

MARCO BERTOZZI

CRITICS

Ogni volta che ci confrontiamo con gli immaginari relativi al documentario restiamo stupiti dalla mancanza di idee su questo cinema o, tutto al più, dal privilegio di luoghi comuni duri a morire. Il peso del passato è schiacciante e la battaglia italiana per una revisione culturale dell'idea documentaria risulta ancora difficile. Ora, mi sembra che il rinnovato interesse attenga spesso a una moda, un ultimo "grido" non alieno da saperi preconcepi, categorie storiche aprioristiche, teorie del cinema da rispettare. La moda del documentario "retorico" trova eco nelle formazioni dei partiti politici, nella spartizione dei palinsesti, nei servizi di programmi scandalistici, in articoli che rimbalzano sulle sponde estetiche del cinema del reale per nascondere nelle grotte del "contenuto". Gran parte della critica continua ad essere cinematograficamente "non creativa" e a usare il documentario per parlare d'altro. Ce ne fossero di interpretazioni selvagge, di galoppate ermeneutiche, di stasi osservative innanzi alle nostre opere! La consapevolezza ci sia un "io" parlante dietro i testi – filmici o critici essi siano – lo svelato atto della costruzione di questi testi innescherebbe un principio di sana reciprocità dialettica. È quello che si auspica **Laura Buffoni**, sottraendosi al "pregiudizio di oggettività e completezza nell'esercizio dell'attività critica" e rivendicando "una visione necessariamente presbite, parziale" nell'affrontare alcuni esordi recenti nel documentario italiano. Si tratta di ammettere che una critica capace dell'atto creativo possa corrispondere al testo filmico quale altro atto creativo: è la stessa consapevolezza che segna il tracollo dei punti di vista onniscienti, delle *voice over* paradivine. Qualcuno filma, qualcun altro scrive, e ogni atto porta con sé una dose di realismo mediata da un atto di scrittura. In Italia molti sembrano non accorgersene. Così le immagini e le parole restano macigni di un vero perché ripreso/raccontato: finalizzati allo all'ordinario, banale, a volte letale contenuto descrittivo dell'opera. E il rischio coinvolge anche molti cineasti del "reale". **Cristina Piccino** ricorda che "il tono è quasi sempre lo stesso, dimostrativo, di chi si arresta alla storia che sta raccontando senza riuscire a andare oltre, a renderla "politica" e "poetica", frammento di un'epifania più ampia del 'Reale'". Persiste cioè una concezione immanentista che se ne frega dei problemi di immagine suscitati dal film, del viaggio intrapreso nell'atto della visione, dell'incontro provocato e della perdita subita, del problema del punto di vista. Quella fastidiosa non credibilità scodellata dalla maggior parte dei film narrativi di tipo "sociale", in cui ricerca e sperimentazione dell'autore medio italiano sembrano omogeneizzati da un *mix* fra mancate consapevolezze *diktat* produttivi, verso un orizzonte mestamente consolatorio.

¹ Dziga Vertov, "Nascita del Kinoglaz", in *L'occhio della rivoluzione*, Mazzotta, Milano 1975. P. 77.

ETICS

Auspicare il televisivo plauso dei tanti diverge dalla prospettiva di questo volume (d'altronde, chi ambisce a queste lodi si è già recato altrove...). Qui affrontiamo opere che non possono essere considerate solo "prodotti", oggetti di una previsione di mercato, di una realizzazione pianificata, di rigorose strategie di vendita. Il nostro resta un punto di vista minoritario, per molti enigmatico ma, al tempo stesso, esemplare: i più bei documentari ci seducono proprio per la siderale lontananza dalle galassie del vedere diffuso. Prototipi, schegge visive occultate ma resistenti, in cui lo sguardo si chiede costantemente che fare della cinepresa, quale "il suo ruolo nell'offensiva che io lanciao verso il mondo visibile..."¹? La bellezza dell'accadimento (nessuna bellezza romantico-armoniosa quanto quella stocastica della vita) è un corpo a corpo con il "disastro" del reale: come nel magico documentario di Gianfranco Rosi visto all'ultima Mostra di Venezia, **Below the Sea Level** (2008). Un reale che tende al surreale, un incantamento per gli occhi e per il cervello. Lì, davvero, l'immagine pensa. Lì, come ricorda **Emiliano Morreale**, sta il miglior cinema italiano, un modello di produzione altra, i suoi autori più interessanti. Una minoranza, Fofi direbbe una "minoranza etica", che, paradossalmente, rischia di venire associata a quella poltiglia medial-spettacolare che riempie palinsesti di cantanti-ballerini-*videomaker*-creativi. Un realismo videoprecotto per agognati modelli, insuperabili ginnasi di mitologie diffuse, vincenti, straripanti. Che farne dunque delle nostre "pericolose" vocazioni in un contesto in cui l'immaginario dell'apparire risulta spettacolarmente vincente? Delle vocazioni di migliaia di studenti che ho avuto e che ho illuso potessero ospitare un futuro legato alla loro intelligenza e alla loro passione? È che l'Italia è un paese piccolo, e sottomercati per raddomanti sognatori sono ormai inesistenti (forse esistono, ma si consumano nella gratuità del volontariato senza offrire laiche possibilità di vita terrena). Molti festival, lo ricorda **Stefano Missio**, sembrano insensibili a queste condizioni e si comportano come se esistesse un effettivo mercato del documentario italiano: schiacciati dall'autoritario "peso" di rassegne stampa – non certo raffinate interlocutrici dei film quanto, piuttosto, alla ricerca dello *scoop*, del *glamour*, del sensazionalistico – fondamentali nel convincere amministratori e politici nel dirottare finanziamenti verso il "loro" festival. Così, l'ormai leggendaria "nicchia" si è rattappita, è diventata "macchia", darsi alla macchia, fuggire, via, via, in un altrove dove si possa vivere di cinema dal vivo: Parigi o il Ticino, Barcellona e Berlino, e poi Londra, Montreal, Shanghai... Essere internazionali "è diventata un'esigenza": per tornare ancora più sensibili e consapevoli e ampliare quindi disagio e sofferenza? O, meglio, per partire e non tornare mai più? O, ancora, rientrare solo per le impolverate icone di una rassicurante Italia premoderna – pi(a)zze e cannoli, piadine e cattedrali...?.

PASSIONS

Gianfilippo Pedote si chiede come si faccia "a non appassionarsi a questa bella utopia che mette insieme il lavoro e la vita, conoscere e vivere, ordine e disordine, dare e ricevere". Dinamiche botteghe documentarie per un cinema obbligato a restare "amatoriale", ancorato a un pensiero che, appunto, "ama", schiva l'industria e reintroduce quelle creatività "casalinghe" sino ad ora concesse quasi esclusivamente ad arti quali la poesia o la pittura. Ma non è un cinema che fa eco, in qualche modo, ai documentari di Pasolini e agli sguardi di Piavoli, alle invenzioni di Grifi o a quelle di Agosti? Agli splendidi documentari di De Seta girati con la

² Alberto Farassino, *Follie della realtà*, «Filmmaker», n. 5, 1991, p. 3 (presentazione alla retrospettiva di documentari italiani curiosi, eccentrici, rari).

³ Cfr. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990.

moglie e un aiutante? Non è forse per questo che molti cineasti scelgono la modalità del documentario per realizzare un cinema in prima persona, forse più impegnativo ma lontano dall'*overdose* di immagini a bassa pulsazione simbolica profusa dai media? Sono auspici evocati da **Luciano Barisone** ricordando che "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". Ciò che sembra emergere è un rigoglio di progetti e desideri, una altissima produttività mediale, diffusa in mille tentativi "documentari". Un mondo al lavoro, sintetizzato dall'intervento di **Alessandro Rossi** e **Michele Mellara**, in cui il problema del "reale" emerge con nuove consapevolezza. Un brulichio documentario in cui si annidano robusti anticorpi alle idee standard di cinema; laboratori sparsi per il paese che alimentano la possibilità di un cinema meno debitore alle esigenze dei grandi numeri e capace, piuttosto, di dar occhi a storie mai viste. Così la stragrande maggioranza di film documentari si fa per la follia di qualcuno che ci crede, al di là dei finanziamenti disponibili: si fa nelle pieghe dei bilanci delle televisioni, con le briciole dei finanziamenti ministeriali, con i pochi fondi di *film commission* regionali, provinciali, comunali. Eppure, l'approccio documentario sembra divenire esigenza estetica condivisa: dai documentari radiofonici alle installazioni audiovisive, dall'antropologia – sempre più fatta da racconti di campo, in prima persona – alle pratiche del teatro di ricerca, è un'urgenza che si espande nella consapevolezza si tratti di "immagini di realtà" piuttosto che attendibili "realtà". Importante ribadirlo perché nel cinema italiano l'idea documentaria si è posta spesso al riparo del filmico, nel privilegio del contenuto sulla forma, dei paesaggi naturali su quelli estetici; idea che, proprio per la sua presunta innocenza, ha potuto a volte riservarsi spazi espressivi quali antidoti alla normalità del sistema "grande", quello narrativo-industriale. Tornano alcune considerazioni di Alberto Farassino: "Dalla piattezza del paesaggio-documentario italiano si staccano insomma alcune vette, o piuttosto abissi: diversità, imbizzarrimenti, azzardi, stravaganze, eccessi, spesso inconsapevoli ma oggi visibili come momenti di rottura della norma, tracce di un'altra storia. 'Follie', se si vuole, reali o metaforiche"².

GAZES

Dunque cinema documentario per vedere meglio dei nostri occhi stanchi, della loro visione spontanea, ricca di pregiudizi? Un cinema della vista, del punto di vista, nel suo molteplice senso, tecnico, politico, filosofico... Ma siamo sicuri che i documentaristi italiani si pongano sempre questo problema di sguardi? L'auspicio di un cinema senza confini emerge da **Adriano Aprà** nel suo saggio sulle contaminazioni concesse dal digitale: per un cinema non succedaneo della pellicola, non ancorato a un uso "pigro" del mezzo, lontano dalla semplice riproduzione del mondo in termini di costi ridotti e prossimo, piuttosto, al tentativo di reinventare l'esperienza dello sguardo. Ad esempio, attraverso una "pittura audiovisiva privata" capace di esaltare l'urgenza autobiografica, quella sacrosanta possibilità di rivisitare l'io attraverso un cinema da camera, in un racconto che investe gli altri partendo dal sé. Senza utopie, in una marginalità dimessa, dove il progetto politico riguarda l'individuo nudo innanzi alla storia. Ecco la "comunità che viene", quella formata da singolarità qualunque, nell'esodo irrevocabile delle appartenenze.³ Per un cinema documentario che non si sforza di produrre certezze, non instaura logiche normative ma cede, piuttosto, alla messa in campo del dubbio e dell'ambiguità del confronto. Una

⁴ Su "Film and Copyright" cfr. «Film History», n. 2, vol. 19, 2007 e Guglielmo Pescatore, *L'ombra dell'autore. Teoria e storia dell'autore cinematografico*, Carocci, Roma 2006.

bella sfida, non sempre garantita dalle buone intenzioni degli autori: con molti rischi di *petitesse* narcisistiche e masturbazioni individuali. O generazionali. Quando si esce dal sé e si apre il cantiere del nostro sguardo sull'altro, il gioco si fa duro e la capacità di giostrare la relazione in atto diviene fondamentale. **Luca Mosso** scandaglia proprio l'intenzione documentaria quale luogo di contatto, un cinema dal vivo che diviene cinema di relazione, abbatte logiche normative di "genere", esalta la messa in campo del dubbio, l'ambiguità di un confronto *in itinere*, il sudato *va et vien* fra gli interlocutori coinvolti. Alcuni dei più interessanti film italiani degli ultimi anni attraversano proprio questi orizzonti.

MEDIOLOGIES

E poi il recupero del *footage*. Il riciclo poetico del cinema "in archivio" attrae consapevolezze originali, in un corpo a corpo sulla memoria che diviene corpo a corpo estetico: dai modelli in stile "Grande storia" (un accurato lavoro di scrittura "dimostrato" dalle immagini d'archivio), si passa a film senza parole, a musiche asincroniche, a intime rivisitazioni di *home movie*. Ce lo ricordano sia **Ilaria Fraioli** che **Gianfranco Pannone**: la prima aprendo il cantiere di **Vogliamo anche le rose** (Alina Marazzi, 2007), illustrandoci la costruzione attuata in montaggio e il processo di composizione multimediale del senso; il secondo evocando una serie di esperienze in prima persona, nonché il dibattito sul libero utilizzo delle immagini custodite negli archivi, quello dei *creative-commons* e delle *best practices in fair use*. Si tratta di idee/azioni che stanno ridefinendo il campo del documentario a base d'archivio, donando nuove "usabilità" alle immagini. Pratiche in pieno sviluppo negli Stati Uniti e in Inghilterra, che rimodulano l'idea stessa di autore e di diritto d'autore, di proprietà intellettuale e di cineteca pubblica.⁴

E proprio il problema del "pubblico" resta centrale. Pubblico inteso come "servizio" e come "spettatore". Al secondo, negli ultimi anni sono stati concessi spazi di visione inventati da magnifici distributori-mostratori, come il gruppo romano di Apollo 11, il circuito piemontese di Documè, quello emiliano romagnolo di Doc in Tour. All'opposto, l'idea di "servizio" ha continuato a languire, con una televisione pubblica votata a perdere la sfida/compito istituzionale rispetto a un cinema da tutelare, promuovere, coprodurre (e, naturalmente, la propagazione di emittenti e canali non sta garantendo la sbandierata pluralità ma, all'opposto, nel privilegio del mercantile, la rincorsa di un pervasivo modello unico). Un servizio che avrebbe dovuto agire diversamente, ragionando sull'allargamento del visibile prima che sull'incremento dello spettacolare e sui *diktat* dell'economico. Sono concetti illustrati da **Stefano Tealdi**, con la competenza di chi attraversa da anni un mercato internazionale abituato a ben altri impegni "pubblici". L'impressione è che a noi resti solo il paese spaesato, un luogo sempre più incapace di rivedersi, rileggersi, reinventarsi (piccolo sintomo: la scorsa estate, la raffica di ordinanze antitutto di numerosi sindaci, tese a impedire il mangiare, lo sdraiarsi, il riunirsi, sin'anche il leggere nei luoghi pubblici delle città, in una geografia del possibile lasciata ai venditori di professione, per turisti tristi o cittadini la cui unica piazza frequentabile è ormai il teleschermo). Ecco, nel momento in cui massimo risulta lo scarto fra bradisismo documentario e possibilità produttive, l'auspicio è che questo numero dei QUADERNI DEL CSCI riesca a scalfire l'afasia culturale di qualche istituzione, ad allargare il gioco degli sguardi su un cinema ancora non riconosciuto, a riflettere su forme audiovisive segnate dall'implacabile e amorosa dialettica fra etica ed estetica. Davvero buona lettura!