Termini.

<sup>7</sup> Su questo argomento, si veda Mazzara 2018a. Per un'analisi della scena de *L'assedio* ambientata a Piazza Vittorio Emanuele II mi permetto di rimandare a Brioni 2014b, 98-9.



**Figura 2.7** Inquadratura tratta da *L'assedio* di Bernardo Bertolucci (1998). Shandurai (Thandie Newton) sfugge alle indesiderate attenzioni di Jason Kinski (David Thewlis) rifugiandosi a Piazza Vittorio Emanuele II, un luogo così diverso nella sua composizione sociale dai pressi di Piazza di Spagna in cui è ambientata la maggior parte del film

Esquilino deriva dall'espressione latina *ex-colere*, che indica un luogo fuori dal centro cittadino, e confina con «Piazza di Porta S. Giovanni, Mura Aureliane fino a Porta S. Lorenzo, Via di porta S. Lorenzo, Via Marsala, Piazza dei 500, Via Giolitti, Via Gioberti, Piazza di Santa Maria Maggiore, Via Merulana, Piazza S. Giovanni» (Attili 2008, 139). Attili suggerisce di intendere l'intera zona

non come un'unità territoriale chiusa e omogenea, piuttosto come un insieme di luoghi dinamici dove soggettività fluide si sfiorano e interagiscono attraverso interfacce porose: uno spazio disperso dove gli attraversamenti migranti portano in primo piano coaguli di compresenza, esplosioni di conflitti e tensioni tra zone di frontiera [...] Si tratta di un'immagine territoriale fluttuante e indeterminata che sfugge al congelamento topografico dello spazio e all'ansia del controllo tipica della pianificazione moderna. (2008, 140)

Tale definizione risulta certamente imprecisa: estendere il perimetro immaginario della stazione all'intera area circostante potrebbe complicare maggiormente anziché risolvere il problema della definizione dei confini di Termini. In ogni caso, il punto di vista di Attili potrebbe risultare utile per intendere la stazione entro un contesto geografico, urbano, sociale e culturale più ampio in cui essa è collocata e per meglio comprendere queste narrazioni contemporanee

che l'hanno intelligentemente rappresentata come un simbolo della realtà multiculturale italiana.

La presenza degli immigrati non solo ha riplasmato la rappresentazione della stazione Termini e la sua posizione entro la geografia affettiva della città, ma anche la percezione dell'intera Roma. Termini è uno snodo urbano che incarna la tensione tra il centro e le periferie (o «nuovi centri»), quella tensione intrinseca tra una Roma al centro di uno dei primi progetti imperiali nonché di una religione monoteista, e le sue periferie multiculturali; o, mutando prospettiva, tra i suoi nuovi centri, che rappresentano delle alternative e convivono con i luoghi storici, politici e turistici. Collocare Termini al centro della geografia urbana ci permette di osservare la dimensione multiculturale della capitale italiana, che non si limita all'Esquilino. In tal senso, Termini potrebbe essere intesa come uno spazio eterotopico e 'aporetico' che «reveal[s] or represent[s] something about the society in which [it] reside[s] through the way in which [it] incorporate[s] and stage[s] the very contradictions that this society produces but is unable to resolve» (rivela o rappresenta qualcosa sulla società in cui si trova attraverso il modo in cui [incorpora] e mette in scena le stesse contraddizioni che questa società produce ma non è in grado di risolvere) (Foucault 2008, 25, commento dei traduttori).

## 2.8 Una rappresentazione non univoca

Praticando gli spazi della stazione, i personaggi di ciascun film e romanzo presentati in questo capitolo trasformano un luogo che è stato geometricamente definito da una pianificazione urbana nonché modificano l'idea di italianità ad esso collegato. Le rappresentazioni di Termini dopo la Seconda Guerra Mondiale sono arrivate a «suspend, neutralise or invert the set of relations designated, mirrored or reflected by [it]» (sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme delle relazioni designate, rispecchiate o riflesse da [questo luogo]) durante il fascismo (Foucault 2008, 17). Tali narrazioni hanno evidenziato le contraddizioni e la pluralità culturale di questo luogo, in cui i sistemi simbolici e morali e le pratiche possono cambiare, e la gente di differenti classi sociali e origini può incontrarsi. Negli ultimi trent'anni la percezione di ansia morale e sociale e la paura dell'alterità associata all'immagine della stazione sono state spesso messe in relazione ai migranti a fini discriminatori. Le narrazioni di cui sono soggetti e oggetti mostrano che

Rome is a globalized city. Its shape, its urban policies, and its everyday life are constantly affected by flows and streams of people and images making up its own peculiar global-local, or glocal, cityscape. (Thomassen, Vereni 2014, 32)

Roma è una città globalizzata. La sua forma, le sue politiche urbane e la sua vita quotidiana sono costantemente influenzate da flussi e movimenti di persone e immagini che compongono il suo peculiare paesaggio urbano globale-locale o glocale.

In particolare, alcune opere letterarie e cinematografiche analizzate in precedenza mostrano come le pratiche di fruizione dello spazio da parte di alcuni immigrati sembrano basate su una capacità di interpretare in maniera innovativa e strategica i rapporti tra zone che si sono sviluppate al di fuori del modello sociopolitico di spazio urbano definito dal fascismo, la cui eredità è riscontrabile anche nel dopoguerra (Cervelli 2014, 48). La rappresentazione di Termini come un luogo di ritrovo per immigrati in alcune delle opere analizzate contesta la rappresentazione della città come un non-luogo, che è il modo in cui la stazione è spesso percepita dai suoi fruitori. In tal senso, l'immagine di Termini ad opera degli immigrati esibisce un'altra caratteristica degli spazi eterotopici - il loro ruolo nel definire gruppi interni e esterni - che Edward Soja (1996, 16) indica nei seguenti termini:

Heterotopias always presuppose a system of opening and closing that simultaneously makes them both isolated and penetrable [...] Here the heterotopia takes on the qualities of human territoriality, with its surveillance of presence and absence, its demarcation behaviors, its protective definition of the inside and the out. Implicit in this regulation of opening and closing are the workings of power, of disciplinary technologies.

Le eterotopie presuppongono sempre un sistema di apertura e chiusura che le rende simultaneamente isolate e penetrabili [...] Qui l'eterotopia assume le qualità della territorialità umana, con la sua sorveglianza della presenza e dell'assenza, i suoi comportamenti di demarcazione, la sua definizione protettiva dell'interno e dell'esterno. In questo regolamento implicito di apertura e chiusura sono i meccanismi del potere, delle tecnologie disciplinari.

Per usare un'espressione coniata da Murat Aydemir e Alex Rotas (2008, 7), Termini può essere vista come un palinsesto, una complessa costruzione politica e sociale, un luogo «thickened» (addensato), pieno di «memories, imaginations, dreams, fantasies, nightmares, anticipations, and idealizations that experiences of migration, of both migrants and native inhabitants, bring into contact with each other» (ricordi, immaginazioni, sogni, fantasie, incubi, anticipazioni e idealizzazioni che le esperienze di migrazione, sia dei migranti che degli abitanti nativi, mettono in contatto tra loro). La rappresentazione di Termini come un luogo di ritrovo per emarginati è collegata all'ambiguità, difficilmente risolvibile, di attribuirle qualità «eutopiche» o



«distopiche». Se si confronta il progetto monumentale della stazione con la risignificazione di questo spazio messa in atto dagli immigrati di ieri e di oggi - ma lo stesso discorso si potrebbe fare con l'uso strumentale della stazione rispetto ad una visione affettiva e intimista della stazione intesa come luogo di incontro - si può pensare a questo luogo come il risultato di narrazioni molto diverse tra di loro e spesso contrastanti. Per esempio, definire Termini come un non-luogo è un privilegio che non sembra essere condiviso dagli immigrati che vivono gli spazi della stazione dando loro nuovi significati. Analizzare queste diverse descrizioni della stazione è interessante non tanto per determinare se questo luogo sia un simbolo di degrado, della mercificazione di Roma, o di meticcio culturale e di resistenza all'assimilazione, quanto per comprendere quali gruppi sono stati storicamente considerati integrati o estranei alla società italiana nel corso del tempo, e per consentirci di ripensare luoghi e spazi in un modo più inclusivo.

In conclusione, i luoghi presi in considerazione in questa prima sezione sono elementi spaziali definiti che hanno una funzione precisa all'interno del contesto architettonico e infrastrutturale. Il primo capitolo ha evidenziato che quello che per un gruppo sociale è visto come un elemento di mobilità sociale può rivelarsi una barriera per un altro. Similmente, il secondo capitolo ha mostrato come la stazione sia un luogo in cui si può incappare nella divisione di classe, nel precariato e nella disperazione che la modernizzazione ha generato per alcune persone, anziché un luogo in cui si esaltano le opportunità offerte dalla modernità. Questa sezione ha considerato i luoghi in una dimensione verticale (la costruzione di gerarchie all'interno di uno spazio) ed orizzontale (i cambiamenti intervenuti in un luogo nel corso del tempo o la ricorrenza di precise caratteristiche in un periodo specifico). Mentre il capitolo sui ponti si è concentra su diverse generazioni di italiani americani - persone cioè che si identificano con il medesimo gruppo etnico -, questo capitolo si è concentra su movimenti migratori avvenuti in diversi periodi e diverse esperienze di emarginazione presenti nel medesimo luogo. Sia i ponti sia le stazioni travalicano frontiere, essendo luoghi di contatto e collegamento tra nazioni, lingue e identità. Nel contesto cinematografico e letterario, essi assumono dei significati simbolici e metaforici ambivalenti. I ponti e le stazioni sono simboli della modernità, ma tale progresso sembra essere animato da un costante conflitto tra diversi gruppi sociali.

