



**LUCA MOSSO** Da Genova a Tirana e ritorno. Pratiche collettive  
e sguardi personali nei documentari italiani dopo il 2001



<sup>1</sup> Fabrizio Gròsoli, "C'è vita oltre la tv", in Stefano Della Casa (a cura di), *Cinema italiano annuario 2004*, Il Castoro, Milano 2004, p. 123.

**A**nche per il documentario il 2001 è un anno fatale. L'11 settembre e il G8 di Genova segnano una discontinuità irriducibile nella produzione e soprattutto nella ricezione del pubblico. Il brutale allargamento dei confini percepiti del mondo da una parte, l'indignazione per una palese degenerazione dello Stato di diritto dall'altra sono alla base di una domanda di informazione e approfondimento molto diffusa e trasversale che non viene adeguatamente soddisfatta dalla televisione e dai quotidiani. Qualche iniziativa giornalistica eccentrica (il settimanale «Internazionale», prima di tutti) raccoglie i frutti della propria lungimiranza e qualche editore specializzato (Bruno Mondadori, il Saggiatore e altri) consolida le proprie strutture, altri si attrezzano e in tempi ragionevoli adeguano l'offerta ai mutati scenari.

Il cinema, che è abituato a leggere il mercato attraverso il filtro della politica, reagisce lentamente e in modo contraddittorio: il comparto documentario, che almeno nelle sue espressioni più "industriali" dal 1997 era finanziato dalla pay tv Tele+ (100 titoli preacquistati o coprodotti fino al 2003), patisce il blocco delle produzioni imposto da Murdoch, che dall'ottobre 2002 è il nuovo proprietario della rete, e cerca un'alternativa nella distribuzione in sala, soluzione che si rivelerà ben presto illusoria. Il successo che arride a **Bowling for Columbine** (2002) e **Fahrenheit 9/11** di Michael Moore (2004) e a **Être et avoir** di Nicolas Philibert (2002) non trova riscontri nei documentari italiani che escono al cinema: l'unico ad avere una certa visibilità nazionale è **Carlo Giuliani ragazzo** di Francesca Comencini (2002), mentre lavori come **Genova senza risposte** dei fiorentini Stefano Lorenzi, Federico Micali e Teresa Paoli (2002), **Italian Sud Est** dei Fluid Video Crew e **Un'ora sola ti vorrei** di Alina Marazzi escono in modo non coordinato e raccolgono poco.

A fronte di questa debolezza produttiva e istituzionale, "non si esaurisce una diffusa vitalità creativa e soprattutto – come scrive Fabrizio Gròsoli in un'argomentata analisi "dall'interno" – si percepisce una crescita di interesse da parte di un pubblico difficile da censire, ma presente e attivo nelle occasioni d'incontro, più o meno clandestine, che gli vengono date"<sup>1</sup>.

Fin qui il dato quantitativo, ma l'origine civile e a volte "militante" del fermento documentaristico dei primi anni del nuovo millennio incide sulle scelte sia degli autori che si accostano al genere sia di quelli che lo praticano da qualche anno. Un po' sorprendentemente, a prevalere non è un'imitazione del protagonismo invadente di Michael Moore, figlio degenero e politicamente eretico della neotelevisione, ma piuttosto una rinnovata fiducia nelle capacità testimoniali della camera documentaria. Ad affascinare la nuova leva di *filmmaker* che affollano i corsi e i seminari che vengono organizzati in tutta Italia è la possibilità di cogliere i fatti e di registrarli nel momento in cui avvengono. Non si tratta di una consapevole rivitalizzazione del cinema diretto (peraltro saldamente nell'alfabeto di alcuni dei nostri migliori documentaristi, a partire da Leonardo Di Costanzo), ma piuttosto del risultato di una sal-

<sup>2</sup> Marco Bertozzi,  
*Storia del documentario  
 italiano*, Marsilio,  
 Venezia 2008, p. 290.

datura fra il diffuso anti-intellettualismo delle giovani generazioni e l'urgenza di partecipare alla vita civile del paese, mostrando la realtà così com'è (o meglio come appare). Il G8 è la massima espressione del fenomeno e insieme l'esempio cui tutti sono obbligati a fare riferimento. Si stima che a Genova ogni dieci manifestanti ce ne fosse almeno uno dotato di videocamera: il girato delle centinaia di anonimi "uomini con la macchina da presa", aggiunto a quello delle *troupe* più organizzate – ufficiali o di movimento – che hanno "coperto" l'avvenimento, alimenta un fondo audiovisivo virtualmente infinito sugli scontri, base dei molti film di montaggio che vengono realizzati sull'evento.

Se è vero – come scrive Marco Bertozzi – che "le mille camerine di Genova contribuiscono a incrinare lo strapotere del Grande Fratello televisivo e a sbugiardare le ricostruzioni della Digos"<sup>2</sup> (esemplare in questo *Le strade di Genova* di Davide Ferrario), è altrettanto vero che l'estetica esibita da quasi tutti i film realizzati per l'occasione denuncia un'impressionante prossimità a certo cinema postmoderno che nella moltiplicazione degli sguardi offre l'illusione della trasparenza (i mille occhi della controinformazione contro le camere di controllo dello Stato) e che d'altra parte accantona e rimanda al momento del montaggio non solo la strutturazione di una retorica, ma anche la definizione del punto di vista. Gli operatori attivi a Genova funzionano come dei "portatori di videocamere" che producono immagini sostanzialmente tutte uguali, automatiche e meccaniche, quasi fossero prodotte dall'evento stesso. Di fronte al drammatico precipitare della situazione, la buona volontà di denunciare si traduce in immagini prive di sguardo, dove la responsabilità viene recuperata su un piano ulteriore, politico-civile e quindi sostanzialmente extrafilmico. Si perde in questo modo una delle specificità del documentario, che nella prossimità di autore e soggetto e nella leggerezza del processo produttivo offre ai suoi autori garanzie di controllo espressivo e al tempo stesso li obbliga a un confronto serrato con la propria responsabilità di produttori di immagini.

La combinazione di malintesa modernità avanguardistica (ma i ragionamenti sulle immagini automatiche e la dislocazione dell'autore sono vecchie di quasi mezzo secolo) e romanticismo *barricadero* non è priva di ambiguità e di conseguenze: in una situazione dove i riferimenti teorici risultano ai più evanescenti (con non poche responsabilità dell'Università e dell'editoria specializzata), l'urgenza documentativa si trasforma negli anni successivi in una dittatura del referente, che limita moltissimo il novero dei soggetti e degli argomenti trattabili e imbriglia le modalità discorsive in risaputi e poco meditati *cliché*. La tendenza è presente, nelle forme un po' anodine dello stile "internazionale" gradito dai *commissioning editor* televisivi, e con sostanziose eccezioni a tutti i livelli del movimento documentaristico nazionale, ma ha un rilievo macroscopico fra le nuove generazioni. Tra i progetti che centinaia di giovani autori inviano ogni anno per rispondere al bando produttivo del festival milanese *Filmmaker* sono decine quelli che eleggono a centro d'attenzione la più recente emergenza sociale o politica dettata dai

<sup>3</sup> In questo passaggio non si deve sottovalutare il ruolo di alcuni festival specializzati che hanno portato in Italia le esperienze più avanzate delle scuole europee né l'effetto che ha avuto nella diffusione di una certa consapevolezza teorica attorno al cinema della realtà la pubblicazione di due titoli importanti come Bill Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006; e Jean-Louis Comolli, *Vedere e potere*, Donzelli, Roma 2006.

media – si tratti di immigrazione, campi rom, guerre in Palestina o nei Balcani – e che nella mera definizione del tema esauriscono l'elaborazione.

A posteriori possiamo dire che la grande mobilitazione videoattivista di Genova ha prodotto un effetto duplice: da una parte ha contribuito ad allargare la base dei realizzatori (e dei fruitori) del documentario, dall'altra ha ingenerato confusioni teoriche che solo oggi, a distanza di sette anni e in un mutato contesto socio-politico, sembrano in via di fertile superamento.

Negli ultimi tempi, di fronte a uno scenario sociale sempre più frammentato e opaco e a una crisi radicale della rappresentanza politica, molti documentaristi hanno sentito la necessità di ripartire da sé e di ridefinire la realtà a partire dal proprio punto di vista. Piuttosto che schierarsi (o almeno *prima* di farlo) hanno capito l'importanza di definire la relazione profonda e necessaria con l'oggetto della propria ricerca filmica e in alcuni casi di eleggere questa consapevolezza a tema accessorio del film.<sup>3</sup>

La necessità di definire in termini innanzitutto filmici la propria posizione etica nei confronti dei materiali ha portato molti autori a riflettere sul dispositivo rappresentativo. Tralasciando tutto il filone del cinema diaristico, che ha questa riflessione come obbligato punto d'origine, e alcuni interessantissimi lavori costruiti interamente su meccanismi relazionali che mettono in trappola la realtà e la trasformano in espressione (*Il grande fardello* di Simone Pera e Marianna Schivardi girato dentro il carcere di San Vittore, *Irreality Show* e *Le regole del gioco* di Francesco Gatti), è significativo vedere come i migliori documentari sociali e civili degli ultimi anni incorporino una rigorosa messa a fuoco del punto di vista dell'autore e progettino un dispositivo che renda conto dell'incontro dell'autore stesso con la realtà. La cosa interessante è che, anche nel confronto con l'obbligato e spesso abusato tema dell'immigrazione e del confronto con l'altro, non mancano risultati significativi, sia da giovani come Claudia Tosi (*Private Fragments of Bosnia*, 2004, più del recente e pur valido *Mostar United*, 2008), Massimo D'Anolfi e Martina Parenti (*I promessi sposi*, 2007) che da autori della generazione di mezzo come Mario Balsamo (*Sognavo nuvole colorate*, 2008), Marco Bertozzi (*Il senso degli altri*, 2007), Daniele Gaglianone (*Rata neče biti*, 2008), Corso Salani (La serie *I confini d'Europa*, 2006-2008). In comune questi autori hanno l'assunzione di un punto di partenza personale: nessuno di loro ha inteso il proprio lavoro come lo svolgimento di un tema. La guerra in Bosnia, i matrimoni misti, la comunità *arbëreshe*, gli immigrati albanesi e le ragazze della nuova Europa sono altrettanti poli di una relazione che affonda nel loro intimo e che trova un'espressione spesso felice nei film.

Significativamente diversi i modi adottati, segno di una salutare libertà dai dogmi teorici e forse di una tendenziale, e tutta da studiare, corrispondenza tra la mobilità delle forme e l'articolazione spesso estrema della realtà. A fronte del rassicurante ordine che anche la più

aggiornata teoria dello *storytelling* può offrire, il documentario conserva i margini per l'eccezione, per il minuscolo scarto capace di minare alle fondamenta una visione troppo unitaria.

La commistione dei modi percorre fin dall'interno *I promessi sposi* di D'Anolfi-Parenti, dove il rigoroso cinema diretto adottato per i colloqui degli impiegati comunali con le coppie che si vogliono sposare (le inquadrature assomigliano a quelle di *Welfare* di Wiseman) viene "imbastardito" da aperture comiche da commedia all'italiana quando Padre Emilio conquista la scena con le sue coloritissime prediche pre-matrimoniali. Claudia Tosi intreccia invece la voce del diario intimo con interviste da *reportage* e reperti audio per tendere il filo sottile che la collega alla Bosnia, il paese da cui proviene – e in cui non vuole più tornare – l'amica per la quale l'autrice ha deciso di viaggiare e filmare. Il confronto tra gli orrori del passato e le ambiguità del presente viene filtrato dal racconto in prima persona che garantendo la distanza affettuosa permette al destinatario la condivisione delle emozioni. Non solo la voce, ma anche la faccia ci mette Marco Bertozzi, che a partire da un'anomala committenza di Salvo Cuccia realizza un film molto riuscito. Attraverso l'esplorazione dell'anomalia *arbëreshe*, gli albanesi che fin dal Medioevo vivono in Italia conservando lingua e tradizioni della loro terra, *Il senso degli altri* racconta un percorso che parte da una perdita personale e giunge alla conquista di una consapevolezza collettiva attraverso una pacata e dolce riflessione.

Più ispido e critico il tragitto di Mario Balsamo in *Sognavo le nuvole colorate*, che con la sua macchina da presa si incunea tra Edison, un albanese sbarcato in Puglia giovanissimo, e l'amico del cuore Alessandro, che lo ha accolto nella sua compagnia teatrale. La relazione tra i due ha alti e bassi che il dispositivo niente affatto neutrale del film tende a evidenziare. Quando nel corso di un viaggio in Albania i rapporti di potere tra Edison e Alessandro mutano di segno, il film si dispone nella direzione del *mélo*, offrendo una visione assai ricca ed emotivamente complessa delle relazioni tra i popoli.

Infine anche quello che appare il più ortodosso di tutti, Daniele Gaglianone, forza fino all'estremo la forma documentaria: la dilatazione temporale delle interviste di *Rata neće biti*, che si traduce in una durata *monstre* di 170', è il segno più evidente dell'appropriazione personale di un modo codificato del documentario. La testimonianza si trasforma in racconto, l'intervistatore in autore e il dispositivo dell'intervista, aperto per quanto sia possibile, pratica una modalità di incontro e di condivisione che dimostra la persistente possibilità di una via umanista al documentario, specifica e universale.