

ROMA E LA SUA CAMPAGNA NELLE PRIME RAPPRESENTAZIONI CINEMATOGRAFICHE

Fabrizio Natalini

5



Roma e il cinema

Nel volume *Il paesaggio nel cinema italiano*, Sandro Bernardi scrive: «Il paesaggio è un'esperienza, non un oggetto autonomo, e studiarlo significa studiare una cultura, il suo modo di costruirsi lo spazio, di rapportarsi a se stessa, quel rapporto fra il noto e l'ignoto che abitualmente chiamiamo "mondo"»¹.

Considerando che il «paesaggio» a cui fa riferimento Bernardi è il fondale di scena, lo sfondo su cui si dipana la narrazione cinematografica, questo concetto assume ulteriori sviluppi se dal «paesaggio» si passa ad analizzare, in concreto, non uno sfondo qualsiasi, ma un luogo fortemente connotato come Roma. I rapporti fra la Città eterna e il cinema sono tali e tanti che è quasi impossibile non solo analizzarli, ma anche elencarli. A tale proposito scrive Bruno Di Marino, nel saggio *Molti sogni per le strade. Immagini ed immaginari di Roma nel cinema*:

Città aperta, libera, santa, eterna, capitale della speculazione edilizia, fredda metropoli dell'incomunicabilità ed arena calda, popolarasca da Festa de' Noantri di mille commedie rosa. Città papalina e risorgimentale insofferente al gioco clericale, riproposta da [Luigi] Magni, teatro onirico e circense reinventato dalla fantasia di Fellini, luogo dell'emarginazione che trova nelle borgate pasoliniane il suo scenario più significante. Tutto questo è Roma. Spazio della memoria storica, gigantesco museo all'aperto dov'è facile perdersi tra rovine antiche, vicoli poco illuminati, scorci barocchi con fontane, misteriosi palazzi liberty, periferie in espansione. L'immagine di Roma è qualcosa di inconfondibile ed infinitamente riproducibile. Un irresistibile e straordinario set che ha sedotto centinaia di cineasti, ispirato migliaia di storie².

1 S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 16.

2 B. Di Marino, *Molti sogni per le strade. Immagini ed immaginari di Roma nel cinema*, in *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, a cura di E. Bruscolini, Roma, Scuola Nazionale Cinema, 2000, p. 37.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

Nel 2000 il Comune di Roma ha organizzato la Mostra *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, in cui grande attenzione era dedicata anche al lavoro dei fotografi cinematografici di scena: la «finzione» a cui la Mostra si riferiva non è solo quella della cartapesta e dei teatri di posa, ma anche quella delle mille possibili «Roma» create dall'immaginario cinematografico: in appendice al Catalogo della Mostra è riportato, infatti, un *Indice generale dei lungometraggi a soggetto girati e/o ambientati a Roma* che riporta circa mille titoli³. Questo elenco è molto preciso – anche se è naturalmente possibile che qualche film sia sfuggito ai curatori – mentre decisamente approssimativo è quello riportato sul sito Internet americano IMDb che, riguardo alle *location* di Roma e del Lazio, indica quasi duemila film⁴.

In *Roma*⁵, affettuoso omaggio di Federico Fellini fra città vera e ricostruita, lo scrittore Gore Vidal, intervistato da una *troupe* cinematografica, dice in uno stentato italiano:

Mi domandate perché mai uno scrittore americano vive a Roma. Prima di tutto perché mi piacciono i romani che se frega niente se sei vivo o morto, sono neutrali come i gatti. Roma è la città delle illusioni, non a caso c'è la chiesa, il governo e il cinema. Tutte cose che producono illusioni;

mentre Stanley Kubrick, in *Spartacus*⁶, fa dire a Giulio Cesare (John Gavin): «Roma è la plebe», ma fa rispondere a Crasso (Laurence Olivier): «No! Roma è un'eterna idea della mente divina. [...] Se non ci fosse Roma, la sognerei»⁷.

3 *Indice generale dei lungometraggi a soggetto girati e/o ambientati a Roma*, a cura di B. Di Marino con la collaborazione di L. Nicoli, in *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, a cura di E. Bruscolini, cit., pp. 250-277.

4 IMDb, the Internet Movie Database, è «the biggest, best, most award-winning movie site on the planet», come recita l'home page del sito: <http://us.imdb.com> (ed è questo il limite di tale elenco). Una ricerca del Lazio come *location* prevede un elenco sterminato di oltre millenovecento titoli, compresi, però, anche i film girati nei vari studi cinematografici romani e laziali (fra cui Cinecittà, Cines, De Paolis, Dear, Dinocittà).

5 *Roma*, F. Fellini, 1972.

6 *Spartacus*, S. Kubrick, 1960.

7 Dialogo originale del film:

Julius Caesar: Rome is the mob.

Marcus Licinius Crassus: No! Rome is an eternal thought in the mind of God.

Julius Caesar: I'd no idea you'd grown religious.

Marcus Licinius Crassus: [laughs] It doesn't matter. If there were no gods at all I'd still revere them. If there were no Rome, I'd dream of her.

Traduzione nel doppiaggio italiano:

Giulio Cesare: [...] Roma è la plebe.

Marco Licinio Crasso: No! Roma è un'eterna idea della mente divina.

Giulio Cesare: Non ti credevo tanto religioso...

Marco Licinio Crasso (sarcastico): Non ha importanza. Se non ci sono gli Dei io li adorerò in me, se non ci fosse Roma, la sognerei.

Roma, le sue immagini e i suoi infiniti immaginari sono un tema ricorrente nel cinema, sin dai suoi primordi, un luogo vero e reale, ma – contemporaneamente – un mito dalle mille sfaccettature, concrete e simboliche a un tempo.

Era stato così sin dalle origini: nel pre-cinema Roma è già molto presente⁸, mentre poche vedute Lumière la riproducono, essenzialmente come luogo turistico (Colosseo, Pantheon, Piazza di Spagna) o come sede di eventi memorabili: il matrimonio di Vittorio Emanuele con Elena di Montenegro nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, il compleanno di re Umberto I, nel 1899, e il funerale pubblico dello stesso re, l'anno successivo, ucciso dall'anarchico Gaetano Bresci, nonché l'incoronazione del figlio Vittorio Emanuele III a Palazzo Madama⁹.

Marco Bertozzi scrive: «[Fra le vedute Lumière] le “vedute d'arte” – quelle dove l'interesse urbano architettonico è espresso sin dal titolo – si contano sulle dita di una mano. [...] Restano cinque piccoli film: *Piazza Colonna*, *Fontaine de Trevi*, *Piazza Termini*, *Le forum* e *Roma: pont Ripetta*»¹⁰. Vanno, inoltre, ricordate alcune vedute Lumière riprese nei giardini vaticani, nel 1896, fra le quali una in cui il Papa Leone XIII, dall'interno della sua portantina, rivolge – per la prima volta – una benedizione verso l'operatore e la macchina da presa¹¹.

8 Nelle stampe ottiche settecentesche e nei «panorami», nelle vedute ottiche, nelle stereoscopie del secolo successivo.

Alcuni studiosi, fra cui Mario Verdone, elencano nei primordi del cinema anche gli spettacoli circensi, che ebbero un momento di rinnovato splendore alla fine dell'Ottocento. Buffalo Bill, quando nel 1890 si accampò con il suo circo sulle rive del Tevere, presentò il suo spettacolo *Wild West* fra le mura del Colosseo, mentre una pantomima storica intitolata *Nero or the Destruction of Rome* era già nello spettacolo che il circo dell'americano P.T. Barnum mise in scena nella sua *tournee* europea del 1889, al teatro Olimpia di Londra, utilizzando anche specialisti italiani come il musicista Angelo Venanzi, il creatore delle decorazioni e dei *parafernalia* Rancatti, il direttore dei cori Beniamino Lombardi, il maestro delle danze Ettore Coppini (cfr. M. Verdone, *Il cinema a Roma*, Roma, Edilazio, 2003, pp. 19-23 e pp. 45-47).

9 Cfr. M. Aubert et J.-C. Seguin (sous la direction de), *La production cinématographique des Frères Lumière*, BIFI/Mémoires de cinéma, Paris, 1996, che riporta il catalogo originale dei Fratelli Lumière.

10 M. Bertozzi, *Lo sguardo e la rovina. Appunti per un itinerario su Roma nel cinema*, in *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, a cura di E. Bruscolini, cit., p. 18.

11 Le vedute Lumière ambientate in Vaticano non sono elencate nel catalogo originale. Riferendosi all'edizione del Catalogo dei Fratelli Lumière, diretto da Michelle Aubert e Jean-Claude Seguin, Aldo Bernardini scrive: «Questo nuovo Catalogo – frutto di un lungo, faticosissimo ma esemplare lavoro di ricerca – ha portato anche all'identificazione di molti film girati dagli operatori Lumière tra il 1896 e il 1905 e non compresi nel Catalogo ufficiale. Per quanto riguarda l'Italia – che costituisce una delle sezioni più ricche e importanti del Catalogo – ai 107 film registrati ufficialmente, nel 1996 se ne era aggiunto un gruppo di altri 24» (tratto da *I film Lumière fuori catalogo*, link del sito Internet della Cineteca del Friuli: http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/previous_editions/edizione2000/lumiere.html#schedefilm).

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

Quando si gira a piazza di Spagna (*Danse des Ciociari*) l'attenzione dell'operatore è rivolta ai danzatori più che alla rilevanza ambientale. [...] In *Le forum* la meraviglia riguarda piuttosto due omnibus che passano mentre uno stuolo di ragazzini raccoglie spiccioli a terra, probabilmente lanciati da un aiuto operatore¹².

Anche queste parole di Bertozzi dimostrano che le immagini vantano un'affascinante duplicità. Roma sin dalle origini non è solo sfondo, ma è di rado unica protagonista e la narrazione sembra giocare sempre su due livelli: i personaggi al centro dei fotogrammi e la città, i suoi monumenti, le sue rovine, la sua Storia (con la S maiuscola).

Roma non si limita al ruolo di mero scenario e sembra invadere la pellicola, divenendo quasi «infotografabile», come – a suo modo – pare confermare l'esiguo numero di «vedute d'arte» di cui scrive Bertozzi, quasi che gli operatori dei Fratelli Lumière fossero stati colpiti da una sorta di «sindrome di Stendhal».

I titoli di testa del documentario *Appunti su Roma*¹³ mostrano dei rari frammenti vedutisti di fine Ottocento, dei lacerti di cinema delle origini in cui appaiono dei carri di buoi che portano del fieno sulla via Appia Antica, un carretto a cavalli delle «Regie Poste» che passa accanto ai resti del Sepolcro di Eurisace, sotto la *Porta Praenestina* (l'attuale Porta Maggiore), una coppia di contadini con il vestito caratteristico della festa, un signore elegante (un turista, forse) e un pastore che si aggirano fra il Colosseo e alcuni ruderi dei Fori, fra sarcofaghi e capitelli.

Al di fuori dell'aspetto documentario, il dato più rilevante è nel contrasto fra i personaggi e l'imponenza dei monumenti che fanno da sfondo¹⁴: le rovine romane non sono solo ambiente e scenografia, ma assurgono, per la loro sola presenza, al mito.

12 M. Bertozzi, *Lo sguardo e la rovina. Appunti per un itinerario su Roma nel cinema*, in *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, a cura di E. Bruscolini, cit., pp. 17-18.

13 Sempre di M. Bertozzi, prodotto nel 2004 dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, dalla Biblioteca delle Arti e dal Dipartimento Comunicazione Letteraria e Spettacolo dell'Università Roma Tre.

14 Analogamente a quanto avveniva con i Sioux che il circense Barnum aveva trascinato nel Colosseo.

Filoteo Alberini, un pioniere nella Città Eterna

La prima proiezione in Italia del Cinématographe dei Lumière avvenne a Roma il 13 marzo 1896, presso lo studio del fotografo Henry Le Lieure de l'Aubepin¹⁵ – situato in Via del Mortaro, nei pressi della Fontana di Trevi – di fronte a un ristretto e selezionato pubblico di giornalisti e personalità, fra cui il Sindaco della città Emanuele Rispoli.

Le proiezioni andarono avanti fino al mese di aprile per poi ricominciare nel mese successivo. A cavallo del secolo a Roma si effettuarono proiezioni nei locali più diversi¹⁶, fino a che, il 20 gennaio 1904, venne inaugurato, alla presenza della Regina Elena, il cinema «Moderno»¹⁷ a

15 Henri Le Lieure de l'Aubepin, nobile francese originario di Nantes, iniziò l'attività di fotografo a Torino (all'epoca Capitale d'Italia), nel 1861. Subito dopo la presa di Roma egli vi si trasferì, esercitando dalla fine del 1871 in Piazza Mignanelli, 23 e dal 1888 in via del Mortaro, 19.

16 Fino al 1907 a Roma furono aperti una cinquantina di locali in cui era possibile effettuare delle proiezioni cinematografiche, inizialmente dei saloni o dei *café-chantants* in cui furono installati degli schermi per proiettare. Successivamente anche gli ampi locali di alcuni grandi palazzi dell'aristocrazia romana vennero trasformati in sale cinematografiche. Alcune stanze degli appartamenti del Cardinale Capranica, nell'omonima piazza al centro di Roma, che già avevano ospitato un teatro sin dal Quindicesimo secolo, furono trasformate, nel 1922, in una sala cinematografica, in funzione fino a pochi anni fa. Altre nobili famiglie preferirono vendere le loro scuderie, ormai inutilizzate, per farne sale cinematografiche: fu in questo modo che nacque il «Barberini», proprio sotto il palazzo e nella piazza omonimi. L'attuale «Centro Congressi Spazio Etoile», situato nella Piazza di San Lorenzo in Lucina e gestito dalla Fondazione Memmo, era stato negli anni precedenti cinema con lo stesso nome, e ancora prima si era chiamato «Corso», sin dal 1919, quando venne inaugurato dopo i lavori diretti da Marcello Piacentini. Il «Corso» prendeva il posto dell'ancor precedente «Lux et Umbra», situato nel giardino di aranci e oleandri all'interno dell'adiacente Palazzo Ruspoli. La sala prevista da Piacentini poteva accogliere mille e trecento persone e i lavori durarono dal 1915 al 1919. Sembra che Piacentini, che aveva avuto l'incarico dei lavori dal padre Pio, nella costruzione venne eccessivamente affascinato dal «Sezessionstil» della Vienna dell'epoca, sicché, dopo aver deciso di rendere pubblica la facciata del palazzo solo a lavori ultimati, dovette farla abbattere a proprie spese per la presenza di fregi ed elementi liberty considerati «troppo» moderni e «troppo poco» romani e farla poi sostituire con una più acconcia ai gusti cittadini.

17 Oggi multisala «Moderno Village». Era una sala lunga venti metri, da centottanta posti, la cui volta fu decorata da Federico Ballester, noto cartellonista del cinema muto e dal futuro regista Enrico Guazzoni. Al centro del soffitto venne dipinta un'allegoria protoliberty intitolata *Il trionfo della fotografia* (in altre fonti *La dea della fotografia*) e nel grembo della «Dea fotografia» i pittori rappresentarono due puttini alati, uno che impugna una macchina da presa, l'altro che stringe fra le mani un pezzo di pellicola cinematografica. L'allegoria è visibile ancora oggi nell'attuale sala quattro del «Moderno Village». Flaminio Di Biagi, in *Il cinema a Roma*, Roma, Palombi, 2003, p. 27, scrive che il «Moderno» fu la terza sala cinematografica di Roma, venendo preceduto dal «Fine secolo» e da «L'iride». Il «Moderno» fu aperto nell'imponente complesso con portici alla torinese, costruito fra il 1888 e 1889 su progetto di Gaetano Koch, in quello che era il nuovo quartiere elegante di Roma. Piazza dell'Esedra – oggi piazza della Repubblica – è l'ultima «grande» piazza costruita a Roma e tutto il nuovo quartiere (la via Nazionale, il Teatro Costanzi, poi Teatro dell'Opera, il vicino Acquario, piazza Vittorio) venne edificato, fra il 1870 e l'inizio del secolo successivo, anche come manifestazione e celebrazione del Regno d'Italia.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

piazza dell'Esedra. Il proprietario del «Moderno» era Filoteo Alberini¹⁸, che, nello stesso periodo, apriva a Roma con il socio Dante Santoni il «Primo Stabilimento Italiano di Manifattura Cinematografica»¹⁹, in via Veio, una traversa all'inizio di via Appia Nuova. Dalla scarsa biografia di Santoni si sa che questi era un imprenditore che disponeva di alcuni terreni e gli stabilimenti cinematografici – che dall'aprile 1906 diverranno Cines, dalla mutata ragione sociale della ditta²⁰ – ebbero sede «fuori le mura»²¹.

Negli stabilimenti di via Veio Alberini diresse *La presa di Roma*, un film che non solo rappresenta la nascita del cinema italiano, ma anche la nascita dei rapporti sempre strettissimi e mai interrotti tra il cinema stesso e Roma, che diventa anche la capitale del cinema italiano. Per la verità storica, non fu subito così, poiché il cinema delle origini in Italia fu policentrico, sviluppandosi sia a Roma sia a Torino, Milano e Napoli, dove ci furono case di produzione e teatri di posa e furono girati diversi film.

18 Filoteo Alberini, nato a Orte nel 1867, dopo aver vissuto per un periodo a Firenze, dove lavorò presso l'Istituto Geografico Militare, si trasferì a Roma alla fine del secolo. Alberini è stato un pioniere del cinema italiano, infatti, oltre che regista, operatore, produttore, esercente e distributore cinematografico, fu anche inventore: nel 1894 realizzò il «kinetografo Alberini», un apparecchio per riprendere, proiettare e stampare film. Ma per la lentezza della burocrazia italiana la data del brevetto della sua invenzione fu di poco precedente alla presentazione del primo spettacolo pubblico dei Fratelli Lumiere (28 dicembre 1895), forti di una solida struttura imprenditoriale. Nel 1914 inventò un formato panoramico 70mm che brevettò nel 1918: il «Cinema panoramico Alberini». Nel 1923 fu la volta dei brevetti per la ripresa dei film a colori e il cinestereoscopico.

19 Come recita il Bollettino numero 1 della Alberini & Santoni.

20 Il 31 marzo 1906 Alberini e Santoni fondarono, con l'industriale romano Adolfo Pouchain, la Società Italiana Cines, a cui cedettero la loro preesistente attività. A causa dell'ingresso del facoltoso Pouchain fra i soci la nuova società poté godere di un notevole finanziamento da parte del Banco di Roma. L'anno successivo la Cines si lanciò alla conquista del mercato internazionale, aprendo una propria succursale a New York.

21 In quel versante Roma, all'inizio del secolo, terminava all'altezza di San Giovanni e il teatro di posa - tutto a vetri, di 21 metri per 12,50 - venne costruito in quella che all'epoca era campagna. Questo bisogno di ampi spazi per il cinema farà sì che circa trent'anni dopo, quando la città sarà cresciuta - lungo l'asse Appio-Tuscolano verso i Castelli - fino all'altezza di Porta Furba, per una dubbia casualità i teatri 3 e 4 della Cines verranno distrutti da un incendio (si veda il «Giornale Luce» del 2 ottobre 1935 che mostra i pompieri che «con rapidità e spirito veramente fascista» spengono l'incendio). Nonostante l'immediato riutilizzo, nel giro di pochi mesi gli stabilimenti caddero in disuso, divenendo un terreno edificabile di alto valore stante lo sviluppo della città, mentre il cinema e i «cinematografari», su impulso del governo, si dedicarono - sempre nella ricerca di ampi spazi - alla nascita di Cinecittà, all'epoca situata in piena campagna. Qualcosa di simile era accaduto anche negli Stati Uniti, quando il cinema si trasferì dall'Est al West, dai tetti dei grattacieli newyorkesi a Hollywood. Il clima di questi primi anni eroici del cinema si ritrova nel romanzo di Luigi Pirandello *Si gira* del 1915. Anche il regista Steno, nel 1953, aveva ricostruito, con dovizia di particolari, gli stessi ambienti in *Cinema d'altri tempi*. Nel film, ambientato nel 1910, fra comici e vamp, macchine da presa a manovella e teatri di posa ampiamente vetriati (lo stabilimento cinematografico non è CINES, ma VIDES), si vede una sequenza *open space* girata presumibilmente nella Villa dei Quintili (al quinto miglio della via Appia), quando era ancora di proprietà della famiglia Torlonia e prima, quindi, dell'acquisizione da parte dello Stato e dell'apertura al pubblico dopo i lavori di scavo (1998-99). I protagonisti del film cavalcano fra dei ruderi romani ancora interrati (la scena fu girata nel 1953) che paiono essere i resti della Villa prima dei restauri.

La pluralità di livelli di lettura e di significati del primo cinema romano, la sua molteplicità torna, puntualmente, nel film di Alberini. È ragionevole considerare *La presa di Roma* il primo film a soggetto della storia del cinema italiano²², senza dubbio, citando Aldo Bernardini, ne è stato il «prototipo»²³. Scrive a tal proposito Riccardo Redi:

La presa di Roma non è il primo film italiano, ma – come giustamente è stato detto²⁴ – può essere considerato il «prototipo». Per molte diverse ragioni: perché è il primo film del filone storico (ma contemporaneamente lo si può considerare una «attualità ricostruita»); perché è il primo film con attori – Carlo Rosaspina e Ubaldo Maria Del Colle –, perché è il primo film girato in un teatro di posa ed è anche il primo film *lungo*, raggiungendo la rispettabile dimensione di 250 metri²⁵.

Numerosi critici si sono espressi sul film²⁶, anche se il giudizio è necessariamente limitato dal fatto che del metraggio originale sono rimasti meno di cento metri e che sono sopravvissuti solo quattro quadri (il primo, il secondo, il quinto e il settimo) dei sette che componevano l'originale²⁷; ma è difficile, in ogni caso, credere che il film sia stato girato solo in esterni, come alcuni hanno ipotizzato: se questo è probabilmente vero per il quadro quinto, *L'assalto alla breccia*, lo stesso non si può dire per il «numero quattro, che è perduto, ma di cui si conserva una fotografia nella copertina del Bollettino numero 1 della Alberini & Santoni: non vi può essere dubbio, infatti, che si tratti di una sapiente ricostruzione, in cui il fondale dipinto è abilmente inquadrato tra una quinta in falsa muratura e un muricciolo»²⁸.

Ma questo «primo film *lungo*» (come lo definisce Redi, raffrontandolo alle pellicole coeve) non è soltanto il primo film «a soggetto» italiano, gira-

22 Fino al 1905, prima di *La presa di Roma*, in Italia furono prodotte solo «attualità documentarie», brevi filmati che riprendevano un fatto o una località, analogamente a quanto già facevano gli operatori Lumière nel secolo precedente. I film a soggetto venivano importati dall'estero.

23 A. Bernardini, «*La presa di Roma*»: prototipo del cinema italiano, in *La meccanica del visibile*, a cura di A. Costa, Firenze, La Casa Usher, 1983, riportato in R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC Edizioni, 1991, p. 12.

24 L'autore si riferisce al saggio di A. Bernardini citato (cfr. nota 23).

25 R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, cit., p. 12.

26 Langlois, Verdone, Calendoli, Brunetta, Cincotti, Bernardini. Cfr. Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, cit., p. 13.

27 Fra l'ottanta e il novanta per cento del cinema muto non è sopravvissuto agli anni. Nel periodo che va dal 1905 al 1931 sono stati catalogati poco meno di 10.000 titoli italiani, di cui ne rimangono circa mille.

28 R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, cit., p. 13.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

to «a» Roma e «su» Roma: *La presa di Roma* è anche un film «politico» e, quindi, il primo «film politico» italiano.

Nei circa otto minuti di *La presa di Roma*, infatti, Alberini rievocava la Breccia di Porta Pia, la conquista della città da parte dei bersaglieri del Regno, l'episodio che chiuse il Risorgimento e segnò la fine del potere temporale del Papa.

Nonostante il suo nome, infatti, Filoteo Alberini era massone. Scrive Paolo Mereghetti:

[...] Alberini è un maestro di III grado della loggia massonica «La Concordia» di Firenze e in quegli anni la massoneria, che nel 1905 ha tra i suoi affiliati lo stesso presidente del Consiglio, Alessandro Fortis, e tre ministri (tra cui Leonardo Bianchi, titolare dell'Istruzione), è molto attiva sul fronte della propaganda anticlericale. L'anno prima, di fronte ai primi grandi scioperi socialisti, Pio X ha ufficiosamente sospeso il *Non expedit* (che proibisce ai cattolici di partecipare alla politica) per favorire la rielezione di Giolitti, considerato un baluardo antisocialista. E la massoneria si preoccupa seriamente della rinata influenza politica della Chiesa. Che cosa meglio del nuovo «cinematografo» per fare propaganda a favore del laicismo? L'ipotesi storica avanzata da Lasi²⁹ ha altri tasselli a suo favore: le «simpatie» del generale Ettore Pedotti, ministro della guerra nel 1905 e sostenitore del film (a cui concede «soldati, cavalleggeri, artiglierie, uniformi e armi»), che diventerà presidente della Società nazionale di Storia del Risorgimento, voluta proprio dalla massoneria. E poi l'attivismo dei membri del Comitato di Festeggiamenti per l'anniversario della presa di Roma. Tra i più accesi sostenitori della proiezione pubblica del film ci sono proprio i massoni. A cominciare dall'onorevole Guido Baccelli, ex ministro dell'Istruzione per tre mandati (è il politico che più a lungo ha tenuto questa carica in Italia: sette anni), che minaccia apertamente di ritorsioni il sindaco di Roma se non permetterà la proiezione proprio a Porta Pia. Esattamente secondo le direttive del massone Nathan³⁰ che teorizza l'uso delle feste pubbliche e dei ritrovi popolari per propagandare il verbo laico³¹.

29 Giovanni Lasi è autore di una tesi di laurea dal titolo «*La presa di Roma*» (1905): un film di Filoteo Alberini, con la quale ha vinto il Premio DAMS Festival 2006, Sezione Cinema, organizzato dal Corso di Laurea DAMS dell'Università di Bologna.

30 Sindaco di Roma dal 1907 al 1913.

31 P. Mereghetti, *Cento anni fa nasceva il cinema italiano*, in «Corriere della Sera», 20 settembre 2005.

Il Bollettino della Alberini & Santoni, con cui la ditta promuoveva la vendita delle copie dei suoi film, descrive *La presa di Roma* come una «grande ricostruzione storica in sette quadri», «Lunghezza metri 250», «Prezzo Lire 500»; un *kolossal* per costi e durata rispetto a tutta la produzione coeva. Lo sforzo economico di Alberini era motivato dal fatto che, nel 1905, cadeva il 35° anniversario della presa di Roma e, per l'evento, centomila persone affollarono le vie della città. Fiore all'occhiello di queste celebrazioni fu la proiezione di *La presa di Roma* nel luogo degli avvenimenti e nel momento della ricorrenza. Infatti la sera del 20 settembre venne alzato un largo telone a ridosso di Porta Pia e il film fu presentato al pubblico per la prima volta³². Le proiezioni «proseguono anche nei giorni successivi (con grande successo popolare)»³³.

Dopo che, nel quadro sesto *Bandiera bianca*, «Pio IX comprendendo che sarebbe stata cosa vana e dannosa prolungare la resistenza, diede ordine al generale Kanzler di fare issare la bandiera bianca, segnacolo di resa e pegno di pace, sulla croce della cupola di San Pietro, Roma era conquistata all'Italia»³⁴, il film si chiude con un'*Apoteosi*, in cui

il sogno di Cavour, di Vittorio Emanuele II, di Garibaldi e di Mazzini si è finalmente avverato. La fulgida stella sabauda irradia il Campidoglio e l'Italia, una, libera e indipendente, tributa ai suoi grandi fattori la palma della vittoria e il plauso del popolo cui la gloriosa data del 20 settembre ha schiuso una novella era di prosperità, di pace, di amore³⁵.

Un trionfo del libero pensiero, ulteriormente rafforzato dal fatto che, nelle immagini in cui la «stella sabauda irradia» l'Italia turrata, circondata dai suoi padri fondatori, non è difficile notare che l'attore che impersona Cavour ha le tre dita della mano destra aperte e poggiate sul cuore, in una metaforica simbologia massonica³⁶.

Naturalmente non tutti i film girati a Roma hanno una storia così

32 Un'ulteriore dimostrazione dell'attenzione che Alberini manifestò nell'organizzazione dell'evento è che il 16 settembre del 1905 il regista organizzò – dimostrandosi ancora una volta un antesignano – una sorta di anteprima del film nel «Cinematografo artistico» di Livorno, neonata sala stabile della città.

33 P. Mereghetti, cit.

34 In R. Redi, cit., p. 11.

35 *Ivi*, p. 12.

36 Nella massoneria la mano destra sul cuore è un segno di riconoscimento e una dichiarazione di «rispetto»; il numero tre fa riferimento ai tre principi fondamentali della rivoluzione francese: Libertà, Uguaglianza e Fraternità.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

ampia e *La presa di Roma* rimarrà per diversi aspetti un film unico, ma è indubbio che è difficile pensare a molti maestri del nostro cinema senza pensare anche alla Città eterna. Senza Roma e i romani cosa sarebbe stato il neorealismo? E la commedia italiana degli anni Cinquanta? Cosa sarebbe il cinema del primo Fellini senza gli scenari romani? E come pensare *Accattone* o *Mamma Roma* senza quelle periferie, quella borgate, quegli acquedotti?

Il cinema romano è molta parte del cinema italiano, per infiniti motivi (dal Governo ai Produttori, da Cinecittà alla dimensione stessa della città), e molti sono gli autori che si sono dovuti confrontare con la città, romani di nascita o di adozione, amanti o prigionieri del suo fascino.

André Bazin ha scritto:

Gli italiani hanno in questo un incontestabile vantaggio: la città italiana, che sia antica o moderna, è prodigiosamente fotogenica, dai tempi dell'antichità l'urbanistica italiana non ha smesso di essere teatrale e decorativa. La vita urbana è uno spettacolo, una commedia dell'arte che gli italiani danno a se stessi. E anche nei quartieri più miserabili quella specie di aggregazione corallica delle case consente, grazie alle terrazze e ai balconi, delle grandi possibilità spettacolari. Il cortile è un palcoscenico elisabettiano in cui lo spettacolo si vede dal basso, in cui sono gli spettatori dei palchi a recitare la commedia³⁷.

Forse non tutte le città italiane sono fotogeniche e ricche di un'urbanistica teatrale e decorativa, certamente lo è Roma, sia quella rinascimentale e barocca, sopravvissuta agli anni e all'incuria dei suoi abitanti, sia quella disperata e crudele cantata da Pier Paolo Pasolini, quando, come «una forza del passato» (nuovamente la storia e il passato), girava «per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone».

*Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.*

37 A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, presentazione, scelta dei testi e traduzione di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1999, p. 289.

*Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
Più moderno di ogni moderno
A cercare fratelli che non sono più³⁸.*

Probabilmente Roma è la città più «ripresa» del mondo occidentale, e questo dipende da diversi fattori: oltre che dalla oggettiva bellezza e quantità dei suoi monumenti (il centro della città è fra i più estesi, con una varietà e una sovrapposizione di stili e di epoche unica, nel suo genere), anche dal fatto che è sede del cinema «da farsi» (gli impianti cinematografici, gli studi, i «cinematografari») e, quindi, diviene opportuno girarvi film, se non altro perché possono costare di meno potendo risparmiarsi sui viaggi e sulle trasferte³⁹; e poi perché Roma ha un passato famoso, ha una storia antica che, per diversi

38 P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, in G. Chiarcossi e W. Siti (a cura di), Milano, Garzanti, 1993, p. 619.

39 In tanto cinema italiano di serie A, B e C degli anni Cinquanta e Sessanta, fra gli indiscussi motivi di attrazione dei paesini del Lazio c'era – anche – che, per gli attori minori e i tecnici di lavorazione (le comparse venivano assunte sul luogo), non scattava l'aumento della diaria giornaliera se la produzione rimaneva nella regione. Si pensi a tutto il cinema girato a Viterbo, nella Ciociaria o nel basso Lazio, ai tanti «sandalonì» e «cappa e spada» degli anni Cinquanta o ai tanti spaghetti-western e «Decamerotici» degli anni Sessanta. Un paese per tutti, Castel San Pietro Romano: «Intorno agli anni Cinquanta Castel San Pietro Romano era "il paese più scassato d'Italia"! Così lo definì il suo sindaco, il famoso fotoreporter (primo in Italia) Adolfo Porry-Pastorel. Parlando con il suo amico Vittorio De Sica, questi gli disse: "Abbiamo percorso l'Abruzzo in lungo e in largo e non siamo riusciti a trovare un paese scassato, ma scassato assai per poterci girare un film". Allora Porry quasi urlò: "Io sono il sindaco del più scassato paese italiano!" Ecco che Castel San Pietro Romano divenne Sagliena, il paese delle rocambolesche vicende amorose del maresciallo (Vittorio de Sica) e la bersagliera (Gina Lollobrigida) in *Pane, amore e fantasia*. Da allora Castello ospitò diverse produzioni cinematografiche e il paese divenne scenario, e gli abitanti attori, per vari film tra cui ricordiamo, oltre *Pane, amore e fantasia*, *Pane, amore e gelosia* sempre con V. De Sica e G. Lollobrigida, *Il federale* con Ugo Tognazzi, *Liolà* con Ugo Tognazzi e Giovanna Ralli, *I due marescialli* con Totò e De Sica, *Tuppe, tuppe marescià* con Peppino De Filippo, Lorella De Luca e Giovanna Ralli... nominarli tutti sarebbe impossibile», come riporta il sito Internet del Comune.

Ma Orson Welles ha trasformato Viterbo e Tuscania in Cipro, per dirigere il suo *Othello*, Luchino Visconti ha ambientato alcune scene del *Gattopardo* nel Palazzo Chigi di Ariccia (progettato da Bernini e da Carlo Fontana) e Federico Fellini ha ripreso il romantico incontro notturno fra Claudia Cardinale e Marcello Mastroianni di *B e ?* nella piazza Umberto I di Filacciano, un paesino di circa quattrocento abitanti ai confini con la provincia di Rieti.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

secoli, ha segnato e condizionato il destino di una grande parte dell'umanità, e che si presta a essere raccontata in forme molto spettacolari. Ma il rapporto tra Roma e il cinema non si esaurisce in questi pur fondamentali aspetti: Roma è stata e, sebbene in una misura minore, continua ad essere essenziale per il cinema italiano perché si è costituita anche come un grande set, per cui, attraverso il cinema, la città è entrata nell'immaginario collettivo, non solo quello dei romani ma anche, e soprattutto, quello dei non romani. L'immagine di Roma che, specialmente fuori Roma, molti si sono fatti è un'immagine in gran parte mediata dal cinema. Parafrasando Ennio Flaiano si potrebbe asserire che, se «l'italiano è una lingua parlata dai doppiatori»⁴⁰, Roma è – anche – una città inventata dai registi. Questo amore del cinema per la Capitale è stato ampiamente ricambiato dalla città in mille diverse manifestazioni (basti pensare al ruolo svolto dalle serate del «Cinema a Masenzio» nella lunga storia dell'«Estate romana»), fra cui, ultima ma non ultima, la recente «Festa Internazionale del Cinema», che tanta eco ha trovato nel mondo dello spettacolo e sulla stampa nazionale ed estera.

Nel periodo successivo a *La presa di Roma* il cinema italiano ha un momento di notevole crescita e la città, oltre che divenire lo scenario degli «esterni» cinematografici, si trasforma nell'argomento principale di quell'immaginario collettivo che porta al successo il nostro cinema nel mondo: il *kolossal* storico. Se già nel 1910 l'ingegnere Alberto Fassini poteva scrivere, a proposito dei soggetti «storici» prodotti dalla Cines, che «per questa categoria siamo indubbiamente i primi sul mercato mondiale»⁴¹, se l'anno successivo la Cines produceva trecentodiciassette film, esportandone sessantasette negli Stati Uniti, fu nel 1913 che Enrico Guazzoni⁴² diresse il suo *Quo vadis?*, che è considerato il primo *kolossal* storico prodotto in Italia e che ottenne un immenso successo anche all'estero, anticipando tutta la gamma dei film storici ad alto valore spettacolare.

Fra i motivi del grande consenso di pubblico dei *kolossal* - molti dei quali romani e pregni di romanità *ante litteram* - c'è il fascino delle costruzioni

40 E. Flaiano, *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, Milano, Bompiani, 1986, p. 118.

41 In uno *Studio sulla situazione Cines* inviato da Fassini al Presidente del Banco di Roma, Ernesto Pacelli. Riportato in Riccardo Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, cit., p. 27. Sul medesimo volume, p. 36, è riprodotta un'inserzione pubblicitaria del film *Beatrice Cenci*. La stampa, che annuncia la pubblicazione del film per il primo ottobre 1909, oltre a riportare gli «Esecutori», ossia i «protagonisti» e l'autore della «Messa in scena» (il regista, Mario Caserini), definisce la Cines come «la più grande marca cinematografica italiana» e descrive il film come un «vero capolavoro dell'industria nazionale, eseguito a Castel Sant'Angelo in Roma ove fu condannata e giustiziata Beatrice Cenci».

42 Il decoratore del soffitto del cinema «Moderno» (cfr. Nota 17).

sceniche e dei movimenti delle masse, l'apparente semplicità di linguaggio, l'utilizzo di trame ripetitive e già note al pubblico, non prive però di intrighi e rovesciamenti tipici del *feuilleton* ottocentesco. Inoltre i *kolossal*, in una nazione da poco unificata come l'Italia, in una-congerie di razze e dialetti, fra popoli e genti che non condividevano quasi neanche la lingua, favorirono la nascita di una *koinè* culturalsociale, raccontarono una coinvolgente mitologia che aggregò le classi e le etnie attorno a Roma e alla sua leggenda.

Pleonastico ricordare che questa mitologia affratellante venne ereditata, dieci anni dopo, da Mussolini che, sulla romanità e sul suo mito, tentò di costruire un Impero; utilizzando inoltre, come strumento principe per la creazione del consenso popolare, il cinematografo⁴³.

Ma una leggenda di venti secoli non è stata spazzata via da venti anni di regime e la città è sopravvissuta ancora una volta: l'avversione per il fascismo che insorse fra gli italiani non è ricaduta su Roma (molta ne è caduta sulla romanità, piuttosto). I motivi sono innumerevoli – ancora una volta i mille volti della città e del suo immaginario –, ma si può pensare che, fra questi, ci sia anche, non ultimo, la nascita del romanocentrico neo-realismo cinematografico.

Roma e la sua campagna

Ma se Roma è tutto questo (e quant'altro), cos'è la campagna romana? Decisamente la campagna romana non ha goduto di buona letteratura: Gregorovius, lo storico tedesco dell'Ottocento noto soprattutto per la sua fondamentale *Storia di Roma*, ne parla ben poco, ma così descrive, nel 1870, il paesaggio circostante il lago di Bracciano:

Se il castello degli Orsini, cronaca di pietra dei terribili tempi feudali, non ergesse le sue nere torri nell'azzurro del lago, questi tre paesi [Bracciano, Trevignano e Anguillara] potrebbero benissimo essere considerati come modesti borghi di pescatori. [...] Solo mandre di buoi si vedono sulle rive, o frotte di cavalli indomiti con il corpo nell'acqua e pastori a cavallo con il lungo bastone⁴⁴.

43 Mussoliniana è la frase: «Il cinema è l'arma più forte».

44 F. Gregorovius, *Passeggiate per l'Italia*, Napoli, Ricciardi, 1930, pp.177.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

Anche Giuseppe Gioachino Belli cita «pochissime volte la campagna laziale, segno evidente della assoluta lontananza spirituale e ideologica che s'era stabilita tra Capitale (la Dominante, non per nulla) e il resto della regione; quando lo fa, l'immagine è una sola: quella ferma e terribile del sonetto *Er deserto*», come scrive Marcello Teodonio⁴⁵:

*Dio me ne guardi, Cristo e la Madonna
d'annà ppiù ppe ggiuncata a sto precojjo.
Prima... che pposso dí?... pprima me vojjo
fà ccastrà dda un norcino a la Ritonna.*

*Fà ddièci mijja e nun vedé una fronna!
Imbatte ammalappena in quarche scojjo!
Dapertutto un zilenzio com'un ojjo,
che ssi strilli nun c'è cchi tt'arisponna!*

*Dove te vorti una campagna rasa
come sce sii passata la pianozza
senza manco l'impronta d'una casa!*

*L'unica cosa sola c'ho ttrovato
in tutt'er viaggio, è stata una bbarrozza
cor barrozzaro ggiú mmorto ammazzato.*

26 marzo 1836⁴⁶

Per Belli la campagna romana è un «deserto» da cui è bene tenersi lontano. Andarci significa rischiare di trovarvi «una ragazza morta [...] a ppanza per aria/ piena de sangue e cco'no squarcio in gola»⁴⁷, come capita al protagonista del sonetto *Li malincontri*, per cui questi, ancora trent'anni dopo *lo maloincontro*, non vuole «ppiù ssentí pparola/ de ggirà ppe li loghi scampagnati»⁴⁸.

45 M. Teodonio, *Addio palude!... La poesia dialettale*, in *Storia del Lazio rurale '900*, a cura di L. Barozzi, Roma, ARSIAL, 2005, p. 365.

46 G. G. Belli, *Poesie Romanesche*, vol. 7: *Sonetti dall'agosto 1835 all'aprile 1836, Er collera moribbus*, a cura di R. Vighi, Roma, Libreria dello Stato, 1990, p. 543.

47 *Ivi*, p. 579.

48 *Ibidem*.

Infatti, per un periodo che va dal 1300 circa al 1870, Roma è stata l'unica grande città europea circondata da campagne malariche e da paludi disabitate, senza campi coltivati, senza alberature. Una città in un deserto, volutamente evitato dai romani. Per secoli il territorio attorno alla città è stato pressoché abbandonato, come riferiscono tutti i viaggiatori che descrivono il paesaggio romano. Scrivono Alberto Caracciolo e Folco Quilici:

L'agro romano, paesaggio di colline e latifondi quasi incolti e talora paludosi, solcati da arcigni torrenti e segnati dal cammino stagionale delle greggi, aveva già impressionato Montaigne tre secoli prima, ma stupiva ancora i pellegrini dell'anno Santo 1900 o i turisti dell'Esposizione internazionale del 1911. L'Europa non conosceva nessun'altra grande città che si collocasse così clamorosamente nel bel mezzo di un territorio popolato⁴⁹.

Anche per Fernand Braudel l'Agro romano è «un semideserto, nonostante una ripresa di popolamento iniziata nel secolo XV e proseguita nel XVI. Le Paludi Pontine? Una zona di passaggio per alcune centinaia di pastori e l'asilo di mandre di bufali selvaggi: abbondante soltanto la selvaggina, di ogni genere, compreso il cinghiale, indizio sicuro di un'occupazione umana sporadica»⁵⁰.

Questo paesaggio desolato, i terreni abbandonati⁵¹ che ancora stupivano «i pellegrini dell'anno Santo 1900 o i turisti dell'Esposizione internazionale del 1911» e che si sono trasformati nell'Italia d'oggi negli ultimi cento anni, hanno subito un cambiamento radicale, avvenuto contemporaneamente all'evoluzione del cinema. Se è indubbia la seduzione «visiva» dell'invivibile campagna romana dell'inizio del secolo – fascinosa, ma infrequentabile – è parimenti fuor di dubbio che il cinema di quegli anni ben di rado si allontanava dalle città, così come il cinema degli anni Trenta, che ha privilegiato le riprese in studio⁵².

Le eccezioni non sono molte: nel saggio *Il paesaggio laziale nel cinema italiano degli anni Trenta*, oltre che alcuni documentari e cineattualità⁵³, Mino Argentieri nomina *Sole* (1929) di Alessandro Blasetti, film «girato in

49 A. Caracciolo, F. Quilici, *Roma. Una capitale singolare*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 65.

50 F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1976, vol. I, p. 48.

51 Ma naturalmente anche le grandi rovine romane.

52 Solo con il neorealismo il cinema scende nelle strade e, seguendo queste strade, si inoltra nella campagna romana, per cui il cinema italiano scopre i cento paesi e i mille scenari dell'Alto e del Basso Lazio.

53 *Bonifica dell'Isola Sacra* (1920), *Dall'acquitrino alle giornate di Littoria* (1934), *Sabaudia* (1930).

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

larghissima parte dal vero e con il concorso di attori non professionisti (i “bufalari” di palude), [che] raccontava le tensioni tra il vecchio e il nuovo, tra bonificatori di terre e difensori dell’antico ordine naturale»⁵⁴, *Camicia nera* (1933) e *Passaporto rosso* (1935), a proposito del quale scrive:

Il cinema, al Sud di Roma cercò negli anni Trenta e Quaranta ariose dimensioni spaziali e surrogati di lidi distanti e non praticabili per le troupes. Nel '35 Sabaudia presta i suoi scenari a *Passaporto rosso* di Guido Brignone, un film che sospirava e lacrimava sulle mortificazioni patite dagli emigranti italiani e, a giudicare dagli sceneggiatori, risarcite dalla dittatura mussoliniana e dalle sue «Opere» sociali. Brignone ritagliava nei dintorni di Sabaudia fette di un'approssimativa America latina e tratti di una pianura in cui si insediano coloni carichi di figli e di speranze⁵⁵.

Nonché *Scipione l'Africano* (1936), di Carmine Gallone:

Omaggio reso dall'Italia fascista al condottiero romano in cui si volle identificare il predecessore di colui che nel '36 avrebbe proclamato la fondazione di un impero, «degnata prosecuzione» di quello antico. Un film dispendiosissimo, pompieresco, risibile a dispetto delle masse mobilitate e delle imponenti scenografie innalzate. [...] Nei paraggi di Sabaudia, Gallone estrasse da un'assoluta e desertica pianura i campi di Zama dove Annibale fu sconfitto dai Romani⁵⁶.

Ma, per i registi, oltre che spiagge, pianure e paludi il Lazio poteva diventare, con la finzione cinematografica, altro: sempre Argentieri nomina *Una signora dell'Ovest* (1942), un western italiano girato dalle parti di Nettuno; i salgariani *Le due tigri* e *I pirati della Malesia* (entrambi del 1941, il primo diretto da Giorgio Simonelli, il secondo da Enrico Guazzoni), *Un pilota ritorna* (1942) in cui Rossellini ritrova la Grecia nel viterbese, *L'uomo della croce* (1943) in cui, sempre Rossellini, inventa «una manciata di misere isbe bombardate dalla calura estiva [...] in quel di Ladispoli»⁵⁷; nonché *Aquila nera* (1946) di Riccardo Freda e *La figlia del*

54 M. Argentieri, *Il paesaggio laziale nel cinema italiano degli anni Trenta*, in «Roma Moderna e Contemporanea», II, 3, settembre-dicembre 1994, p. 798.

55 *Ivi*, p. 802.

56 *Ivi*, pp. 802-803.

57 *Ivi*, p. 804.

capitano (1947) di Mario Camerini, sempre «per resuscitare la Russia di Pu?kin»⁵⁸.

Oltre a questi pochi titoli⁵⁹ Argentieri nomina *Fra Diavolo* (1942) di Luigi Zampa, *Gelosia* (1943) e *Il Cappello da prete* (1944), entrambi di Ferdinando Maria Poggioli, e quattro film di Alessandro Blasetti: *Terra madre* (1931), *1860* (1934), *Vecchia guardia* (1935), e *4 passi fra le nuvole* (1942).

Gran parte dei film precedenti ha tracciato la via per quel destino di *location* cinematografica che è stata la campagna romana nel nostro cinema – dal neorealismo in poi – in cui il Lazio è stato, via via, sfondo e scenario per molti registi (fra commedia italiana, film in costume e cinema d'autore), ma, con *4 passi fra le nuvole*, Blasetti restituisce una visione diversa della campagna, un *locus amoenus* in cui si può identificare un'ulteriore forma di diversità. Al mito della città si contrappone un mito analogo della campagna che può essere deserta e terrificante come in Belli o tradizionale e arcaica come in *4 passi fra le nuvole*, ma sempre «altro» per il protagonista cittadino (e quindi per lo spettatore), per cui, come scrive Sandro Bernardi, a proposito dell'uso dei «trasparenti»:

Un altro film ci proporrà questo impossibile rapporto tra città e campagna. [...] *Quattro passi fra le nuvole* (1942) dove l'uso dei trasparenti per costruire alcune scene dell'idillio segnala che la campagna è già guardata con occhio *estraneo*, come qualcosa di irreali, vicina ma irraggiungibile⁶⁰.

Questa estraneità della campagna si ritrova in *Totò e Carolina* (1953) di Mario Monicelli, in cui l'illusione di riportare la giovane e sciagurata Carolina De Vico (Anna Maria Ferrero), dai torbidi viali notturni di Villa Borghese al paesino d'origine⁶¹, si scontrerà con le resistenze e i rifiuti di tutti i compaesani, per cui dovrà essere Totò il «fesso che se la piglierà in consegna»; così come in *Un maledetto imbroglio* (1959) di Pietro Germi, in cui, molto più sottilmente, l'estraneità è resa manifesta dalla contrapposizione delle ambientazioni. Mentre tutto il film si svolge nel centro storico di

58 *Ibidem*.

59 Limitatamente al cinema preneorealistico.

60 S. Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, cit., p. 63.

61 Nella sceneggiatura il paesino di Carolina è Poggio Falcone – esiste un paese che si chiama così in provincia di Siena –, nei fatti il film fu girato fra Montecompatri e Montefiascone, vicino a Roma.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

Roma⁶², fra palazzi nobiliari, lussuosi alberghi e case della buona borghesia, cupe e ricolme di arredi, la lunga sequenza finale è ambientata a Marino, un paese dei Castelli romani, dove il commissario Ingravallo va ad arrestare Diomede, l'assassino della povera signora Banducci. Nelle inquadrature il paese è bianco di calce, sghembo nelle sue molte scale e il sole pare cuocere le mura sbreccate e le stanze disadorne della casa di Assuntina, la servetta fidanzata con Diomede.

A tal proposito, Luca Antoccia scrive: «La parte dedicata a Marino è fatta di pietre e scalini, prospettive oblique, salite, discese, cemento. [...] È significativo che in questo mondo che dovrebbe essere rurale, puro e *altro* non si noti neanche la presenza di un albero, di uno stelo d'erba»⁶³.

Ma la Marino di *Un maledetto imbroglio* è «altro», i sentimenti, le passioni e il dolore di Assuntina sono «altro», tanto che, nell'ultima scena, risolto il «maledetto imbroglio» e caricato Diomede sulla macchina, il Commissario Ingravallo pare fuggire dalla ragazza, che rincorre il suo amato. La corsa disperata di Assuntina rievoca dichiaratamente – sempre parlando di miti – la scena di *Roma città aperta* in cui Pina-Anna Magnani viene uccisa con un colpo di mitra alla schiena mentre insegue il camion su cui stanno portando via il suo uomo.

Antoccia individua un *locus amoenus* senza contrasti, un virgiliano Lazio felix cinematografico in un film del 1919, *Il mistero di Galatea*. Si tratta di un'opera del pittore Giulio Aristide Sartorio, già autore delle decorazioni dell'aula della Camera dei Deputati, che

ruota attorno alla ricerca del pittore Elio della testa di una statua acefala, Galatea, che gli appare davanti come fanciulla e di cui si innamora. Il film non è girato in stabilimenti di posa ma nella villa di Sartorio *Horti Galatæe*, nella campagna romana, ad Ostia antica e soprattutto nel paese di Anticoli Corrado, con i pittori ed i bambini del posto. [...] Il trionfo di Galatea con cui il film si conclude, tra culto pagano e processione cri-

62 Il regista sposta il delitto del romanzo di Gadda - *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* - in piazza Farnese. I titoli sia di testa sia di coda del film scorrono sull'inquadratura di una delle due fontane della piazza. Nel film c'è un primo viaggio a Marino, in cui l'azione è ambientata in gran parte all'interno di una «frascchetta», una tipica osteria locale, di cui Germi non coglie alcun aspetto bucolico, ma descrive come un cupo antro, abitato da orchi e megere (durante un movimentato litigio l'ostessa si strappa i denti - una montatura - e la sequenza si chiude con un primo piano sulla orrida bocca sdentata).

63 L. Antoccia, *Uomini sul fondo: il Lazio rurale nel cinema*, in *Storia del Lazio rurale '900*, a cura di L. Barozzi, cit., p. 401.

stiana, è ancora un'immagine di fusione tra realtà diverse temporalmente e culturalmente, ma armonizzate perfettamente nel film⁶⁴.

Sartorio fa rivivere *Il mistero di Galatea* fra simbolismo e realismo, fra antico e moderno, fra Ninfa e Ostia antica, fra il delta del Tevere e il lago di Nemi, dove si riallaccia al mito di Diana cacciatrice. Ma i suoi scenari, bucolici o selvatici che siano, rimangono lo sfondo di un mito, Galatea e il suo mistero sono una *summa* di alterità, non diversamente da quello che era il Foro romano o il Colosseo per i vedutisti dei Fratelli Lumière.

Questo elenco dei film romani (e laziali) si limita ai primi anni della storia del cinema ed è, senza dubbio, incompleto. I motivi di questa incompletezza vanno di certo addebitati ai nostri limiti, ma, oltre che questi, sono indubbiamente da considerare anche i limiti della documentazione disponibile.

Su questo argomento si era già espresso, e non si saprebbe fare di meglio, Mino Argentieri, nella conclusione del suo saggio *Il paesaggio laziale nel cinema italiano degli anni Trenta*.

Si ripropongono, dunque, le parole di Argentieri, che si ritengono decisamente esaustive in proposito:

La nostra elencazione è incompleta, o per essere più esatti, ultra lacunosa. Se lo è, lo si deve alla colpevole inesistenza di un inventario delle immagini che abbiano attinenza alle nostre riflessioni e che formino un patrimonio documentale su cui potrebbero applicarsi studiosi di diverse discipline, urbanisti ed ecologisti, sociologi e analisti della quotidianità, della microstoria, della mentalità, del costume e dell'immaginario. Non ci si stanca di discorrere di decentramento e di autonomie locali, ma appena si accantonano le affermazioni di principio, ci si avvede che scarseggiano, se non addirittura mancano completamente, le documentazioni di base. Ma queste sono indispensabili e fotografia e cinema ne hanno accumulate in enorme quantità, in maniera disordinata, talora anche involontariamente, come nel caso degli "sfondi" dei film punteggiati di strade, piazze, viali, slarghi panoramici urbani e campestri, quartieri del centro e delle periferie, baraccopoli, porti, ferrovie, percorsi tranviari, fluviali e automobilistici. È un atlante colmo di informazioni, che forse lasciano

64 Ivi, pp. 386-387.

ROMA E LA SUA CAMPAGNA

indifferenti i critici cinematografici meno stuzzicati da curiosità culturali, ma non altri settori della conoscenza e del sapere. In definitiva, nei film, nei documentari, nei cine e nei telegiornali, nei reportages televisivi, nelle foto-ricordo e nei flashes fotografici è incisa la nostra vita, la trasformazione delle nostre città, dei rioni, dei luoghi in cui abbiamo abitato e abitiamo, delle abitudini sociali, dell'economia che ci alimenta e che contribuiamo ad alimentare. Sarebbe, pertanto, sensato che l'amministrazione pubblica provvedesse almeno alla costituzione di una videoteca che soddisfi le necessità di studio, or ora perorate. Non occorrono istituzioni faraoniche e nemmeno elefantiache costruzioni burocratiche: basterebbe un onesto finanziamento e un pizzico di passione intellettuale⁶⁵.

65 M. Argentieri, *Il paesaggio laziale nel cinema italiano degli anni Trenta*, cit., pp. 807-808.

BIBLIOGRAFIA

- M. ARGENTIERI, *Il paesaggio laziale nel cinema italiano degli anni Trenta*, in «Roma Moderna e Contemporanea», II, 3, settembre-dicembre 1994;
- L. BAROZZI (a cura di), *Storia del Lazio rurale '900*, Roma, ARSIAL, 2005;
- A. BAZIN, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999;
- S. BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002;
- E. BRUSCOLINI (a cura di), *Roma nel cinema tra realtà e finzione*, Roma, Scuola Nazionale Cinema, 2000;
- A. CARACCIOLO, F. QUILICI, *Roma. Una capitale singolare*, Bologna, Il Mulino, 1985;
- F. DI BIAGI (a cura di), *Il cinema a Roma*, Roma, Palombi, 2003;
- G. MARTINI (a cura di), *I luoghi del cinema*, Milano, Touring Club Italiano, 2005;
- M. MORANDINI jr. (a cura di), *CineMadeInLazio*, Roma, Herald, 2006;
- R. REDI, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC Edizioni, 1991;
- P. SPARTI (a cura di), *Cinema e mondo contadino*, Venezia, Marsilio, 1982;
- M. VERDONE, *Il cinema a Roma*, Roma, Edilazio, 2003.