



## GIANFRANCO PANNONE

Passato e presente (per una nuova filosofia del film di archivio)



Tutto è (ri)cominciato con *I seicento giorni di Salò*. Era il 1991 e di documentario in Italia si discuteva ben poco, figuriamoci dei film di montaggio, di cui si ricordava a malapena, insieme a poco altro, il tagliente *All'armi siam fascisti*, realizzato nel lontano 1961 dalla triade Del Fra, Micciché, Mangini e l'apodittico *La rabbia* di Pasolini e Guareschi, del 1963. Pochissimi, poi, ricordavano *La verifica incerta*, che Alberto Grifi aveva realizzato con Gianfranco Barrucchello nel 1964, magnifico *pastiche* ricavato da 150.000 m di film americani, negati del loro senso (piccolo) borghese e inseriti in una dinamica sfacciatamente situazionista.

*I 600 giorni di Salò*, puro film di montaggio per la regia di Nicola Caracciolo e Emanuele Valerio Marino, ebbe il privilegio di uscire nelle sale cinematografiche; senza dubbio un avvenimento, non solo perché si trattava di un documentario, ma perché composto da filmati di repertorio, precisamente i cinegiornali Luce girati alla fine del fascismo. Il film, infatti, racconta, senza retorica e con una grande attenzione ai gesti quotidiani, gli ultimi anni del "Ventennio" e le pene degli italiani, (in particolare quelli chiusi nei confini della Repubblica di Salò) soggiogati dalla guerra. Non che fosse, dopo anni di silenzio, il primo documentario affidato in gran parte al repertorio (io stesso – e mi scuso fin d'ora se talvolta, da qui in poi, sentirò il bisogno di citarmi, sentendomi parte in causa del tema che tratto – fresco di diploma del csc, in quell'anno avevo realizzato *Piccola America*, sempre sul fascismo, ma quello del consenso generalizzato intorno alla bonifica delle Paludi Pontine, composto per 1/3 di materiali dell'Archivio Luce). Ma *I 600 giorni di Salò*, anche grazie alla distribuzione cinematografica, aveva ridato dignità a un genere, quello documentario appunto, in quegli anni da noi ancora associato al cortometraggio. E se c'era qualcosa su cui io e qualche altro giovane collega arricciavamo il naso, riguardava, invece, l'approccio registico al materiale di repertorio, troppo classico a nostro dire, essendo affidato a una voce *off* e a un commento musicale invasivi. Insomma, ci sembrava che il film, per giunta realizzato con materiali d'archivio a tratti belli oltre che illustrativi di un'epoca, non avesse respiri ed eravamo un po' angustiati dalla dinamica *cane cane, gatto gatto*, che nel gergo dei "cinematografari" significa ricalcare, spesso con la parola, ciò che già ben dicono le immagini.

I respiri, appunto, ma anche il potenziale creativo e d'autore in grado di dare nuova vita ai cinegiornali come ai documentari di propaganda, ai film amatoriali come agli archivi fotografici pubblici e privati. E non posso fare a meno di osservare da subito come in Italia i materiali di repertorio ancora oggi siano utilizzati, il più delle volte mortificati, quasi sempre allo stesso modo. Direi che, chiusi in vere e proprie gabbie, non vivono della propria forza narrativa ed evocativa (la forza delle immagini), ma il più delle volte devono "essere a disposizione" di un tema o di un discorso, penalizzati, dunque, sul piano linguistico.

Quattro anni dopo l'uscita dei *600 giorni di Salò*, fu un magnifico film olandese, anch'esso tutto realizzato con materiali di repertorio, a

darmi nuova consapevolezza. Il documentario si intitola nella versione francese **Cronique colonial** (in inglese **Mother Dao, the Turtlelike**), la regia è di Vincent Monnikendan ed è ancora inedito in Italia. Siamo nei primi anni del Novecento, sul finire della colonizzazione olandese in Indonesia, davanti a noi passano delle bellissime immagini in bianco e nero, volute dalla allora Compagnia delle Indie olandesi. Immagini che danno vita a un documentario, a metà strada tra etnografia esotica (un'etnografia al servizio del capitale) ed esaltazione della civiltà moderna, che racconta una terra arcaica ma comunque colonizzata, dove i bianchi credono d'essere "portatori di nuovo" con un'ansia di modernità che disintegra le culture del luogo. Nessuna novità, sembrerebbe, se non fosse che la cosa interessante riguarda chi girò quelle immagini cento anni fa. L'operatore, infatti, utilizzando la camera ad altezza d'uomo, finisce col mostrarci la violenza di fondo della colonizzazione olandese, restituendoci inconsciamente immagini di un potere niente affatto sanguinario, ma piuttosto sottilmente coercitivo e intriso di paternalismo. E ciò che fa Monnikendam, intervenendo in modo magistrale con il suo lavoro di montaggio, consiste semplicemente (e si sa, la semplicità di questi tempi è un pregio) nello scegliere il repertorio più incisivo di quel mondo raccontato dai bianchi, aggiungendo a tratti solo le voci delle popolazioni locali che raccontano le loro leggende e un accompagnamento musicale elettronico di rara efficacia. Ecco che con **Cronique colonial** mi si apriva un modo ben diverso di lavorare sul repertorio; non solo rispettoso della fonte e, dunque, fortemente etico, ma capace di aggiungere una visione poetica al semplice racconto per immagini e voce.

Qualcosa che più tardi ho trovato nei film, unici per bellezza e coerenza registica, di Péter Forgács, regista ungherese che da anni lavora in particolare sul *footage* privato. Il suo rivedere, smascherare la storia del paese d'appartenenza (un paese che ha dovuto fare i conti con le menzogne del regime comunista), con un disperato desiderio di ritrovare la verità delle cose in quella che lui stesso definisce "un'archeologia della storia privata", non può che passare per i film amatoriali rintracciati lungo tutto il Novecento. Luca Mosso, sul libro stampato in occasione di una personale su Forgács a Filmmaker (Milano 2003), *Private Europe*, scrive:

Il lavoro di rallentamento, ricolorazione, rimontaggio e manipolazione cui Forgács sottopone i filmini famigliari punta [...] a ricostruire nella loro complessità universi prima ignorati. In un paese come l'Ungheria, dove la riscrittura della storia nazionale è stata un campo privilegiato di lotta politica, il suo lavoro incide in punti sensibili dell'identità nazionale, concentrandosi sulla sfera privata.

I film di Péter Forgács (e cito in particolare la preziosa serie **Private Hungary** e un'opera importante come **Danube Exodus**), credo che, senza retorica, siano una pietra miliare per il cinema documentario di montaggio e che, al tempo stesso, in Italia, per quei pochi che li conoscono,

rappresentino un'opportunità per riflettere sul senso dei film di repertorio in un'ottica "etico/estetica del cinema civile", come ci ricorda sempre Luca Mosso nel saggio su citato. Ed è proprio partendo dalle suggestioni che Forgàcs ci ha trasmesso, che giungo alla nostra realtà. Credo che in Italia, negli ultimi quindici anni in particolare, ci sia stato un assalto selvaggio agli archivi cinematografici e televisivi che di etico/estetico ha ben poco. Selvaggio per l'uso a volte disinvolto che ne è stato fatto, direi più orientato verso la quantità che la qualità. Difficilmente ci si è interrogati su cosa significhi lavorare con materiale d'archivio girato da altri, dunque non personale. Poco, poi, si è distinto tra opere d'autore (film, documentari di creazione, diari cinematografici...) e prodotti di consumo (cinegiornali, documentari pubblicitari o industriali...), due fonti possibili che tuttavia comportano un uso diverso del repertorio; o, ancora, non ci si è interrogati a sufficienza sul valore reale dei documenti filmici privati, in particolare quelli che coinvolgono la sfera familiare. E, sovente, ha agito anche un po' di pigrizia, che ha di fatto permesso di trascurare archivi del tutto sconosciuti, depauperando quelli già noti. Pigrizia che ha pure riguardato il dibattito sui *creative commons*, quella liberalizzazione del diritto d'autore sulle opere di creazione che tocca inevitabilmente anche gli archivi storici (basti pensare all'Istituto Luce e alla giustezza o meno di mettere in vendita documenti filmici risalenti a più di cinquant'anni fa, problema che riguarda anche le Teche Rai in quanto "contenitore" del patrimonio pubblico televisivo). Una questione che coinvolge, dunque, l'accesso democratico a un patrimonio che dovrebbe essere di tutti (e penso specialmente ai giovani), pur nel rispetto delle regole essenziali del diritto d'autore.

Insomma, in questi anni credo che, nel solito disordine all'italiana che accompagna i dibattiti di natura teorica, ci sia stata spesso e volentieri una forsennata corsa all'oro; a dire il vero motivata non solo da voracità economica, ma frutto di un bisogno, non sempre lucido, di fare i conti con una storia recente d'Italia costellata di ferite aperte che il potere politico, primo tra tutti, non ha voluto sanare. In più non c'è stata una riflessione teorica sul senso del lavoro che coinvolge gli archivi pubblici e privati; una riflessione che riguardi soprattutto l'uso creativo dei materiali di repertorio, per esempio fino a che punto sia legittimo "reinventare" materiali filmici non propri e dove, invece, sia possibile trovare gli spazi creativi che, con diverse modalità poetiche o narrative, possano restituirci in chiave originale la forza (positiva e negativa che sia) del passato. È mancata, infine, una riflessione anche pratica, che dovrebbe avere come obiettivo quello di collegare tra loro gli archivi storici dell'audiovisivo, comparando documenti sullo stesso argomento ma con visuali politico-ideologiche diverse, per esempio, o, con maggior ambizione, attivando forme di collaborazione all'interno di una vera e propria federazione (penso alle Teche Rai, al Luce, all'AAMOD, all'Archivio della Resistenza e a tante altre piccole realtà disseminate lungo la penisola).

Da questo punto di vista gli unici autori (o quasi) che hanno agito concretamente sia sulle potenzialità creative dei materiali di repertorio sia su materiali filmici di diversa provenienza, in particolare quelli riguardanti i documenti di guerra, sono Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, coppia non molto lontana dal pensiero di un Forgàcs, sebbene più spinta sul piano della destrutturazione della logica borghese che ha accompagnato il secolo alle nostre spalle (penso, per esempio, al bel *Trittico del '900*, tutto improntato sugli archivi della Prima Guerra Mondiale, ma anche sull'ottusa spensieratezza di quegli stessi anni, o a un film precedente, siamo nel 1987, *Dal polo all'equatore*, montato sui materiali filmici dell'archivio di Luca Cornerio). Poco, troppo poco (mi riferisco alla mancanza di altri autori originali), se pensiamo, per esempio, a quante fonti possibili siano presenti sull'intero territorio nazionale, anche per quanto riguarda la fotografia; fonti spesso locali o, ancora, di natura diversa dagli archivi foto-cinematografici, che chi ha avuto la fortuna di rintracciare sa quanto possano essere a dir poco sorprendenti oltre che di inestimabile valore. Poco più di dieci anni fa, mi è capitato, per esempio, di realizzare un documentario breve per Rai Tre sulle leggi razziali, *Le leggi dimenticate*, e, in assenza di repertorio cinematografico che raccontasse quella pagina ignobile del fascismo, mi sono "divertito" a trovare le mie fonti sulle riviste d'epoca, «La difesa della razza» prima tra tutte, piena com'è di vignette e fotomontaggi razzisti di forte impatto visivo.

Ecco che, manifestandosi le tante potenzialità del film di montaggio, emerge un'amara verità. Chi ha contribuito maggiormente a una sorta di banalizzazione e svilimento delle fonti di archivio cinematografiche è stato, ahimé, in particolare, il nostro servizio pubblico televisivo. Sono ormai molti i documentari prodotti dalla Rai (ultimamente anche realizzati con la partecipazione di History Channel Italia), tutti orientati verso una forma classica e un po' asfissiante di racconto (repertorio + voce fuori campo + colonna sonora musicale, talvolta con l'aggiunta di interviste), che risponde a una vera e propria volontà di difesa di una formula collaudata da decenni. Un problema che coinvolge anche la linea editoriale dello storico Istituto Luce, anch'essa troppo rivolta a schemi passati. Qualcosa che ha finito con lo sclerotizzare i film di montaggio, in fondo tutti uguali e abbastanza prevedibili, chiusi come sono in gran parte nella sfera del puro prodotto d'intrattenimento. Al punto che gli autori stessi di programmi noti al grande pubblico e comunque importanti e necessari come *La grande storia*, che da anni Rai Tre propone con successo attraverso due cicli annui, ultimamente si sono posti il problema di mettere parzialmente in discussione uno schema anche vincente, a vantaggio di una maggiore creatività interna al prodotto. Non sono pochi gli esperti (registi, autori, storici legati alla comunicazione audiovisiva) che oggi in Italia si domandano come reinventare il film di montaggio con una maggiore sensibilità etico/estetica, con l'indispensabile consapevolezza del suo potenziale creativo e – perché no? – con più brio. Da qui anche una necessaria constatazione: che qualche opportuna riflessione sull'uso evocativo

dei materiali di repertorio piuttosto che meramente illustrativo o narrativo, mai come ora, sia importante; un problema con il quale io stesso mi sono confrontato a partire da alcuni documentari di montaggio realizzati agli inizi del 2000 (*Sirena operaia*, per esempio, che è il racconto in prima persona di un sindacalista sui "suoi" anni '70, prodotto dall'AAMOD sui suoi stessi materiali di repertorio). Così come altri autori cinematografici hanno intrapreso un proprio percorso a partire non necessariamente dagli archivi più battuti (*Fabbrica* di Francesca Comencini, che ha lavorato in particolare su alcuni documentari dimenticati nelle Teche Rai, riguardanti il poco frequentato mondo degli operai); o riducendo l'uso del repertorio all'osso (*Sorriso amaro* di Matteo Bellizzi, sulle mondine del vercellese, e, andando un po' indietro negli anni, *Tutto era Fiat* di Mimmo Calopresti, dedicato alla "sua" Torino); o facendo un lavoro di *mélange* utilizzando archivi noti e meno noti (è il caso dell'interessante *Appunti romani* di Marco Bertozzi, viaggio novecentesco nella capitale e nelle sue non sempre virtuose trasformazioni); o, ancora, lavorando sui film familiari (come è per Alina Marazzi e il suo *Un'ora sola ti vorrei*, che addirittura modella l'opera di montaggio sul bianco e nero in 16mm del nonno); infine non tralasciando esperienze coraggiose come quella dell'Associazione "Home Movies", il primo archivio nazionale dedicato ai film di famiglia, diventato vero e proprio punto di riferimento per studiosi e documentaristi.

Certo è che da noi si impone finalmente una nuova consapevolezza, riscontrabile perlopiù nella generazione dei trenta-quarantenni, sulle potenzialità creative che offrono i materiali di repertorio, ma anche sui limiti etici che comporta il lavoro riguardante gli archivi filmici e fotografici. Come è altrettanto vero che spesso e volentieri molti di questi autori si staccano dalle logiche televisive per trovare nuovi sentieri più curiosi e personali. È il caso di Alina Marazzi che, insieme alla montatrice Ilaria Fraioli, ha realizzato due tra i più bei film documentari della scena documentaristica italiana, il già citato *Un'ora sola ti vorrei* e il recente *Vogliamo anche le rose*. Sono film di montaggio i suoi, ma prima di tutto film molto personali. Il primo investe la sfera privata, perché l'autrice fa i conti con una terribile storia familiare, il suicidio della madre, intraprendendo prima di tutto un viaggio dentro se stessa che è al contempo doloroso e leggero; leggero perché quasi liberatorio nel suo rievocare una figura materna cara ma comunque terribilmente misteriosa; infine anche dolce, perché intimo e disarmante quanto le bellissime immagini in bianco e nero che il nonno le (ci) ha lasciato. Il secondo è un film di montaggio personale ma che investe anche la sfera collettiva. Utilizzando materiali di repertorio filmico (ma non solo, lo vedremo poco più avanti) pubblici e privati, la Marazzi si interroga sull'impervio sentiero che, lungo cinquant'anni di storia, le donne italiane hanno dovuto intraprendere per raggiungere una difficile parità sessuale. E un ruolo importante lo hanno anche i diari di alcune donne di diverse generazioni, rintracciati dall'autrice nell'archivio di Pieve Santo Stefano.

La strada che la Marazzi ha scelto con **Vogliamo anche le rose** è forse la più interessante tra quelle intraprese dal nostro cinema documentario che si avvale degli archivi foto-cinematografici; perché utilizza varie fonti (documentari istituzionali, *reportage* d'autore, pubblicità, film di famiglia, fotografie d'epoca, ritagli di giornale) conducendole su un *unicum* originale, non privo di ironico distacco ma anche di sentita partecipazione alla condizione femminile (la parte che riguarda l'aborto su tutto) in *un paese senza qual è l'Italia*. Uno sguardo al femminile bello e necessario.

Dicevamo di una diversa consapevolezza dei materiali di repertorio, più creativa e più etica. Per quanto mi riguarda, ho deciso di essere più attento verso le facili suggestioni del repertorio; di non appoggiarmi solo su di esso, ma piuttosto di lavorarci senza farmi soggiogare dalle sue spesso facili suggestioni, utilizzandolo evocativamente oltre che solo in piccola parte e facendolo interagire con ben più ampi materiali da me girati. È ciò che ho fatto con **Il sol dell'avvenire** (anche se ho cominciato quattro anni prima con **Pietre miracoli e petrolio**), il mio ultimo film documentario, dove il repertorio (documentari di propaganda del PCI impressi su vecchi Super 8 rovinati dal tempo) irrompe qua e là a rievocare un'epoca affidata in gran parte al racconto dei testimoni, in questo caso ex-giovani sessantottini di Reggio Emilia, alcuni dei quali diventati poi brigatisti rossi.

Credo che questa parsimonia a cui sono giunto dopo anni di pratica del documentario, finisca col valorizzare ancor più i materiali d'archivio, che assumono così un significato più emozionale che illustrativo. Beninteso (e qui voglio toccare un altro punto importante di cui ho solo fatto cenno all'inizio di questo scritto), quando ci rivolgiamo al film di montaggio o d'archivio, non dobbiamo dimenticare che, a proposito del riutilizzo poetico o narrativo del repertorio foto-cinematografico, va escluso il lavoro di reinvenzione su ciò che consideriamo opera d'autore. Insomma, fatta esclusa l'urgenza filologica, in montaggio, per esempio, non interverrei affatto su sequenze tratte dal film documentario **I misteri di Roma**, che Cesare Zavattini realizzò nel 1963 con un gruppo di giovani cineasti; o su quei capolavori che sono i corti di Vittorio De Seta degli anni '50. Semplicemente perché si tratta di opere cinematografiche e non di cinegiornali o di documentari illustrativi o di puro intrattenimento. Forse apparirà banale, ma da noi è sempre buona cosa ribadirlo: non tutto è uguale in questa società che pretende, invece, di mettere ogni cosa sullo stesso livello.