



LUCIANO BARISONE

Figure con paesaggio. Modi e tempi del documentario in Italia



¹ Devo la prima citazione alla memoria di Alberto Grifi, che ricorda Zavattini in un'intervista con Goffredo Fofi ("Al tempo delle avanguardie di Alberto Grifi"), comparsa sul catalogo di *Filmmaker 2007*. La dichiarazione di Guy Debord è tratta dal film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959).

Cesare Zavattini e Guy Debord non si sbagliavano. Se il primo, parlando del cinema italiano, diceva: "Se volete trasformare il linguaggio, prima cambiate la vita: trasformate il mondo e poi lo filmate", il secondo, parlando della società dello spettacolo, affermava: "Non si contesta mai realmente un'organizzazione dell'esistenza senza contestare tutte le forme di linguaggio che appartengono a questa organizzazione. La forma deve corrispondere al contenuto".¹

Per poter dunque impostare un qualsiasi discorso sulle forme del documentario italiano, bisogna prima partire dalla realtà che lo ospita e sulla quale si dovrebbe esercitare il suo sguardo critico; poi parlare di un sistema produttivo, che in Italia è largamente insufficiente, ai limiti dell'inesistenza; infine partire dalla parola cinematografica, ovvero dal fatto che ogni forma di rappresentazione (e diciamo proprio "rappresentazione", perché non crediamo alla pretesa oggettività del documentario) non può prescindere da una scrittura personale, attraverso la quale il reale rappresentato si struttura agli occhi dello spettatore.

1. Un'attenta osservazione dei comportamenti degli abitanti della penisola italiana, siano essi governanti o governati, mostra alcune caratteristiche di fondo, minimamente inficiate dalla presenza di numerose eccezioni. La prima è che il concetto di nazione, rispettato a livello ufficiale, in realtà viene continuamente disatteso dai particolarismi locali, sovente improntati all'egoismo e all'avidità. Il luogo comune vuole che gli italiani (o coloro che si definiscono come tali) siano ospitali, creativi e pieni di risorse, ma anche ammettendo tali qualità, che sul piano generale stanno scemando, ciò che risulta evidente è che essi mancano spesso sia del senso di responsabilità civile sia del rispetto nei confronti dello Stato. Non abituati alle logiche di una programmazione, risolvono (o tentano di risolvere) furbescamente le cose all'ultimo minuto. Dotati di una scarsa conoscenza del proprio presente e di una labile memoria del proprio passato, tendono a reiterare i propri errori nel corso del tempo, convinti che la fortuna sia dalla loro parte. Preda di un sistema televisivo che rinvia come uno specchio confortante ed esemplare il loro atteggiamento mentale, pensano solo all'interesse immediato e individuale, agendo sulla base di una parziale coscienza dei diritti e dei doveri che regolano il vivere comune, senza investimenti per la ricerca, materialisti e conformisti, senza rispetto per l'"altro", servili con i forti e arroganti con i deboli.

Con un substrato collettivo del genere – chi scrive sa di generalizzare, ma qui ciò che importa è uno sguardo da lontano, una sorta di affresco che catturi la situazione nel suo complesso – e soprattutto con un sistema di comunicazione che abdica al suo ruolo di "servizio" per i cittadini, adottando la misura e i valori del mercato, è difficile che si instauri una tendenza strutturata a fare del cinema in generale, e del documentario in particolare, uno strumento di conoscenza del paese, dei suoi difetti e delle sue potenzialità, sul piano umano, civile, sociale e politico. Dove non c'è ricerca in generale, tanto meno ce ne sarà sul

piano del cinema, del linguaggio con cui rappresentare la realtà. La grande fantasia, che da secoli è riconosciuta una prerogativa dell'italianità, si estrinseca così in vampate isolate, anarchiche, artigianali sul piano della vita materiale come su quello della vita spirituale. E l'Italia, priva di un senso del bene comune, si presenta come il paese delle fazioni (politiche, civili, sportive, culturali), che neanche cinquant'anni di pace hanno contribuito a calmare.

2. Partendo da una tale sintesi, cerchiamo ora di delineare la questione produttiva. In questo senso l'Italia si presenta come il paese della televisione sovrana, dominato dal principio di autorità, che viene dai due concetti di quadro e di prossimità. Il primo fa sì che la realtà mostrata sia ben delimitata e controllata, senza intrusioni dall'esterno, con una negazione totale del fuori campo, risultando un'unica voce senza contraddittori o un duetto sterile che si annulla nella lite. Il secondo, che lavora sulla presenza rassicurante di un "fratello maggiore", impone la pratica dell'attore (in televisione tutti i protagonisti recitano, dai membri del Governo e della politica al più umile dei cittadini, ma gli spettatori sono convinti della loro sincerità, assimilando fino in fondo senza distanza critica il principio del verosimile, che sottende al cinema fin dalle origini).

L'Italia è anche il paese dove è stata gradualmente smantellata la rete delle sale *d'essai*, dove i *cineclub* sono sempre in difficoltà, dove si moltiplicano le manifestazioni che hanno l'unico scopo di dare luce e prestigio ai rappresentanti delle istituzioni locali, dove non c'è alcuna valutazione della validità scientifico-culturale degli eventi, ma conta invece l'apparentamento a un personaggio *glamour* o a una forza partitica, dove la politica di sostegno a produzione e distribuzione è sempre deficitaria e messa eternamente in discussione, dove gli aiuti sono scarsi, male ripartiti e in eterno ritardo. In questa situazione la produzione, se e quando si struttura, non ha un preciso disegno in mente e si pone le eterne domande: come, quando e perché fare un documentario? Per quale committenza? Per quale pubblico? Per quale canale distributivo?

Sgombriamo subito il campo da facili illusioni. La distribuzione in sala dei documentari è pressoché inesistente. I successi di alcuni titoli come *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore o *Essere e avere* di Nicolas Philibert e, in tempi più recenti, di *La strada di Levi* di Davide Ferrario, *L'Orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente o *Le ferie di Licu* di Vittorio Moroni, non hanno portato alcun entusiasmo o fiducia nei gestori; tanto più che i cinema fanno ormai parte di circuiti monopolistici, che contrappongono il sistema dei *multiplex* a quello delle sale cittadine, anche queste organizzate in cartelli. Con due o tre soggetti che controllano il traffico delle copie, la programmazione si orienta sempre intorno agli stessi titoli di *fiction*, più qualche esotica e *trendy* proposta *d'essai*. Per i documentari, anche quelli che ormai sono consacrati dalla presenza ai maggiori festival internazionali (Cannes, Venezia, Berlino)

ci sono rare possibilità (per esempio il piccolo circuito piemontese di Documé).

Quanto alla televisione, sia essa terrestre o satellitare, quella privata non prende neanche in considerazione l'ipotesi di una produzione o di una distribuzione documentaria, preferendo dedicarsi ai programmi di intrattenimento, alle trasmissioni sportive, ai *reality show*, alle liti o agli scandali in diretta, agli spazi di informazione-propaganda. Le reti pubbliche seguono invece una strategia autoreferenziale, basata sull'archivio e la testimonianza, che bene si adatta al profilo "mezzo busto" del piccolo schermo, e si presentano come committenti di cinema soprattutto di *fiction*. Raramente esse producono (e ancor più raramente trasmettono) documentari di creazione, dal taglio cinematografico, preferendo restare su posizioni di rendita con i soliti filmati naturalistici su un mondo animale quasi estinto, i *reportage* conditi di immagini *shock* e di parole di esperti, le *docu-fiction* storico-scientifiche con tanto di ricostruzioni scenografiche e musiche roboanti, i polpettoni didattici a base di immagini d'archivio, in cui, tramite le manipolazioni del montaggio (come si sa dai tempi di Kulesov) e l'autorità del commento orale, si può dire tutto e il contrario di tutto (su una tale posizione si allineano i vari canali satellitari "dedicati").

Resta l'*home video*, che, nell'ambito di alcune coraggiose iniziative (per esempio Real Cinema della Feltrinelli), propone sporadicamente dei titoli. Insomma, in Italia avviene tutto il contrario di quanto si verifica negli altri paesi europei (per non parlare degli Stati Uniti, di cui si imita tutto eccetto le iniziative lodevoli, o di altri paesi extraeuropei, come il Brasile, dove il documentario usufruisce di una fiorente distribuzione in sala) con produzione strutturata, circuiti distributivi di sale aperte al documentario e televisione, pubblica e privata, che crea diversi *format*.

3. Inquadrata la deprimente situazione culturale, produttiva e distributiva italiana, corrispondente ad un paese impaurito e al contempo edonista, spensierato e sostanzialmente incosciente, si può affrontare un discorso generale e teorico sulle forme del documentario, così come esse si manifestano nel nostro paese. Partiamo da una sorta di *imprinting* del documentario italiano: nell'ambito della rappresentazione del reale, noi siamo il paese degli archivi (del Luce, della Resistenza, del Movimento Operaio ecc.), delle testimonianze visive e sonore, della parola che si contrappone o si sovrappone. Tenendo presente il principio d'autorità di cui si è parlato sopra, la tradizione documentaria italiana è dunque quella del cinegiornale o quella della parola filmata. Da queste due linee principali di tendenza, fatte sempre le debite eccezioni, esso si distacca poco, perché tali linee sono perfettamente integrate alle necessità televisive. La prima, che porta al filmato istituzionale, è sovente didattica e, come tale, partigiana, propagandistica, promozionale. La seconda, pigramente attestata sulla ripresa frontale di un soggetto che parla alla macchina da presa raccontando le sue verità, corri-

sponde al regime di confidenza che la televisione ha da sempre instaurato con il suo pubblico. Un abile incrocio fra le due linee porta al *reportage*, che è il modo più semplice di fare informazione. Esso funziona come una ricetta: una rapida incursione di una *troupe* ultraleggera sui luoghi del soggetto, delle immagini filmate nell'urgenza, senza la minima distanza o riflessione, e poi la parola all'esperto o al testimone, come se l'accumulazione di immagini apparentemente oggettive (ma di solito abilmente scandalistiche o perlomeno cariche di effetti emotivi *ad hoc*) e di parole che le spiegano portasse a una scientifica disanima dei fatti. In realtà quest'incrocio non è che un abile sdoppiamento delle classiche immagini commentate, come avveniva e avviene ancora oggi nei filmati sulla vita degli animali, dove una voce sottolinea quello che si vede conducendo per mano lo spettatore a trarre delle conclusioni, come se egli ne fosse incapace autonomamente. Film istituzionali, testimonianze e *reportage* partono infatti dal cinico principio che il pubblico è un fanciullo, neanche troppo intelligente: il che, vista la situazione di totale inerzia dell'Italia, potrebbe anche corrispondere a verità.

Il *reportage* è in tutti i casi qualcosa di consustanziale al mezzo televisivo, una sua creazione partenogenetica. Il documentario invece potrà anche avere una sua fruizione televisiva, ma la sua matrice è cinematografica, nel senso nobile di scrittura personale per immagini e suoni. Anche l'organizzazione del lavoro è diversa in termini di produzione e di regia. Il *reportage* è spesso d'assalto, non parte da una profonda conoscenza delle cose, la sua preparazione è spesso fatta a tavolino e il soggiorno di chi filma sul luogo delle riprese è corto. Il documentario prevede invece dei tempi più lunghi, tanto nell'identificazione del soggetto, quanto nel suo avvicinamento. Inoltre, in termini di produzione, esso comporta un *iter* più complesso, che si sviluppa attraverso varie tappe: idea, progetto, trattamento del soggetto, ricerca dei finanziamenti, *pitching* con i produttori, sopralluoghi, attesa. Una volta diventato operativo, le riprese prendono coscienza dei tempi e dei modi delle persone che filmano, vivono al ritmo del loro respiro e di quello che filma, accumulano scene e immagini, colgono il reale mentre si manifesta, organizzano con il consenso delle persone filmate delle messe in situazione della loro vita. Poi, al montaggio, dei tempi ancora più lunghi individuano il filo narrativo e la struttura profonda del film.

Nel cinema documentario coesistono il rispetto del soggetto filmato, la creatività del cineasta, la coscienza del suo posto e di quello dello spettatore, la libertà interpretativa del pubblico, lasciato senza guide autoritarie alla visione e all'ascolto. Quando è efficace, ciò accade anche perché il cineasta crede in quello che filma, nell'atto stesso del filmare, crede nell'attesa, crede nel reale, al di là delle manipolazioni necessarie del montaggio o delle messe in situazione.

4. Parlare di forme del reale oggi in Italia significa allora parlare di una tradizione generalizzante e nefasta (televisione, archivio e mezzi busti) e di alcuni cineasti che hanno cercato di superarne i limiti, dagli

² L'elenco dei cineasti presi ad esempio delle varie linee di tendenza è ovviamente parziale.

³ Per una definizione delle varie forme di cinema documentario si consiglia la lettura del capitolo 10 ("Nommer le documentaire") del fondamentale libro di Guy Gautier, *Le documentaire, un autre cinéma*, Nathan, Parigi 1995.

epigoni del neorealismo (Roberto Rossellini, ma anche Luigi Comencini o Francesco Maselli) a Ermanno Olmi, da Gian Vittorio Baldi a Vittorio De Seta, da Gianfranco Mingozzi a Paolo Gobetti e Lino Micciché, dai casi isolati di documentari industriali (*La via del petrolio* di Bernardo Bertolucci), sociali (*Matti da slegare* e *La macchina cinema* di Silvano Agosti, Marco Bellocchio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli), civili (*La rabbia*, *Comizi d'amore* di Pier Paolo Pasolini), ad alcuni antesignani artigianali e indipendenti come Alberto Grifi e Daniele Segre; per arrivare all'oggi dove coesistono gli eredi del cinema diretto, i sostenitori del documentario di creazione, i cantori del documentario di poesia, le soggettività narranti a contatto col mondo, i registi di sintesi fra informazione e spettacolo, i cineasti militanti, gli autori di inchieste bollenti o di raffinati esercizi di stile ai limiti della video arte.

Fra i *filmmaker* contemporanei ², quelli che lavorano nel solco della grande rivoluzione tecnico-formale del "diretto" ci sembrano essere Alessandro Rossetto, Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero. Rossetto, con *Bibione Bye Bye One*, *Chiusura* e *Feltrinelli*, si rivela un eccellente indagatore delle complesse dinamiche che animano uomini e cose: i suoi documentari, centrati prevalentemente sugli spazi del Nord-Est, affrontano ogni volta dei territori abitati da corpi, parole, idee che danno vita a insiemi stratificati (i turisti e gli autoctoni della riviera veneta, la fine dell'artigianato e di una cultura di provincia, il fallimento dell'utopia di una casa editrice). Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero lavorano invece sui tempi e i modi del vivere civile nella loro terra che è Napoli in particolare e la Campania in generale. Il loro procedimento è quello di alludere al mondo attraverso l'analisi e la rappresentazione di un fenomeno locale, sia esso il governo di una cittadina (*Prove di Stato*), il funzionamento scolastico (*A scuola*), le peripezie dei marinai di un bastimento russo all'ancora nel porto di Napoli (*Odessa*) o un luogo nevralgico della città (*Piazza Municipio*).

Gianfranco Pannone, Davide Ferrario, Pietro Marcello, Felice D'Agostino e Arturo Lavorato sembrano invece orientati verso il documentario di creazione.³ Pannone sfrutta la sua ottima conoscenza dell'archivio, della storia e del territorio italiano per delineare mondi dei vinti che si sono persi lungo la strada del mito (la trilogia *Piccola America*, *Lettere dall'America*, *L'America a Roma*), paesaggi italiani marginali (*Latina/Littoria*), soggetti tabù dai contorni chiaroscurali (*Il sol dell'avvenire*), con il coraggio di affrontare argomenti scomodi e di mettersi in gioco in prima persona (spesso la sua voce narrante prende esplicitamente parte ai film assegnandosi la parte del testimone). Non diversamente da lui anche Ferrario affronta le contraddizioni del mondo contemporaneo, siano questi i dubbi della militanza (*Comunisti*), la nascente Lega Nord (*Lontano da Roma*), l'antagonismo della scena musicale indipendente (*Materiale resistente*) o un viaggio in Europa sulle tracce di Primo Levi nel suo ritorno a casa dai campi di concentramento nazisti (*La strada di Levi*), con uno sguardo che è debitore alla sua profonda conoscenza del cinema e dunque con un linguaggio

gio fortemente segnato dal lavoro sull'inquadratura e dal respiro del montaggio. Pietro Marcello, autore di un solo lungometraggio, *Il passaggio della linea*, affresco di un paese visto dai treni e attraverso gli occhi e le parole degli esseri umani che li popolano, è invece portatore di un'attenzione, al contempo etica ed estetica, all'Italia delle periferie, delle utopie perdute, dei dimenticati dalla storia e dalla cronaca presente. Vicini alla sua sensibilità Felice D'Agostino e Arturo Lavorato, che partono dalla natia Calabria per raccontare l'eterna deriva del Meridione, sono infine autori di un cinema dal valore poetico e politico, che si estrinseca in saggi di voci e immagini d'archivio (*Il canto dei nuovi migranti*) o in ritratti di comunità che affrontano esitanti il futuro (*Un racconto incominciato, Noi dobbiamo deciderci*).

Oscillano infine fra l'informazione e lo spettacolo, due forme documentarie di notevole successo internazionale, come *L'orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente, un *docu-drama* che racconta la genesi di un gruppo musicale multitenico, e *Biùtiful Cauntri* di Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio e Peppe Ruggiero, una produzione militante vicina al cinema del reale che denuncia il disastro ecologico, sociale e civile del territorio campano invaso dalle discariche della camorra; mentre si segnala un tentativo della *fiction* di divorare le forme del documentario, di manipolarle, di assimilarle, dovuto ad un calo di fiducia nei modi stessi della *fiction*. Le forme ibride, che già a livello internazionale si affermano, si affacciano anche da noi. *Le ferie di Licu* di Vittorio Moroni, raccontando le peripezie di un immigrato dal Bangladesh alle prese con un matrimonio combinato, sceglie la strada del documentario romanzato. *Il dono* di Michelangelo Frammartino, che mostra l'inerzia etico-sociale di un paese della Calabria, va invece verso la finzione documentaria. Quanto alla vasta produzione di Corso Salani, autore di film dal forte impianto narrativo, dove il documentario elabora il comportamento del corpo d'attore a contatto con un ambiente reale (si veda a tale proposito la serie *Confini d'Europa*), essa sembra invece orientarsi verso il documentario di finzione.

Il tutto è però dovuto alle singole volontà individuali più che a un indirizzo di sistema. Laddove l'industria del cinema è inattiva, i cineasti vanno da soli. I laboratori digitali in casa, gli aiuti dei vari *fund o film commission*, l'intervento spesso salvifico delle produzioni straniere, vanno a comporre un mosaico in evoluzione, che se non trasforma la realtà (come dicevano Zavattini e Debord, il procedimento dovrebbe essere l'inverso) perlomeno testimoniano di un reale disagio e anche di un'altrettanto reale voglia di fare.

5. *Post scriptum*. Mentre mi accingo a inviare questo testo, mi ricordo che nel 1993, sul primo numero della rivista «Duel», avevo scritto un articolo sul documentario in Italia. Lo cerco e lo rileggo. Cambiano alcuni nomi e qualche dato. Per il resto dicevo le stesse cose. Sono io che mi ripeto o il sistema italiano del documentario è immutabile?