



EMILIANO MORREALE

Il documentario fuori di sé. Tracce e prospettive di un metodo cinematografico



¹ *Le détournement par le direct*, «Cahiers du cinéma», 209-211, 1969, trad. it. *La svolta del cinema diretto*, in Alberto Barbera-Roberto Turigliatto, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano 1978, pp. 393-413.

1. FICTION E NO

Chi segue i festival si è spesso accorto, negli ultimi anni, che una delle tendenze più interessanti del cinema contemporaneo è una rinnovata contaminazione tra *fiction* e *nonfiction*, tra linguaggi narrativi ed elementi di auto-riflessione o di apertura al lavoro sul campo. Niente di nuovo, per carità: gli orizzonti teorici aperti dall'intreccio di cinema "diretto" e "non diretto" li aveva già letti, negli anni '70, Jean-Louis Comolli, poco prima che un ritorno all'ordine facesse prendere tutt'altra via a gran parte del cinema, anche d'autore.¹ Le osservazioni di Comolli valgono ancora oggi: la compenetrazione reciproca di documentario e *fiction*; il *reportage* come sotto-impiego del cinema diretto; la maggior facilità di superare la barriera tra *fiction* e documentario partendo dal documentario verso la *fiction* che non in senso inverso. La novità, però, è che questa "nuova convergenza" avviene sullo sfondo di una mutazione radicale dello statuto dell'immagine. E, limitandosi alla situazione italiana, in un momento di singolare crisi del cinema di finzione.

La "realtà", dopo la lunga fase postmoderna (che in Italia, almeno nel cinema, non ha avuto però in pratica nessun esponente di spicco) e un ripiegamento sul quotidiano, torna a presentarsi come problema, come interrogativo a cui si cerca di rispondere in maniere sempre più contaminate, all'interno di un flusso di *media* in cui il cinema deve continuamente definire la propria posizione. All'inizio degli anni '90, alcuni modelli hanno influenzato coloro che cercavano un rapporto più libero con la narrazione, e un rapporto rinnovato col reale: il *bluff* dei registi di "Dogma", ma anche la scoperta internazionale del cinema iraniano e di Kiarostami in particolare; i primi film dei fratelli Dardenne e, per l'Italia, il vagabondaggio romano di **Caro diario**. Nel frattempo, l'evoluzione tecnologica permetteva una resa visiva altissima anche con apparecchiature leggere, il che dava il colpo finale alle poetiche e retoriche della "bassa definizione". Oggi, la definizione bassa non è più *data*; chi la vuole, deve andarsela a cercare – ad esempio, nelle regioni delle immagini passate del *found footage* o nella (momentanea) imperfezione della *webcam*.

Ma soprattutto, l'evoluzione della manipolazione digitale dell'immagine ha reso sempre più complesso il rapporto col referente reale. Il sorprendente interesse che il documentario ha suscitato negli addetti ai lavori da qualche anno in qua nasce da diversi elementi: tra questi, un carattere di "supplenza" nei confronti di un giornalismo sempre più chiuso dentro il circolo della politica e della televisione; e soprattutto una crisi dei modelli narrativi e degli stili. Oggi, mentre insieme ai registi anche gli scrittori vivono un momento di ritorno di romanzi-inchiesta (il presente apocalittico di **Gomorra**, ma anche le minime apocalissi quotidiane di Piccolo e Pascale, e la reinvenzione alienata di Siti o il postmoderno morale e curiosissimo di Lagioia, e ancora Bajani o l'ultimo Aldo Nove), la *graphic novel* sembra una delle forme di "romanzo" più al passo coi tempi proprio incrociandosi anche al diario e al *reportage*, ed elementi tradizionalmente legati a forme di cinema

² Su questo tema cfr. Emiliano Morreale, *Paesaggio con mutazioni*, in Vito Zagarrò (a cura di), *La meglio gioventù. Nuovo cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 254-260.

sperimentale (come il cine-diario o appunto il *found footage*) trovano luoghi di emergenza nel cinema più *mainstream*.

Non sempre, va detto, la critica tarata sul cinema di finzione ha l'occhio allenato sullo "specifico documentario". Intanto, perché spesso non ne conosce i testi di base, le derivazioni, gli scambi, e sta recuperando dei decenni di ritardo. Poi, perché tende a investire il cinema di *fiction* dei propri sensi di colpa, di decenni di cinefilia autoreferenziale, di ignoranza del mondo esterno, cadendo spesso in una sopravvalutazione ingenua del mero contenuto.

Talvolta si arriva anche all'equivoco radicale di confondere il documentario con il realismo. Mentre ovviamente, se quasi tutti i documentari sono realistici, la gran parte dei film realistici non hanno nulla a che fare con il documentario. Il realismo è qualcosa che riguarda il risultato, il verosimile; il documentario, per come lo si intende, qui, è un *metodo*. Il che permette anche di superare l'*impasse* del destino del documentario in un sistema del visibile in cui tutto è possibile, dal girare un *kolossal* in una stanza a risuscitare gli attori morti. Anche in un mondo virtuale, fatto di inesprienze collettive, un "documentario" è forse possibile.

2. COME IL CINEMA ITALIANO RISCOPRÌ L'ITALIA E POI CAMBIÒ IDEA

L'interesse per il documentario è arrivato anche, e non per caso, alla fine di un momento di riscoperta dell'Italia da parte del cinema di finzione. Nei primi anni 2000, l'effetto di riscoperta della realtà (anzitutto regionale e paesaggistica) era parso esaurirsi:² un periodo che possiamo collocare idealmente tra *Il ladro di bambini* (1992) di Amelio e *Caro diario* (1993) di Moretti, a un estremo, e *Pane e tulipani* (2000) di Soldini dall'altro. Le parabole più significative dei registi sono eloquenti: Martone passava dalla riscoperta di una nuova Napoli cinematografica a un film politico claustrofobico come *Teatro di guerra*; Ciprì e Maresco, dopo aver reinventato Palermo, la alludevano quasi tutta in interni nel *Ritorno di Cagliostro* (2001); e vie simili battevano anche Corsicato (*Chimera*, 2001) o lo stesso Soldini. Per il grosso degli "autori medi" (Piccioni, D'Alatri, Cristina Comencini ecc.) il set arriva da sempre "dopo", non è la sostanza del film ma una *location* in cui ambientare una sceneggiatura.

Alcuni film italiani hanno cercato di trovare un equilibrio fra tendenze alla normalizzazione e accento sui corpi e sui luoghi. *Tornando a casa* (2001) e *Vento di terra* (2004) di Vincenzo Marra sono stati tra gli episodi più convincenti nell'elaborazione di un metodo tratto dal documentario eppure con una presenza fortissima delle marche d'autore. Il che li rende paradossalmente più "documentari" dei film di *nonfiction* dello stesso autore (*E.A.M. Estranei alla massa*, 2001, e *L'udienza è aperta*, 2005), nei quali la lotta è quasi capovolta, e uno sguardo "da regista" si ritaglia spesso uno spazio isolando dettagli "significativi".

Ma mentre alcuni esordienti tentavano di trarre le conseguenze da questa riscoperta del reale, in maniera estrema (*Il dono* di Michelangelo Frammartino, 2003) o più superficiale e confusa (*L'isola*, 2003) di

³ In maniera più scomposta e avventurosa ma acuta, lo stesso disagio traspare negli ultimi due-tre film di un Salvatore Piscicelli, e si trova in film più o meno mancati come *B. B. e il cormorano* (2003) di Edo Gabbriellini, *Liberi* (2003) di Gian Luca Tavarelli.

⁴ E va ricordata anche la piccola "*nouvelle vague*" che a un certo punto pareva stesse arrivando dalla Sardegna con Mereu (*Ballo a tre passi*, 2003), Pau (*Pesi leggeri*, 2001), Columbu (*Archipelaghi*, 2001), Sanna (*La destinazione*, 2003).

Costanza Quatriglio), altri titoli oggi sembrano esempi di resistenza o di passaggio, attraverso una forte esibizione di modelli para-documentaristici (il bellissimo *Angela*, 2002, di Roberta Torre) o una sottrazione sempre più spinta (*L'amore imperfetto*, 2001, di Giovanni Maderna) che finisce col lottare contro la sceneggiatura.³ *Non è giusto* (2001) di Antonietta De Lillo era tra i pochi a schivare il vero pericolo della *fiction* in digitale, ossia l'esibizione del "basso formato" che crea un paradossale effetto di finzione. E forse, in questa direzione, il percorso più radicale di tutti è quello di Daniele Gaglianone, che compie un lavoro ancora più sottile, trattando le proprie riprese come *found footage*, in una esibizione di artificio che reagisce criticamente con l'urgenza politica e sociale del materiale filmato.

Comunque la lontananza da Roma, almeno prima che diventasse mera dipendenza dalle Film Commission locali, ha segnalato spesso una maggiore apertura di sguardo che finisce col riverberarsi sulle storie: *Fame chimica* (2002) di Bocola e Vari, *Giovani* (2001) di Luca e Marco Mazzieri, *Sole negli occhi* (2001) di Andrea Porporati, *Sotto il sole nero* (2004) di Enrico Verra. Tutti film, peraltro, spesso schizofrenicamente divisi tra set e *script*, o abitati da una doppia anima⁴ come, in misura assai maggiore, *Sulla mia pelle* (2005) di Valerio Jalongo e *Provincia meccanica* (2005) di Stefano Mordini, soffocati da sceneggiature stereotipate e invadenti. E in fondo anche un film di ben maggiore riuscita come *Private* (2005) di Saverio Costanzo è un classico esempio di uso strumentale del dato reale, di costruzione a effetto della vicenda, di supremazia della *suspense* e della trovata su ogni deviazione; in fondo, di chiusura "ideologica".

La lontananza dalle formule produttive più consuete sembra favorire una maggiore ricerca visiva, e dunque una sperimentazione e dei metodi di lavoro che utilizzano fruttuosamente il *metodo* documentario. Ma non sempre questo ha delle ricadute positive. Da un lato, infatti, il fare di necessità virtù e la virtuosa apologia del "piccolo è bello" rischia di creare un alibi per impedire l'accesso al cinema *mainstream* ai registi più indipendenti; dall'altro, i registi del cinema da sala rischiano di rivolgersi al documentario come un surrogato, come un progettino facile facile da infilare tra due film "veri", magari facendosi belli di una parentesi "militante", di un momentaneo "bagno di realtà". In alcuni casi, il regista di *fiction* nel passare al documentario mantiene una sua sobrietà e umiltà (è il caso dei documentari di Francesca Comencini), in altri si ha un certo appiattimento sul *reportage* (*La strada di Levi* di Ferrario), ma in altri ancora il timore di perdere il proprio statuto di autore e l'incapacità di ritrovarne uno crea degli ircocervi: è il caso del *Mio paese* (2006) di Daniele Vicari e soprattutto dei due film di Mimmo Calopresti, *L'abbuffata* (2007) e *La fabbrica dei tedeschi* (2008), uno film di *fiction* con tutti i vezzi della rinfrescata di documentario; l'altro documentario con tutte le scorciatoie e gli effettismi del cinema di sceneggiatura.

⁵ Il concetto di *balade* è la classica definizione di Deleuze, che lo applica a un cinema che ha rotto il legame psico-motorio del cinema classico (da Rossellini ad Altman). Le parole che in quella occasione il filosofo dedica al Neorealismo di Visconti potrebbero esser tenute presenti anche per il nostro ambito: "Tutto resta reale in questo Neorealismo (vi siano scena o esterni) ma tra la realtà dell'ambiente e quella dell'azione non si stabilisce più un prolungamento motorio quanto piuttosto, tramite gli organi dei sensi liberati, un rapporto onirico." (*L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, p. 15).

⁶ Questo sottogenere funziona forse meglio a Roma perché tende all'*en plein air*, spontaneamente si incarna nel bozzettismo da commedia vernacola (ma anche la sua periferia è particolarmente interessante, da *Biuti Quin Olivia*, 2002, di Federica Martino e *Una vita non violenta*, 2000, di Davide Emmer), mentre in altri luoghi risulta più greve: vedi *Mundo civilizado* (2005) di Luca Guadagnino, *Fortezza Bastiani* o il lugubre *Paris, dabar*, o il *road movie Capo Nord* (2004) di Carlo Luglio.

3. UNA PICCOLA MAPPA DELLE CONTAMINAZIONI

Dunque il confronto con la *nonfiction* è da svolgere più sul terreno della *libertà* dai vincoli del copione che su un lavoro di inchiesta o su una supremazia della documentazione. *Nonfiction* come equivalente di scarso dalla narrazione, come apertura al caso e a metodi di lavoro diverso con gli attori, con le *location*, con il rapporto tra riprese e montaggio. E qui si potrebbe fare una mappa articolata, anche se non molto confortante.

Sono pochi i film che hanno il modello di quella che Deleuze chiamava la *balade*,⁵ e magari si tratta semplicemente di godersi un set (*Iris*, 2002, di Aurelio Grimaldi). Ma si potrebbe dire che una specie di modello "*nouvelle vague*" può essere talvolta *la stessa cosa* del documentario, può avere lo stesso valore di infrazione e ricerca. In più, può avere un lato ludico, o può permettere di non tagliare i ponti con l'atmosfera del cinema italiano solito. *Amatemi* (2005) di Renato De Maria cerca di contaminare qualche traccia di libertà espressiva anni '60 con il modello del "nuovo cinema d'autore", mentre *Dopo mezzanotte* (2004) di Davide Ferrario ribalta ed esibisce uno dei nuovi protagonisti del cinema di inizio millennio, la Film Commission, facendola provocatoriamente *oggetto* e non mezzo (più o meno ingombrante) del film.

Una sottospecie di innesto di elementi retorici documentari nella *fiction* è la struttura del cine-diario, e quindi non dell'"oggettività" ma della prima persona esibita. In quel caso la gabbia del racconto tradizionale è sfuggita grazie non all'oggettività ma a una esibizione di presenza. L'"effetto di realtà" non è dato dal profilmico ma dallo stile, non dal mondo ma dall'autore. Purtroppo, si segnalano in questo campo dei tentativi, per lo più disastrosi, di "diari al femminile": *Scarlett Diva* (2000) di Asia Argento, *Aprimi il cuore* (2002) di Giada Colagrande, *Comunque mia* (2004) di Sabrina Paravicini.

Altra sottospecie, nata da una costola di *Caro diario*, è quella che si potrebbe definire del "cazzeggio romano", che sembra semplicemente rifarsi al modello del cinema tra amici, con una specie di occhio pigro che, tra i modelli di Moretti e di Cassavetes, sfocia quasi inevitabilmente nel Neorealismo rosa. I risultati sono spesso sconfortanti, come in *Giravolte* (2001) di Carola Spadoni, *Movimenti* (2004) di Claudio Fausti, Serafino Murri; ma non dimentichiamo che da presupposti simili partiva anche uno dei migliori film di Matteo Garrone, *Estate romana* (1999), che riusciva in un'impresa non da poco, ossia far maturare un *giudizio* sui personaggi a partire da una completa apertura e da un'apparente adesione ai loro dilemmi e ai loro tempi di vita. E di recente, il fortunato *Pranzo di Ferragosto* (2008), da Garrone prodotto, dimostra come anche il cinema "di genere" (in questo caso la commedia di costume) possa essere rivitalizzato da un gusto meno teatrale del solito, più attento ai ritmi comici che scaturiscono da situazioni progettate a cui si lascia un margine di indeterminazione (a patto di non vederci chissà cosa).⁶

Infine l'intreccio di "*fiction* e no" è una novità che può crearsi anche dei propri canoni, alberi genealogici, nonni padri e zii. Da De Seta a Grifi, da Olmi a certo Comencini (e anche se i registi magari non

⁷ Purtroppo, è mancato invece l'incontro con il teatro, che avrebbe potuto dare un apporto enorme a una ridefinizione dei moduli del racconto, della verosimiglianza, dell'autore.

L'esperimento di *Teatro di guerra* (1997) di Martone è rimasto senza seguito, nonostante i dieci anni appena trascorsi siano stati una meravigliosa stagione del teatro italiano. Qualcosa si trova in *Mitraglia e il verme* (2004) di Daniele Segre, *Fatti della banda della Magliana, Il mnemonista* (2000) di Paolo Rosa, *Guerra* (2002) e *Grido* (2006) di Pippo Delbono. Ma l'interessantissimo progetto di Marco Muller, di portare al cinema il meglio dei gruppi teatrali degli anni '90 (dal Teatrino Clandestino ai Motus al Teatro delle Albe), pare finito nel nulla.

lo sanno o non lo ammettono, al fondo c'è sempre la lezione di Rossellini, linea sotterranea e minoritaria nel nostro cinema, più che di Zavattini). Certo, non il vecchio rossellinismo, estenuato e ormai solipsistico, di *De reditu* (2004) di Caludio Bondi o *L'uomo privato* (2007) di Emidio Greco, e nemmeno i cascami di Maselli (*Civico 0*, 2006) e Scola (*Gente di Roma*, 2003), che comunque anche loro, significativamente, si sono buttati in una specie di incrocio tra commedia all'italiana della decadenza e cinema-verità di ispirazione vagamente zavattiniana: l'idea, insomma, che il pedinamento sia parente stretto della barzelletta.

In questa chiave, si può apprezzare anche una ricerca formalmente libera e postmoderna di molti padri e nonni: si pensi al Bellocchio di *Addio del passato* (2000), *Il regista di matrimoni* (2006) e *Sorelle* (2006), all'Olmi saggistico e olimpicamente didattico di *Centochiodi* (2007), quasi un suo *Parola e utopia*, al De Seta di *Lettere dal Sahara* (2006), oltre che ad Amelio, uno dei pochi precursori diretti del miglior cinema contemporaneo. Forse è proprio a loro che dobbiamo pensare per intuire un situarsi liberissimo e postmoderno a cavallo di *fiction* e documentario, non per un "ritorno alla realtà" ma per voler chiarire la propria posizione nei confronti dello spettatore e del pubblico.⁷

4. A PARTIRE DA GOMORRA

Ma è nell'ultimo paio d'anni che si è affacciato un drappello di esperimenti interessanti, che insieme costituiscono il lato più vitale del cinema italiano, e che nascono anche da una crisi produttiva molto grave che ha penalizzato giovani ed esordienti. In questo modo, molti registi hanno sperimentato nuove formule produttive che sono, insieme, nuove forme di racconto le quali non possono che superare, per fortuna, la contrapposizione di realtà e *fiction*.

L'importanza capitale di *Gomorra* (2008) per il cinema di oggi risiede anche nella opportunità che esso offre per rifondare un "cinema della realtà" che assume il meglio del documentario e la potenza del romanzo, riuscendo a essere indiscutibilmente *opera d'arte*, e riportando semmai, in un'ansia di sottrazione e insieme di verità, alla possibilità di una messa in scena *complessa* e a suo modo postmoderna, che riesce a organizzare il caos senza violenza e senza meccanicismi, e riesce a equilibrare lavoro di inchiesta e contaminazione con le altre arti (dentro il progetto *Gomorra* ci sono scrittori come Braucci, gruppi di lavoro che operano seriamente sui luoghi come Chi Rom e Chi No, gli attori dei laboratori delle Albe di Marco Martinelli a Scampia – e un pittore come Toccacafondo fa l'aiuto-regista).

Il meglio del cinema italiano di questi ultimi mesi e anni va in questa direzione: da Francesco Munzi (*Il resto della notte*), che dopo un film "dardenniano" come *Saimir* sfida il cinema medio italiano da sceneggiatura e quello a storie incrociate, armato di un piglio quasi da lottatore; Giorgio Diritti (*Il vento fa il suo giro*), che si sposta addirittura fuori dai confini linguistici d'Italia per ridurre al grado zero i conflitti e le paure del nostro presente, calandoli in una realtà che impone il suo *tempo*; Marina Spada, che riscopre come fondamentale il rapporto con la città

⁸ Meno gravi, ma indicativi del nostro ritardo culturale, certi libretti della collana *Real Cinema* di Feltrinelli, che accompagnano alcuni capolavori del "cinema del reale" contemporaneo senza spendere una parola sul film, come se presentassero degli speciali televisivi su un tema e non, anche, delle opere d'arte (come dire: distribuiamo *Il dottor Stranamore* senza una parola sul film, e con un *dossier* sulla paura atomica e la Baia dei Porci). E in fondo il fallimento dell'operazione *Checosamanca* (2007) stava proprio in una malintesa idea del *racconto*, nella sfiducia che ha portato a piegare stili diversi a un'unico ritmo, che è poi quello del "montaggio parallelo" della televisione americana contemporanea

come luogo post-umano, da guardare come fotografi e geografi urbani più che come psicologi o sociologi; lo stesso Gianni Zanasi che, rifiutando i tempi della commedia italiana e prendendo un passo distratto, riesce esilarante nel confronto tra dei non-luoghi e un commediante d'altri tempi come Mastandrea (*Non pensarci*, 2007). Altri film complessivamente non riusciti, da *Nelle tue mani* (2007) di Peter Del Monte a *Riprendimi* (2007) di Anna Negri, sono comunque degli esempi produttivi e inventivi che puntano a un cinema "leggero" che significa anche un nuovo rapporto con lo *script* e con gli attori professionisti. E la differenza è soprattutto una questione di *ritmo*, di un ritmo proprio dell'immagine, non pre-figurato, e di un rinnovato rapporto con lo spettatore, e di trovare strumenti all'altezza delle immagini contemporanee.

5. L'AMBIGUO TRIONFO DEL DOCUMENTARIO

Gli equivoci nei quali cade il cinema di *fiction* quando usa il documentario, gli equivoci dei produttori quando pensano a qualcosa come il "documentario", e gli equivoci dei registi di *fiction* quando provano a fare documentari sono indicativi delle Scilla e Cariddi di questo ambito.

Da un lato, l'equivoco marchiano del documentario come supporto al *dossier* è ancora dominante. Funzionari televisivi e critici di cinema, quando sentono la parola "documentario", si immaginano qualcosa tra *Report*, History Channel e Michael Moore, e viviamo in un paese in cui si trasmette *S21* di Rity Panh togliendo i *credits*, doppiandolo, dividendolo in due puntate e spacciandolo per uno speciale della trasmissione *C'era una volta*.⁸ Per tacere degli autentici crimini perpetrati nella trasmissione Doc3, con film mutilati senza permesso e introdotti da garruli *vee-jay*.

Ma dall'altro lato, il difetto opposto della piccola setta di cultori, registi e spettatori del documentario è quello di una idolatria del dispositivo, che ricorda un po' certo brecht-godardismo del cinema tra gli anni '60 e '70, quando era centrale "la riflessione sul mezzo". Guardando documentari sofisticatissimi e innamorati del "punto di vista", viene da auspicare una rinnovata classicità, nel senso del pudore o della disinvoltura dei maestri del documentario (diciamo: da un lato Wiseman, dall'altro Morris), che dopo un lavoro estenuante sul punto di vista fanno altrettanta fatica per non fargli mangiare il film. Va bene che il "documentario postmoderno" ha abbandonato l'illusione di essere uno specchio per mettersi in discussione insieme all'oggetto, ma non ci si dovrebbe dimenticare l'ovvia considerazione che se il "di più" del documentario è nella possibilità di instaurare un *rapporto*, lo è perché urta contro *qualcos'altro*. E infatti, sempre più affascinano i documentari che non solo mettono in discussione l'autore, ma soprattutto disturbano lo spettatore. Per giocare con gli *slogan*, c'è da auspicare che il documentario dovrebbe superare o integrare una necessaria "fase brechtiana", per giungere a una fase "artaudiana", di *crudeltà* della messinscena, e di rinnovato rapporto col racconto e la visione. Se, come diceva Comolli, le immagini di un documentario portano con sé un certo "coefficiente di irrealità", sembrano sempre messe in scena, il problema teorico di un documentario è allora anche quello di *gestire l'ir-*

realtà, nel senso tecnico e in quello filosofico (“irrealtà” era per Elsa Morante l’orrore del mondo contemporaneo: la plastica, la bomba atomica, la televisione...).

Il documentario, non è poi un paradosso, è anzitutto un metodo che permette di non illudersi sulla neutralità del mezzo, che costringe il regista in buona fede a sentirsi *responsabile del soggetto*, dell’inquadratura e di quel che sceglie di montare. Il regista di documentario *sceglie* un soggetto, un’inquadratura e uno stacco con una evidenza e un arbitrio molto maggiore, senza potersi nascondere dietro la struttura drammaturgica dello *script*: tutta la messinscena ricade su di lui. Si pensi solo al peso immediato, enorme che dà la scelta della *musica* in un film documentario: qui la pigrizia audiovisiva diventa un’offesa intollerabile all’occhio e all’orecchio dello spettatore, e si avverte più nettamente come una violenza. Il rapporto immagine-suoni nel cinema documentario è un banco di prova immediato.

Infatti, un ulteriore paradosso è che se nel cinema di *fiction* quel che interessa meno, anzi che soffoca, è la supremazia del *racconto*, ossia di una strutturazione pigra e pavida, che deve far vedere il film ai produttori già sulla carta, è invece proprio sul piano del cinema di *nonfiction* che la fantasia del narrare può prendersi la sua rivincita. I documentari sono infatti spesso più narrativi, pieni di *suspense* e di psicologie sfumate, di quanto non siano i film scritti a tavolino dai nostri sceneggiatori e registi. Il fatto è che narrazione e struttura non sono necessariamente qualcosa che si scrive sulla carta, ma un *progetto* di visione, una costruzione e la certifica di un punto di vista, insomma la ricerca di un senso.

Insomma, se il documentario ha costituito in questo modo il miglior cinema italiano, un modello (inascoltato) e quasi una critica implicita, non lo è solo perché ha parlato di periferie o di immigrati, di inquinamento o di mafie, perché ha *scoperto* o *denunciato*, non lo è per meriti giornalistici. Ma perché al suo interno si sono trovati gli *autori* nuovi più interessanti, le commedie più profonde e divertenti (certi film di Corso Salani, *I cardilli addolorati* di Carlo Luglio, *I promessi sposi* di Massimo D’Anolfi e Martina Parenti), i melodrammi più commoventi (Alina Marazzi), i film d’avventura più intensi (*Primavera in Kurdistan* di Stefano Savona), e i “personaggi” più vividi (la coppia centrale di *Latina/Littoria* di Pannone)... Come ha sostenuto in un incontro Luca Mosso: perché sono *belli*. Un gioco utile potrebbe essere, per i film italiani, leggere i documentari come se fossero film di *fiction*. Usare i *generi* e gli *autori*, che sono quasi inutilizzabili dopo la fine di un’industria cinematografica solida e di un cinema d’*essai* capillare, per orientarsi nella mappa del cinema di *nonfiction*.

Il cinema documentario è il più visionario che si veda in Italia, e quello che offre le narrazioni più solide. Ci sono documentari italiani che hanno potuto sperimentare un grado di elaborazione visiva, di sperimentazione sul tempo, che pochi di *fiction* hanno osato: penso a *L’esplosione* (2001) di Giovanni Piperno, *Odessa* (2005) di Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero, dall’inizio quasi sokuroviano, e soprattutto *Il passaggio della linea* (2007) di Pietro Marcello.

Ma, detto questo, quando si auspica una convergenza di metodo tra *fiction* e documentario, lo si fa (lo si dovrebbe fare) soprattutto avendo un'idea radicale, estrema del documentario, considerandolo non un parente della televisione, ma una delle modalità più considerate del cinema d'avanguardia; insomma, ricordandosi che *Las Hurdes* è anche un "terzo capitolo" dopo *Un chien andalou* e *L'age d'or*, e che dietro *Le fond de l'aire est rouge* e *La jetée* c'è lo stesso progetto. Anche in Italia un esempio fa sì che un discorso del genere non sia utopico e campato in aria. È il lavoro di Cipri e Maresco (oggi separatisi), e non mi riferisco tanto ai loro "documentari", quanto all'insieme del loro cinema, al fatto che la loro siderale lontananza dal realismo, il loro apocalittico sadismo nei confronti dello spettatore e degli attori, la comicità carnevalesca e la tragedia senza scampo, e soprattutto la costruzione autoritaria del racconto, la chiusura angosciata, blindata eppure collassata, nascono dall'assunzione completa del *tempo della nonfiction*, del conflitto tra una visione pittorica che inchioda o cancella ogni traccia di umano, e il caos, il silenzio, il disfarsi dell'immagine e del linguaggio che minacciano l'inquadratura e il racconto da ogni lato. Ecco, anche, cosa si trova davanti che cerca di ricomporre al montaggio i pezzi (le rovine, in questo caso) di un film.

Il documentario, infatti, è l'ambito che riporta alla luce il grande defunto delle poetiche moderne di cinema, il montaggio. Lo ricordava Comolli nell'articolo citato, e la conferma è empirica. I grandi documentaristi sono non a caso anche grandi montatori (Marker, Pennebaker), oltre che grandi inquadratori. E per questo, negli ultimi anni di post-cinema, il cinema di *found footage* è il più struggente e quello che ha la maggior temperatura emotiva. Schivando da subito i rischi dell'immediatezza delle immagini, i film di "immagini trovate" sono quelli che si assumono tutto il carico del documentario, nella doppia direzione dell'angoscioso scarto dal referente diretto (filmare immagini, e in esse trovare il documento) e della necessità della memoria.

Fuori dall'Italia, un percorso recente da tenere presente, geniale e sgradevole, credo sia quello dell'ultimo Herzog, che mostra, all'interno di una visione super-autoriale, un'indifferenza di *documentary* e *mockumentary*, di riprese e *found footage*, di racconto e finzione. Herzog, altro regista *ultimo*, con il suo titanismo post-*nouvelle vague*, può avere ancora l'ambizione di fare da baluardo romantico contro il caos, anzi addirittura di fronteggiare la proteiforme pervasività delle immagini con la forza di una visione del mondo, per via di radicalità. E si tratta di una sfida che, per quanto irripetibile, mostra le possibilità di qualcosa chiamato cinema.