

2



Docucity

DVD allegato  
*Good Buy Roma*  
di G. Crivaro e M. Pisano  
(film documentario)

mediAzioni

# CARLO LUCARELLI QUASI ROMA

ed.it editpress



2

mediAzioni

**MediAzioni è una collana composta, che raccoglie testi ibridi per rappresentare una contemporaneità meticcica e complessa. Rigorosamente legato a quel che accade oggi nel mondo della cultura e delle arti, questo progetto editoriale raduna intorno a temi di estrema attualità parole e visioni, narrazioni in prosa e in versi, fatti e finzioni, musica e silenzio, con l'ambizione di riuscire a ragionare sul nostro vivere oggi.**





Docucity

DVD allegato  
*Good Buy Roma*  
di G. Crivaro e M. Pisano  
(film documentario)

# CARLO LUCARELLI QUASI ROMA

**ed.it** editpress

Copyright © 2013 editpress  
Via L. Viani 74, 50142 Firenze  
[www.editpress.it](http://www.editpress.it)  
[info@editpress.it](mailto:info@editpress.it)  
Tutti i diritti riservati  
Prima edizione: maggio 2013  
ISBN: 978-88-97826-21-7  
Printed in Italy

Il libro contiene il DVD del film documentario *Good Buy Roma*, di Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, che ha vinto il Premio del Pubblico dell'edizione 2012 del festival *Docucity. Documentare la città*. Sono incluse le schede dei film finalisti dell'edizione 2013 del festival.



**Docucity** [www.docucity.unimi.it](http://www.docucity.unimi.it)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Con il contributo di Tessere Trame



[www.tesseretrame.com](http://www.tesseretrame.com)

# INDICE

**Nota dell'editore** 7

## **Quasi Roma: quattro racconti di Carlo Lucarelli**

**Il gatto e la bambina** 11

**Ostia** 21

**Roma non far la stupida stasera** 29

**Stazione Ostiense** 39

## **A proposito di Good Buy Roma**

**Una terra di confine, di Raffaele De Berti** 51

**Il confine è un punto d'incontro, di G. Crivaro e M. Pisano** 67

**Scheda del film** 99

## **Docucity 2013**

**Film in concorso** 103

**Yamagata International Documentary Film Festival** 119



## NOTA DELL'EDITORE

Mischiare parole e visioni della contemporaneità è ciò che ci piace proporre ai nostri lettori con i libri della collana **mediAzioni**.

All'interno di questa, una piccola serie di titoli interagisce con le annuali edizioni del Festival Internazionale di Cinema Documentario *Docucity. Documentare la città*, realizzato dall'Università degli Studi di Milano.

Tra i film in concorso ogni anno, ne viene selezionato uno che verrà poi distribuito insieme al libro. Questo film viene proposto in visione ad uno scrittore, che, ispirandosi al video, scrive uno o più testi (racconti, cronache, saggi) dando così vita al volume.

Con *Quasi Roma* siamo giunti alla seconda uscita, dopo il volume dello scorso anno, intitolato *Nostalgie Urbane* (2012). I racconti di Carlo Lucarelli sono un apprezzatissimo dono a questo progetto editoriale.





# QUASI ROMA

# UNA TERRA DI CONFINE

di Raffaele De Berti

## 1. *Realtà o finzione?*

Jean-Louis Comolli, nell'introduzione all'edizione italiana del proprio *Vedere e potere*, davanti al solito, forse insolubile dilemma di definire che cosa sia il documentario rispetto al cinema di finzione, scrive: «Ciò che chiamiamo “documentario” è semplicemente quel cinema che si confronta per così dire frontalmente con la realtà che sono le nostre, individuali e sociali, private e pubbliche, prendendosi il rischio di questo impegno nel mondo, essendo al tempo stesso meno protetto e meno protettivo rispetto ai film di finzione, che operano, per parte loro, a maggiore distanza»<sup>1</sup>. Ci si libera così immediatamente dall'equivoco che il documentario debba rappresentare la realtà oggettivamente: al contrario, l'autore deve prendersi in prima persona la responsabilità etica di una posizione, di una propria visione sul mondo, di un'interpre-

tazione. Lo stesso Comolli, non a caso, mette subito in guardia dall'assimilare il cinema documentario al giornalismo e al mondo dell'informazione dei giornali e della televisione, perché «a differenza delle logiche dell'informazione, che sono attuali, affermative, e accumulative, se non normative, le logiche del cinema sono piuttosto dubitative e sospensive, dalla parte dell'ambiguità, della dissimulazione degli indizi, della messa in dubbio di dati e certezze: lavorano in differita, per sottrazione, per ritenzione di "informazioni", trascinano il loro spettatore in costruzioni narrative che obbediscono più a una drammaturgia dell'implicazione che a un compito di esplicazione»<sup>2</sup>.

Diventa, allora, importante distinguere fra il cinema documentario, ove il termine "cinema" assume tutta la valenza creativa e interpretativa che gli assegna Comolli, e il reportage televisivo giornalistico, nel quale interessano solo i contenuti e non la forma estetica e che si risolve spesso in una serie di interviste con la voce narrante a cucire i passaggi, rimanendo comunque sempre un'interpretazione della realtà non meno manipolabile della finzione. Non si tratta di voler dare giudizi di valore o negare la nobiltà d'intenti e l'importanza sociale del reportage, ma di operare necessarie distinzioni di genere per non cadere, come scrive Marco Bertozzi a proposito del documentario ita-

liano contemporaneo, in «quella fastidiosa retorica scodellata sia dalla maggior parte di film di finzione che dai cosiddetti documentari sociali, in cui ricerca e sperimentazione sono sacrificati a deboli consapevolezze estetiche e diktat di tipo produttivo. Se l'autore non si assume la responsabilità di uno sguardo personale, senza celarsi dietro un'impossibile oggettività di genere, le migliaia di documentari prodotti in Italia negli ultimi anni non faranno che confermare vecchi pregiudizi e nuove incomprensioni critiche»<sup>3</sup>.

Negli ultimi anni si è assistito a un vero e proprio boom del documentario sia a livello produttivo, grazie alle nuove tecnologie digitali, sia a livello di visione, per un maggior interesse da parte del pubblico, favorito da forme alternative di circolazione dei prodotti audiovisivi quale per esempio internet; tuttavia, proprio il passaggio dalla pellicola fotografica al digitale rende ancora più labile, e in alcuni casi probabilmente superata<sup>4</sup>, la tradizionale distinzione tra fiction e documentario o, se vogliamo, tra cinema del fattuale e cinema di finzione nel momento in cui si può facilmente non solo modificare in post-produzione quanto ha ripreso la macchina da presa, ma creare realtà virtuali del tutto credibili per lo spettatore. Non è certo un caso quindi che si stiano sempre più moltiplicando quelle forme ibride e dai confini incerti

definite da Gary D. Rhodes e John Parris Springer come *docufictions*<sup>5</sup>, le quali combinano stili e contenuti propri sia della finzione sia del documentario per dar conto ora del vero, ora del falso. Tra i diversi ibridi che popolano questo territorio liminale, le forme oggi più note sono due. Da un lato vi è il *docudrama*, che ha grande fortuna in televisione, nel quale si ricostruiscono, in forma narrativa ma basandosi su documenti verificabili, fatti realmente accaduti; dall'altro, troviamo il *mockumentary*, in cui «pellicole e programmi televisivi si propongono allo spettatore come documentari per tutto l'arco della propria durata, ma che in realtà raccontano vicende immaginarie, frutto della fantasia di uno sceneggiatore»<sup>6</sup>. Famoso, come caso paradossale, *The War Game* di Peter Watkins, considerato il prototipo del *mockumentary*, che ricostruisce in modo tanto realistico gli effetti di un attacco nucleare all'Inghilterra da vincere nel 1965 l'Oscar come miglior documentario. Da manuale è anche la falsa biografia di un immaginario pioniere del cinema neozelandese, Colin McKenzie, realizzata con il titolo *Forgotten Silver* nel 1995 da Costa Botes e Peter Jackson.

Nelle molteplici forme estetiche che il documentario può assumere va sicuramente ricordato il *found footage*, che in questi anni sta godendo di una fortuna crescente, nel quale si riuti-

lizzano in un nuovo contesto, rielaborandoli, materiali audiovisivi girati in precedenza. Come non ricordare, allora, il lavoro sperimentale e creativo di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, iniziato già molti anni fa con l'utilizzo di filmati di Luca Comerio in *Dal polo all'equatore* (1986), o di Alina Marazzi con *Un'ora sola ti vorrei* (2002), per ritrovare in quei filmati girati dal nonno la memoria di una madre suicida quando lei era bambina, nonché il recente *La bocca del lupo* (2009), di Pietro Marcello, un documentario narrativo in cui, come ha scritto Edoardo Sanguineti, la congiunzione tra "narrazione" e "documento" è riuscitissima?<sup>7</sup> *La bocca del lupo*, situandosi al confine tra racconto e documento, ci narra la struggente e disperata vicenda d'amore di Enzo e Mary intrecciandosi con la storia e la vita della città di Genova lungo il Novecento attraverso le immagini di film di famiglia o provenienti dall'archivio di istituzioni quali la Fondazione Ansaldo. La perfetta fusione tra memoria del passato della città, presente del racconto e testimonianza diretta dei protagonisti lancia allo spettatore una sfida che lo coinvolge anche emotivamente e che si chiude con le parole della voce narrante: «Questo è stato, una volta in una città», una frase che, in un puro stile neorealista alla Cesare Zavattini, potrebbe dare inizio al racconto di una nuova storia di vita in una città.

## 2. *La città e il cinema*

Il legame tra città e cinema risale alla nascita dello stesso cinematografo messo a punto dai fratelli Lumière che, con i propri operatori sparsi in tutto il mondo, dedicano sempre alle città in cui arrivano una grande attenzione nelle riprese. Ben presto la macchina da presa, che dapprima fissa il movimento frenetico della folla che le passa davanti nelle strade, si muove poi essa stessa per esplorare con il proprio occhio gli spazi urbani e la vita che vi si svolge, permettendoci di «vedere quello che non vedevamo, o forse addirittura non potevamo vedere, prima del suo avvento. [...] Per quanto possa apparire strano, pur avendole costantemente sotto gli occhi, strade, volti, stazioni ferroviarie erano state finora per noi pressoché invisibili»<sup>8</sup>. Secondo le parole di Kracauer appena citate, il cinema ci fa aprire gli occhi e, significativamente, proprio al cospetto di quella realtà che è più familiare alla vista: la città.

Negli anni Venti, quando il cinema, con le avanguardie, raggiunge i vertici dell'esperienza visiva, la città diventa protagonista assoluta nelle “sinfonie urbane”, unendo la dimensione realistica e documentaristica della vita quotidiana in città con quella della ricerca formale ed estetica, a dimostrazione di come il soggetto della città possa aprire una gamma innumerevole



di possibilità espressive: da *Manhatta* (1921) del pittore Charles Sheeler e del fotografo Paul Strand – che può essere considerato il precursore del “genere”, nel quale le immagini di New York e della baia s’integrano vicendevolmente con le didascalie che riprendono frammenti dei versi di *Leaves of Grass* di Walt Whitman – a *L’uomo con la macchina da presa (Che-lovek s kinoapparatom, 1929)* di Dziga Vertov, una delle vette della sperimentazione linguistica del cinema muto, ove la rappresentazione emblematica dello spazio urbano, dato dal montaggio d’immagini di tre città dell’Unione Sovietica (Kiev, Mosca e Odessa), si accompagna alla costante «riflessione metalinguistica sul medium cinema e sulla forma-città»<sup>9</sup>. Non va naturalmente dimenticato *Berlino. La sinfonia della grande città (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927)* di Walther Ruttmann, nel quale la formazione pittorica del regista si ritrova nell’attenzione alla composizione grafica dell’inquadratura o nella ricerca di analogie formali attraverso il montaggio, oltre che nei ritmi del lavoro e del divertimento che scandiscono una qualsiasi giornata berlinese dall’alba alla notte. E infine: come non pensare, magari dopo la visione di tanti documentari sulla città che non fanno che riprendere luoghi e situazioni che si ripetono fino alla noia senza nessuno slancio creativo, a quello straordinario piccolo film di

Jean Vigo, *À propos de Nice* (1930), che in ventitrè minuti senza didascalie non si limita a rappresentare la città di Nizza per frammenti, ma utilizza la sperimentazione formale delle avanguardie cinematografiche, con punte di satira e ironia, per l'analisi sociale di uno spazio urbano dove ai luoghi e ai ritmi dei turisti e dei borghesi fanno da contraltare quelli popolari dei quartieri poveri? Lo stesso Vigo, nel discorso dal titolo *Vers un cinéma social*, pronunciato in occasione della seconda proiezione del film il 14 giugno 1930 a Parigi nella sala del Vieux-Colombier, pone l'attenzione sul fatto che la cinepresa deve puntare su quello che si deve considerare un documento (nel quale il soggetto è ripreso a propria insaputa), che successivamente sarà interpretato in fase di montaggio. È questo, dunque, un documentario che si distingue dalle cine-attualità settimanali, perché rappresenta chiaramente il punto di vista dell'autore, con una presa di posizione che, se non impegna un artista, impegna almeno un uomo, come afferma Jean Vigo. Il cinema sociale di Vigo ci porta con il pensiero al "cinema-verità", che avrà in *Chronique d'un été* (1961) di Jean Rouch ed Edgar Morin il proprio film-manifesto: un'inchiesta su come vivano i parigini, o meglio: su come rispondano a questa domanda; ma soprattutto l'esperienza di Vigo ci rimanda ancora una volta a Cesare Zavattini e alla sua poetica del pe-

dinamento, che idealmente si congiunge al “cinema sociale”, anche per la libertà anarchica che tanto avvicina i due personaggi.

Tornando all'Italia, fin dal secondo dopoguerra, non manca certo l'attenzione del cinema verso la città: da Torino a Milano, da Roma a Firenze a Napoli fino a Palermo, nel documentario come nel film di finzione; a partire dalla lezione neorealista, la nostra penisola è esplorata dalla macchina da presa, che riprende in modo inedito lo spazio urbano per denunciare il degrado, la speculazione, le difficili condizioni di vita o al contrario per lodare i nuovi piani-casa degli anni Cinquanta intesi a dare un'abitazione a chi viveva in condizioni di assoluta indigenza, come nelle “grotte” delle Terme di Caracalla in *045 Ricostruzione edilizia* (1952) di Vittorio Sala, con la sceneggiatura di Ennio Flaiano. Le città si espandono, allargano i propri confini e, per citare il ritornello di una famosa canzone di Adriano Celentano (*Il ragazzo della via Gluck*, 1966), «là dove prima c'erano prati, ora ci sono case». Tuttavia tra il centro e i nuovi quartieri con i loro abitanti non c'è solo distanza fisica, ma anche un senso di estraneità, di vita a parte, di luoghi che stentano a trovare una propria identità. Nella nuova città si creano confini e ghetti di emarginazione: benché essi vengano esplicitamente denunciati da (pochi) autori, come Lino Del Fra

con *Fata Morgana* (1961), sulle condizioni di vita degli emigranti dal Sud a Milano, o in *San Lorenzo, uomini e case* (1963), nel quale si indaga sul degrado di alcune abitazioni dello storico quartiere romano, questo non toglie che, pur a uno sguardo a posteriori, i danni di una pianificazione urbana speculativa dove dominano «cemento e catrame là dove c'erano prati» traspare anche nelle immagini dei documentari più istituzionali. Questa città "altra" rispetto alla città continua anche oggi a essere protagonista del cinema del reale, con le nuove migrazioni da altri Paesi e con le dismissioni degli insediamenti industriali o militari, che diventano luoghi di cui rimangono i segni del passato, ma che poi possono rinascere a nuova vita con nuovi abitanti, come in *Good Buy Roma* (2011) di Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, ove un ex magazzino dell'Aeronautica Militare in via del Porto Fluviale 12 diventa una città nella città con l'occupazione di circa cento famiglie provenienti da quattro diversi continenti.

### 3. *Roma caput mundi*

Per la sua storia di capitale del mondo, Roma è sempre stata una città aperta allo straniero e alla sua integrazione<sup>10</sup> e anche oggi, pur tra con-

traddizioni e diffidenze che creano molte barriere fra i romani e la nuova immigrazione, non mancano punti d'incontro lungo la linea di confine che corre fra le diverse culture. Tale confine spesso passa per spazi abitativi diversi, come nel caso raccontato da Gaetano Crivaro e Margherita Pisano in *Good Buy Roma*: dietro l'enorme cancello nero e i muri con il filo spinato dell'ex caserma si apre un'altra città piena di vita e di colori, in contrasto con quel portone che separa e contemporaneamente mette in comunicazione con l'esterno costituito dal quartiere Ostiense, che a sua volta vive ignorando quel mondo così vicino ma sconosciuto. Con questo loro documentario Margherita e Gaetano puntano a superare quel confine, ad aprire il pesante portone metallico che separa via del Porto Fluviale 12 con il quartiere, perché adottano quella prospettiva documentaristica che per un verso ci rimanda alla poetica di Robert Flaherty di «non voler raccontare una storia SU, ma una storia CON»<sup>11</sup>, e per l'altro a far diventare la prima proiezione un evento aperto agli abitanti del quartiere.

*Good Buy Roma* s'inserisce in un'ideale linea di continuità con quello straordinario documentario che è *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente, un'opera-laboratorio, un «cinema di relazione»<sup>12</sup> che si costruisce nel tempo all'interno del rapporto che

s'instaura fra l'autore e i protagonisti della storia, che ha inizio dall'idea di formare un'orchestra di musicisti di tutte le nazioni immigrati in Italia, e che s'intreccia con la lotta del comitato *Apollo 11* per far continuare a vivere una ex sala cinematografica in piazza Vittorio nel quartiere Esquilino come spazio culturale e di aggregazione. Ferrente, utilizzando riprese in digitale e in super8, inizia a filmare quello che sta accadendo a partire dal 2001, senza preoccuparsi di fissare un tempo per chiudere il proprio lavoro perché è egli stesso coprotagonista di quanto accade, vivendolo insieme a quei musicisti che segue con la macchina da presa girando per le strade di Roma a bordo della sua Vespa. È un'opera, questa, in cui non ci si limita, come spesso accade, a raccontare a posteriori con le testimonianze-interviste dei protagonisti una bella storia edificante, ma che nel suo farsi in diretta è sempre attenta alla qualità estetica delle immagini e che ha nel successivo montaggio una costante ricerca del ritmo e del riuscire a creare, attraverso le storie "vere" dei musicisti, una grande empatia emotiva con il pubblico. Piazza Vittorio non è più percepita dallo spettatore come lo spazio di un progressivo degrado, di qualcosa di sempre più estraneo alla storia della città, bensì, anche attraverso la difesa della memoria del cinema Apollo, come una continuità, pur nelle differenze, della *Roma ca-*

*put mundi* in grado di far convivere, come simbolicamente nell'orchestra, genti di tutti i continenti.

*Piazza Vittorio, La bocca del lupo, Good Buy Roma* si attestano su una nuova frontiera del documentario italiano dove tra autore e soggetti ripresi s'instaura un continuo rapporto reciproco e dove il valore del film non si esaurisce semplicemente nel contenuto, ma risiede anche nella sua qualità espressiva. Si può pensare a un «cinema di relazione» nel quale il pedinamento della realtà auspicato da Zavattini si unisce alla compartecipazione attiva del pedinato, che diventa egli stesso soggetto e non più solo oggetto delle riprese: qualcosa, quindi, di profondamente diverso non solo dal semplice reportage, ma anche da quel pur apprezzabile documentario d'autore degli anni Cinquanta di registi come Francesco Maselli con *Fioraie* (1952) e *Ombrellai* (1952) o Valerio Zurlini con *La stazione* (1952) e *Soldati in città* (1957), che, costretti in formule produttive vincolanti nella durata e nella forma, riprendono certamente inediti scorci e momenti di vita romana nei quali l'impronta del neorealismo è evidente, ma i cui protagonisti, in queste brevi storie di dieci minuti, dalle fioraie ai soldati, appaiono come figure umane anonime, che si muovono come ombre nelle strade di Roma, spesso tra baraccopoli e quartieri periferici senza identità, e

le cui storie – come gruppo e non come singoli individui – sono raccontate dalla classica voce narrante. Ancora una volta, per chiudere, ci piace ritornare alle parole di Cesare Zavattini, nume tutelare di un cinema del reale che unisce impegno etico a ricerca linguistica, che in un suo breve testo dal titolo *Cinema italiano domani* scrive: «Si dovrebbe riuscire a vedere sullo schermo una sorta di documentario dei fatti privati o dei fatti pubblici con il rigore e la prontezza dello specchio e la qualità analitica propria del cinema che ne rivela tutte le dimensioni temporali e spaziali. Sarebbe, a nostro avviso, uno degli scopi più meravigliosi del cinema in quanto aiuterebbe gli uomini a essere migliori il mattino e non secoli dopo»<sup>13</sup>.



Note

<sup>1</sup> Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Roma, Donzelli, 2006, p. 3 (edizione originale: *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004).

<sup>2</sup> *Ibi*, p. 4.

<sup>3</sup> Marco Bertozzi, *Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 21.

<sup>4</sup> Si veda a questo proposito Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Bari, Laterza, 2010.

<sup>5</sup> Cfr. Gary D. Rhodes, John Parris Springer (a cura di), *Docufictions. Essay on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson, Mc Farland & Company Publishers, 2006.

<sup>6</sup> Cristina Formenti, *Il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico*, in "Bianco e Nero", 572, gennaio-aprile 2012, p. 107.

<sup>7</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettera a Pietro Marcello*, in Daniela Basso (a cura di), *Genova tutta la vita*, volume allegato al DVD *La bocca del lupo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 13.

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 428 (edizione originale: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960).

<sup>9</sup> Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, p. 120.

<sup>10</sup> Al proposito si veda Andrea Giardina e Fabrizio Pesando (a cura di), *Roma caput mundi. Una città tra dominio e integrazione*, Milano, Electa, 2012.

<sup>11</sup> Gaetano Crivaro e Margherita Pisano, *Il confine è un punto d'incontro*, in questo stesso volume.

<sup>12</sup> Riprendo la definizione da Marco Bertozzi, *Storia del documentario*, cit., pp. 284-285.

<sup>13</sup> Valentina Fortichiari e Mino Argentieri (a cura di), *Cesare Zavattini. Cinema*, Milano, Bompiani, 2002, p. 695 (edizione originale: Cesare Zavattini, *Cinema italiano domani*, prefazione ad Alessandro Blasetti e Gian Luigi Rondi [a cura di], *Cinema italiano oggi*, Roma, C. Bestetti, 1950).