

Marco Bertozzi

NOTE SU “APPUNTI ROMANI”¹

I

Archivi

Appunti romani è un film a base d'archivio, su Roma, realizzato con sequenze di opere conservate in varie cineteche europee. Nasce da un progetto comune della Biblioteca delle Arti dell'Università Roma Tre, del Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo della stessa Università e dell'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD) di Roma. Gran parte del materiale utilizzato proviene proprio dai fondi di questo archivio, quindi dall'Istituto Luce, dall'Archivio centrale e dalla Discoteca di Stato, sempre di Roma, dalla Cineteca del Comune di Bologna, dall'Amsterdam Film Museum, nonché da alcune raccolte private. Il progetto muove i primi passi nel 2000, e riveste un particolare interesse per le istituzioni coinvolte. Il riutilizzo di materiali d'archivio ai fini della produzione di nuovi documentari rientra infatti nelle più generali finalità statutarie dell'AAMOD, già produttore di altri film di montaggio²; inoltre, costituisce una importante tappa nella rivisitazione e conservazione della memoria urbana per la Biblioteca delle Arti, particolarmente sensibile alla ricerca iconografica sulla città di Roma; infine, per gli aspetti metodologici, di ricerca e di produzione, si rivela una interessante esperienza applicativa per alcuni studenti del corso di “Cinematografia documentaria”, che tengo in quegli anni al DAMS di Roma

¹ Testo apparso in "Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali", Anno XXVII, n. 3, Settembre-dicembre 2005, numero monografico a cura di Luisella Farinotti e Elena Mosconi "Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia", pp. 519-526.

² Ricordo, ad esempio, *Diario del novecento*, la raccolta di dieci film antologici che affrontano alcuni fra i più controversi temi della recente storia italiana, 1996.

Tre. Il materiale consultato, con Laura Buffoni e Robert Spechtenhauser, è vastissimo: fra gli altri, visioniamo film appartenenti al Fondo Libero Bizzarri (conservato all'AAMOD) o al Fondo USIS (United States Information Service, all'Archivio Centrale di Stato); agli, allora neonati, archivi della Home Movies di Bologna; in proiezioni festivaliere come "Il cinema ritrovato" di Bologna o "Le giornate del cinema muto" di Pordenone. Poi ascoltiamo, di tutto: canzoni tradizionali romanesche, programmi radiofonici, messaggi cifrati della Resistenza conservati alla Discoteca di Stato; nenie, ninna-nanne, filastrocche custodite all'Archivio Gianni Bosio. Incontriamo anche Giovanna Marini, disposta a collaborare con noi al progetto, forse a comporre canzoni originali... Insomma, un procedere erratico, quasi da raddomanti, che dopo un anno di lavoro porta alla identificazione di un primo nucleo di scelte audio-visive: ecco alcuni frammenti vedutisti di fine ottocento, il primo Papa cinematografato, antichi resti attraversati da pastori e "Milordi" in cerca di stendhaliane sindromi; molti materiali del Luce, quando l'immagine di Roma si espande in una miriade di cinegiornali e documentari propagandistici le mitologie della città eterna e i grandi piani urbanistici di regime, dagli sventramenti ai fori sino alla costruzione dei quartieri periferici; immagini delle distruzioni belliche, i difficili anni della ricostruzione, i successivi anni di grandi speranze e di altrettante tensioni sociali, sia attraverso sequenze di produzione filo-governativa, sia con frammenti indipendenti o di culture "antagoniste".

Dunque *Appunti romani* cerca di illustrare la vastità degli immaginari relativi alla "città eterna" utilizzando il cinema come fonte primaria per un attraversamento storico-visivo del Novecento. In effetti, si tratta di una esperienza congiuntamente personale e pubblica, ben evidenziata dai commenti della stampa all'uscita del film: Silvia Angrisani, recensendo la proiezione parigina, evoca "un viaggio tra le immagini e un'esplorazione dell'immaginario... una storia della città che si nutre al tempo stesso della

memoria sociale e dei ricordi intimi”³. Per Antonio Medici, si tratta invece di “un album di fotografie su cui si appunta uno sguardo affettuoso e partecipe. Più che la memoria di una città, *Appunti romani* ripercorre soprattutto le molte memorie visive che l’hanno raccontata, memorie già cariche di soggettive letture cui, esplicitamente, si aggiunge quella personale di Bertozzi”⁴. Dunque, il disegno ideale della città produce segni filmici altrettanto “veri” delle mura di pietra, certificati in punti di vista spesso “granitici”. E’ la medesima annotazione di Francesca Leonardi su “Il Manifesto” quando specifica si tratti di “una storia delle rappresentazioni della capitale, un viaggio nel tempo e nella memoria collettiva che utilizza materiali d’archivio di diverse provenienze per rievocare i molteplici volti della città eterna”⁵: anche perché un film che racconta la città immaginata nel XX secolo è obbligato a confrontarsi con le mentalità che produssero determinate visioni, a evidenziarne i progetti ideologici che solo il tempo rende espliciti e, clamorosamente, mitologici. Crollando i baluardi dell’oggettività, della neutralità, della referenzialità documentaria, e visto che l’immagine realistica è sovente luogo di grandi misfatti etico-estetici, *Appunti romani* abdica sin da subito all’idea possa esserci una Ricostruzione Oggettiva in stile Grande Storia ed avanza, piuttosto, per frammenti emozionali, per sequenze composte seguendo tracce labili, per anamnesi improvvise legate a graffiate bellezze emerse a nuova luce. Lontani dell’ingenuità epistemologica della prova documentaria emerge qualcosa che valica il visibile noto, la riconoscibilità iconografica di un luogo oberato da stereotipi e immagini cartolinesche, donando, piuttosto, nuovi occhi ai racconti, alle complessità e alle molteplici identità di una “antichissima città moderna”.

Così, l’album delle immagini induce all’evocazione di diverse “mancanze”: quando essere “unicamente” romani (perché non c’è la fumata nera del

³ Silvia Angrisani, *Appunti romani al Jeu de Paume*, “Cinecittà.com”, 4 aprile 2005.

⁴ Antonio Medici, *Appunti romani a Locarno*, “News” dell’Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico, n. 42, Giugno-Agosto 2004.

⁵ Francesca Leonardi, *Traslochi della storia, tra arte e cinema*, “Il Manifesto”, 3 maggio 2005.

Vaticano? E il cannone del Pincio?), urbanisti (e gli sventramenti per via della Conciliazione?), comunisti (poche bandiere rosse nel film), archeologi (e la Roma sotterranea?) e via dicendo, getta il film nell'inventariale idea del catalogo, proprio quella dalla quale l'opera vorrebbe rifuggere. Perché *Appunti romani* rivendica un principio di autonomia interno, il lavorare col fragile più che col certo, l'impossibilità del riconoscimento automatico. Certo, per la singola persona filmata "l'image documentaire est toujours la trace d'une compromission, d'une omission, d'une lacune, elle est le produit d'une relation qui trahit cette relation, qui en dissémine le sens"⁶: ma, piuttosto che al singolo, il film risulta tributario alla libera riconfigurazione poetica del mondo e, in questo modo, cerca di divenire "dono", per tutti, momento di visionaria ospitalità da riempire e da godere. Le sue lacune, il suo carattere enigmatico (che rispondono solo all'intima coerenza estetica dell'opera), vivono di nuova vita proprio all'interno del cerchio caldo di una comunità. Abdicando a un'iconografia "pedante", quella del semplice riconoscimento di una "cosa", il film diviene "casa", abitazione, luogo che supera i componenti costruttivi iniziali (la mera elencazione paratattica di riconoscibilità urbane) per trasfigurarsi in nuova e delicata costruzione simbolica. Così, mentre l'industria del cinema regola i rapporti in termini economico-giuridici, il cinema documentario, da quello sociale a quello di *found footage*, introduce una incommensurabile e inquantificabile "gratuità"⁷. Quantificare l'esperienza relazionale attivata? Il processo di ricalibratura identitaria innescato? Il piacere provato nel rivedere le pietre su cui si posò il nostro primo sguardo consapevole? Ecco il senso di riconoscenza più volte manifestatomi da spettatori diversi: una "connivenza" empatica con pezzi di nostalgia, una mediazione collettiva attuata da uno sguardo-portavoce, un eccesso di fragilità

⁶ Marion Froger, *Don et image de don*, in « Intérmédialités », n. 4, 2004, p. 123. Nel saggio è citata anche una folgorante frase di Pierre Perrault a Stéphane-Albert Boulais, protagonista di *La bête lumineuse* (1981): "L'image, l'album ne parle pas à un étranger de la même façon qu'à celui qui est sur la photo. Tu es sur la photo. Moi je parle au spectateur", in Marion Froger, cit. p. 118.

⁷ Si veda Antoine Hénaff, *Le prix de la vérité. Le don, l'argent et la philosophie*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

(drammaturgica) dietro il quale si distende l'impossibilità del racconto ordinato della Storia.

II

Tribù

Ma quali sono le tribù palpitanti alla visione di un piccolo film di montaggio come *Appunti romani*? E perché il film, in qualche modo, “fa famiglia”? Solo perché è composto da frammenti di cinema amatoriale o sequenze appartenenti a “organizzazioni familiari complesse”, quali sindacati, movimenti, associazioni, partiti politici, o istituzioni pubbliche per l'informazione? Difficile rispondere: già dopo la proiezione di Locarno, diversi tipi di spettatore confermano che il film “fa comunità”, unisce, rende compartecipi di un'unica storia (anche se è opera non drammaturgica, nel senso dello sviluppo di un racconto...)⁸. Il 6 aprile esce un articolo su “Il Corriere di Romagna”, uno dei giornali della mia città, in cui Manuela Angelini ricorda che nel film “le tracce della storia seguono percorsi inusuali e non sempre espliciti. E così sullo schermo si susseguono le immagini istituzionali... ma anche sequenze inedite. Infatti il documentario annovera tra le sue fonti anche i cosiddetti “film di famiglia”, ossia filmati amatoriali in cui sono riprese feste, matrimoni e tanti momenti di vita quotidiana”⁹. E' forse questa presenza a creare un processo di identificazione forte, che sembrerebbe coinvolgerci nel comune “abitare poetico” di holderliniana memoria¹⁰? Cos'è che fa palpitare Elisa Santini, nel suo resoconto della proiezione all'American Academy per il sito

⁸ Inoltre, ad alcuni mette tristezza, ad altri gioia e melanconia... Danièle Hibon parla di “gaîté nostalgique”, in *Inventaire contemporain III*, programma della Galleria Jeu de Paume, Paris, 29 mars – 30 avril 2005.

⁹ Manuela Angelini, *Appunti romani, frammenti di emozione*, “Il Corriere di Romagna”, 6 aprile 2005.

¹⁰ *Poeticamente abita l'uomo* è il titolo di un saggio di Heidegger in cui il filosofo analizza le stesse parole di una tarda poesia di Holderlin. In Martin Heidegger, *Vortrage und Auslatze*, Verlag Gunther Neske Pfullingen, 1954, tr. It. Di Gianni Vattimo, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 125-138.

romanista “Erlupacchiotto.com” (chi l’avrebbe mai detto, proprio un sito di tifosi della Roma!) quando propone di proiettarlo nelle scuole della capitale, “affinché i giovani romani imparino ad ascoltare le storie che la Città Eterna custodisce gelosamente”¹¹? Forse, alla deriva del cinema come arte del racconto, la comunità delle passioni aperta dall’esperienza del buio in sala recupera un vivere insieme di poche regole e grande seduzione: raggomitolato in platea, custode di un prezioso deposito emozionale, l’*homo cinematographicus* s’incammina per una sterminata ipercittà del ricordo che trova mirabile corrispettivo formale nella modalità *found footage*¹². Lo percepisco durante le proiezioni del film a Montreal e New York, osservando le reazioni e ascoltando le domande degli spettatori italo-americani presenti in sala. Non si tratta più di storie custodite da supposti confini identitari: i quali, piuttosto, risultano de-strutturati e ri-calibrati, in fuga da mitologiche rincorse verso purificate appartenenze (che, invece, trovano nella televisione dichiarati cantieri per semplificate neidentità). Si nutre, si sviluppa quel “citoyen du cinématographe” ben descritto da Jean Renoir, l’abitante di immaginifiche città srotolate e confuse al buio della sala.¹³ Il fascino sta nel riconoscersi vittime della stessa allucinazione: un turismo visivo che ci fa abitare tutte le città della terra in “quella presenza dell’assenza” di cui il cinema, prima delle grandi comunicazioni, ci ha rivelato la smisurata ampiezza. E’ un’edilizia della mente con la quale cresce e si sviluppa il crollo delle appartenenze – la pellicola in decomposizione all’inizio e al termine di *Appunti romani*: una cittadinanza virtuale, senza frontiere e senza scampo, per una *civitas* dalle mura definitivamente abbattute.¹⁴ Ecco il gigantesco simulacro edificato nel

¹¹ Elisa Santini, *Con Appunti romani ripercorriamo la storia recente della città eterna*, “Erlupacchiotto.com”, 27 aprile 2005.

¹² Per una recente analisi sul *found footage* rimando alla tesi dottorale di Massimo Galimberti, *Il found footage nel cinema italiano. Appunti su una forma simbolica*, XVII ciclo, Università Roma Tre, tutor: Lucilla Albano, AA. AA. 2002-2005.

¹³ Jean Renoir, cit. in Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell’icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 257.

¹⁴ Si veda Paul Virilio, *L’espace critique*, 1984, tr. it. di Maria Grazia Porcelli, *Lo spazio critico*, Bari, Dedalo, 1988, pp. 95.

secolo della cultura di massa: una sterminata cattedrale immaginifica tempestata da icone ricorrenti, sganciate dal racconto del mondo ma interlacciate da un autonomo “fare mondo”, in cui “se qualcosa si mostra sullo schermo, è perché c’è una replica”¹⁵.

Eppure bisogna “avere fiducia” nelle immagini, nel loro debordante, a volte stupefacente, carico espressivo. Quando schedo un film o appunto una sequenza i miei descrittori colgono superficialmente ciò che l’occhio attraversa e, di solito, mi fermo a un doppio rilievo: tematico-contenutistico ed estetico-compositivo (schizzo anche qualche disegno) convinto di avere saturato il simulacro grafo-verbale dell’immagine dinamica. Di quella meravigliosa deriva del senso, di un senso non comunicabile con le parole, mi ri-capacito in montaggio, laddove una delle esperienze fondamentali del XX secolo, quel dono che ci accompagna da Ejzenštejn e Duchamp, si manifesta come epifania creativa: una esperienza non scritta, non detta, non riflettuta ma vista e intimamente associata al testo-immagine che sto costruendo. Un’onda deriva che mi coglie in montaggio e che, a volte, riesce ad allargarsi allo spettatore: un mancamento, più che una acquisizione, l’irradiarsi improvviso di questo rovinato senso dell’abitare. Si direbbe una melanconia al lavoro, tremendamente in agguato innanzi a un film “deteriorato”, a immagini – metafora del medium stesso? – che si sgretolano nel momento stesso della nostra osservazione¹⁶.

III

Pietre

Realizzare, mostrare, riflettere su questo tipo di film significa dunque allargare l’idea stessa di cinema, procedere alla revisione della sua storia e della sua

¹⁵ Francesco Casetti, *L’immagine al plurale*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 8.

¹⁶ Rimando a vari saggi sulla relazione fra cinema e melanconia in Denis Bellemare (sous la responsabilité de), *Cinéma et mélancolie*, numero monografico di « Cinémas », vol. 8, n 1-2, 1997.

estetica, veleggiare verso stranianti orizzonti sensibili e inusitate palpitazioni comunitarie. Ma lontani dalla supposta capacità analitica del mezzo, dispiegata “furbescamente” verso il ritrovamento di inimmaginabili significati chiari. Il senso ultimo dell’immagine frammento resta indecidibile, nessuna “vernice del dottor Lambicchi”, nessuna fiducia tardo positivista nella matuszewskiana macchinetta veridittiva: tutt’al più un’epifania di segni autonomi, nell’originale percorso tra visione dinamica e paesaggi sonori coevi all’*hic et nunc*.

In *Appunti romani* attraversiamo una ludica ri-definizione dei processi di focalizzazione: la costruzione del neosguardo destruttura il tranquillo rapporto campo-fuori campo e lo getta verso inusitate relazioni amorose, un “tradimento” in fibrillazione sul bordo-cornice di nuove dinamiche relazionali. Crolla la “mutua garanzia a scopo referenziale”¹⁷ della famiglia del classico, la referenzialità si allarga, l’occhio del principe si fa multipercettivo. Lo scorrevole perde di senso, il raccordo si incrina sollevando la pelle alla frontiera del corpo. E’ una esperienza che attiene alla perdita, al dolore di una forma-madre-dea che se ne è andata col Novecento. (E’ il dolore dei miei produttori dell’Archivio del movimento operaio, ancorati ai significati chiari delle immagini certe?) Eppure, generare (dal) *found footage* disvela pienamente l’assunto di Mario Perniola secondo il quale “un approccio orientato verso la produzione di un cinema filosofico trova il suo punto di partenza nello studio del film documentario”¹⁸. Di più, montare “archivio” allena al superamento di paradigmi monoteistici: una palestra rafforzativa l’assunto – oggi religiosamente in esilio - esistano verità plurali. Perché se immagini identiche “sensualizzano” (dai processi cognitivi a quelli estetico percettivi) diversamente, l’aporia del *found footage* getta i primi due livelli della rappresentazione (messa in scena e messa in quadro) in un imbarazzante sconforto semantico.

¹⁷ Andre Gardies, *Lo spazio del racconto filmico*, in Lorenzo Cuccu e Augusto Sainati, *Il discorso del film*, ESI, Napoli, 1987, p.60.

¹⁸ Mario Perniola, *L’arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 48.

Ma non eravamo partiti dall'idea di documentario? Sembrerebbero territori opposti: come legare il supposto smarrimento del senso de-costruito/ri-montato col sentimento (tardo) realistico alla base di neoidentità spettatoriali generate dal documentario? Perché *Appunti romani*, come i tanti lavori di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi sulla memoria o *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi – e pur nell'estrema diversità poetica del trattamento dell'archivio – procura questo inquieto straniamento? Questa dolce ricalibratura delle appartenenze sta forse nella perenne mediazione fra sguardi che colgono (il girare), “referenti” catturati (il girato), mani che cuciono (il montato), visibili che esplodono (ecco lo spettatore), idee che circolano (la forza del contesto)?

Valicando mai domi paradigmi della certezza in stile “occhio neutro” (gli orizzonti del cinema documentario come meccanico artigianato di ripresa) l’“esperienza della realtà ritrovata” diviene proustiana *recherche* del soggetto che guarda, personalissima esperienza del film in bilico fra tempi vissuti e tempi perduti. La materia prima, quel graffio impressionato sull'emulsione fotosensibile della celluloido, non è “un residuo dell'esperienza, più o meno identica per ciascuno”¹⁹, ma fertile luogo di rinegoziazione patemica, bosco del senso da riattualizzare, paesaggio per inusitate scorribande intertestuali. Ecco l'interesse per il *found footage*, pratica ormai rilevante per l'elaborazione teorica, nonché socio-culturale, del cinema. E non solo per gli orizzonti ermeneutici o psicologico-percettivi del singolo spettatore: quando si aprono gli scrigni della memoria cinematografica vengono riattualizzati processi culturali che investono famiglie, gruppi, società. Ri-mirarsi significa allora rimodulare il valore cangiante delle appartenenze, il riassetto degli orizzonti comunitari, la rivisitazione simbolica del “noi”. Il recinto chiuso della “identità” immutabile – palestra di enfatici localismi e mai domi razzismi -

¹⁹ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato* (1927), a cura di G. Raboni, Milano, 1995, pp. 234-243. Con altri estratti da Proust, la citazione è utilizzata da Antonio Costa nell'introduzione a *I Leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 9-18.

esplode nella ri-messa-in-serie della prospettiva archivistica: laddove le frontiere mentali del “noi” si ibridano, e “sporcano” l’idea di una presunta radice pura, questo cinema compie un fantastico atto estetico contro l’etica del “fondamentalismo culturale”.²⁰

Ma restiamo al valore delle immagini, al loro peso specifico interno. Alcune sembrano conservare una relazione sensuale forte col loro referente, restano pulsanti, ancorché sbrecciate, tracce “documentarie” in cui persiste il mito dell’Urbs per eccellenza. Roma non evapora completamente dalla pellicola consunta, e il montaggio attraversa l’unico luogo al mondo in cui Freud riconosce l’inconscio è a cielo aperto. Ecco Roma, città stratificata, seguire la libera composizione simultanea del sogno: laddove nell’attività onirica le anamnesi infantili, i ricordi recenti, i fulmini dell’immediato sono compresenti, Roma condensa la propria immagine in un’icona di struggente immanenza, un medesimo spazio sovrapposto che non si cancella, e ninna il nostro incerto cammino. Corrugata psiche di pietra, in *Appunti romani* la osserviamo come un atmosferico raggrumo onirico-topografico (sul “Sunday Times”, in pieno stile *Grand tour*, Helen Stewart nota che “the atmospheric *Roman Notes* offers a rare view of the city “)²¹. Se il sogno ha a che fare col desiderio Roma e le sue visioni commuovono proprio perché appagano: in lei, fra le sue vie e le sue manifestazioni, i suoi Papi e i suoi burocratici disastri, il perdersi è frequente, anche quello dell’orizzonte cinematografico di riferimento. “Ma questo non è un documentario!” esclama il portatore di certezze di turno, felice erede spettatoriale della paterna dittatura del Luce, poi della formula 10²²,

²⁰ Si veda Marco Aime, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004.

²¹ Helen Stewart, *All roads lead to Rome for Film Festival*, “Sunday Times”, 3 aprile 2005.

²² Suffragati da una serie di leggi nazionali sul documentario ed ubbidendo alla logica mercantile del prodotto commerciale, produzione, distribuzione, esercizio determinano le regole della cosiddetta “formula 10”: dieci-undici minuti massimi di proiezione (un unico rullo di 295 metri - gli esercenti stessi tagliano i film superiori ai trecento metri), per permettere cinque programmazioni giornaliere; scarsità di mezzi tecnici per le riprese (utilizzo di resti di pellicola, unica cinepresa, improvvisazione logistica, mancanza del fonico...); difficoltà per gli autori indipendenti, spesso premiati ai festival, di accedere ai contributi governativi, assegnati da commissioni culturali pilotate dai cartelli di grossi produttori e distributori capaci di imporre i loro documentari. Una vasta disamina sulla marginalità del

quindi dall'apocalisse culturale firmata servizio pubblico televisivo. La mancanza della voce narrante, di una spiegazione oggettiva inficia la presunta utilità didattica del film che, parafrasando Balasz in merito alle sinfonie berlinesi di Ruttmann, non servirebbe affatto a un turista desideroso di conoscere la città²³. In effetti, *Appunti romani* inizia e finisce con una pellicola in decomposizione, un naturale Brackage cinepittorico al centro del quale sta il secolo e la "morte" del cinema. La dissoluzione del supporto evoca la lunga storia delle distruzioni volontarie,²⁴ ma custodisce anche lo sforzo sovrumano della conservazione, la consapevolezza la custodia delle memorie civiche passi attraverso la salvaguardia dei patrimoni culturali. Gli sbrecciati resti di glorie del passato sono introdotti dal rumore del vento/tempo, una benedizione che pare giungere dai lunghissimi medioevi della storia attraverso la ieratica gestualità di Leone XIII, primo Papa ripreso dal cinematografo. (Chissà se dopo la sovraesposizione mediatica degli ultimi pontefici varrà ancora la cinebenedizione apostolica consentita alla visione del film per i credenti impossibilitati a visitare il Vaticano?)²⁵

Ecco, forse un'onirica benedizione... Proprio laddove la struttura del sogno non agisce per antinomie (questo o quello, quel tempo remoto o questo tempo presente) ma presenta e giustifica contemporaneità di insanabili opposizioni della "vita vera" (dunque questo e quello, tempo antico e tempo presente)

cinema documentario italiano negli anni cinquanta e sessanta viene illustrata nel *Libro bianco sul cortometraggio italiano*, curato dalla sezione documentaristi dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), nel 1966.

²³ Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien, Globus Verlag, 1949. Tr. it. *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1975, p. 208.

²⁴ Raymond Borde, *Storia delle distruzioni*, in Michele Canosa (a cura di), «La tradizione del film. Testo, filologia, restauro», "Cinema & Cinema", n. 63, p.93-103.

²⁵ In merito alle *Vedute vaticane* (girate dal fotografo Francesco De Federicis e dall'operatore Giuseppe Filippi, fra il 1900 e il 1901, ulteriore programma pontificio dopo quello girato due anni prima dalla Biograph) la stampa d'epoca riporta la sacralità della cinebenedizione apostolica. Il vaticano è consapevole dell'importanza di queste vedute e adotta una politica di controllo sulle stesse: « Si è stabilita, d'accordo con le autorità competenti, che non possono mai alienarsi né darsi in affitto ma solamente darsi nelle sale di cinematografo in qualsiasi parte del mondo: a) in presenza di uno special rappresentante latore e custode delle relative pellicole; b) non frammiste ad altre proiezioni di qualsiasi genere; c) di accordo sempre con l'Autorità ecclesiastica locale...»). S.n., «La Discussione», 23 novembre 1901, cit. in Aldo Bernardini, *I film "dal vero" 1895-1914*, Gemona, La Cineteca del Friuli, 2002, p. 49.

questi *Appunti romani* sembrano vibrare in onirica condivisione con le pietre della città rappresentata: medesime le categorie estetiche – stratificazione, teatralità, sgretolamento - di esperienze “aperte” sul gioco (giogo) del senso. Ciò che si prospetta è la consustanzialità di una essenza, quella del cinema e quella della sua adottiva e “naturale” cine-città italiana. Forse per questo Pierre Sorlin scrive: “*Appunti romani* mi è sembrato un film tipicamente felliniano (anche se, a volte, è anche pasoliniano), che mescola armoniosamente vita popolare e manifestazioni ufficiali, monumenti del passato e preoccupazioni quotidiane. Ci sono alcuni momenti tragici - i bombardamenti, collo stupefacente commento americano – ma c’è più spesso un sorriso o un ammicco di complicità all’intenzione dello spettatore. E’ un vero piacere...”²⁶ Ecco, vedere Roma è un vero piacere, che, forse, necessita ancora dell’ironico e acutissimo autoconforto felliniano: “se è vero che a Roma ci sono pochissimi nevrotici, è anche vero, come dice Jung, che la nevrosi è provvidenziale, serve a scoprire se stessi in profondità; è come tuffarsi in mare per ritrovare il tesoro nascosto delle favole; obbliga il bambino a diventare adulto. Roma questo non lo fa. Col suo pancione placentario e il suo aspetto materno evita la nevrosi ma impedisce anche una vera maturazione”²⁷. “Immaturo”, destati dal ritorno della luce in sala, restiamo con gli sfrangiati confini dell’unico luogo al mondo in cui la “vita quotidiana come rappresentazione” va intesa fuor di metafora²⁸. All’eclisse del film quale luogo di transizione del senso, una città ontologicamente spettacolare, messa in scena dalla storia, conduce l’ineluttabile deriva estetica verso pratiche dell’autoriflessività e dello scardinamento della forma-racconto: quello che Fellini attua da *La dolce vita* in poi, ciò che Pasolini elegge poeticamente a lingua scritta della realtà è sempre più affastellarsi di sopralluoghi, condensarsi

²⁶ Pierre Sorlin, lettera all’autore, 21 aprile 2005.

²⁷ Federico Fellini, cit. in Bernardino Zapponi, *Roma di Federico Fellini*, col. Dal soggetto al film, Bologna, Cappelli, pp. 69-70.

²⁸ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, New York, 1959, tr. it. di Margherita Ciacci, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969.

di lacerti, sovrapporsi di memorie. Squarci, vedute, *Appunti* sul nostro più grande giardino di pietra: l'incanto non si racconta, si vede.