



CRISTINA PICCINO

Nazionale / internazionale, temi di un confronto



PREMESSA

Di fronte alla vastità del tema decido di stabilire una condizione di partenza obbligata: lascerò da parte i paragoni in negativo con la solita (al punto da essere ormai insostenibile) sequenza dei mali "endemic" in cui finisce per cadere qualsiasi discussione/riflessione sul documentario e più in generale sul cinema italiano. Quindi produzione, distribuzione, mancanza di un impegno da parte delle istituzioni nella didattica, le scuole di cinema importantissime nella formazione di registi che non sono per nessuno un obiettivo prioritario (mentre si dovrebbe investire lì assai più che nei finanziamenti dei film). Una relazione "impropria" con le reti televisive, servizio pubblico e non, che presentano la produzione o l'acquisto di un documentario come un "Grande Evento" quando dovrebbe essere un fattore ordinario nell'attività delle reti stesse. Questo ovviamente non significa sottovalutare la condizione che sta vivendo sotto ogni aspetto la cultura nel nostro paese, specie di fronte alla minaccia dei tagli e di un controllo sempre più serrato, che sarebbe giusto definire come una vera e propria censura, quale si prefigura nelle intenzioni espresse dal centrodestra al governo, ministero della cultura in testa.

Non però che all'estero tutto funzioni alla perfezione. Prendiamo la Francia, il paese che nei paragoni tra "noi" e il "resto del mondo" continua a essere il riferimento principale. Anche lì la fine ormai decennale di Canal Plus ha progressivamente compresso la produzione di cinema, Arte ha iniziato a richiedere per il documentario dei "formati", tipo la voce fuori campo utilizzata nel modo più tradizionale, come supporto "didattico" alle immagini, con risultati talvolta imbarazzanti. Nonostante ciò gli spazi (per la finzione e soprattutto per il documentario) sono certamente maggiori sia in sala che nei palinsesti televisivi.

D'altra parte la presenza di un *format* può generare in antitesi forme narrative e visuali "eccentriche" e diversificate (Derek Jarman sosteneva che il cinema sovversivo inglese era stato possibile in buona parte "grazie" alla Thatcher), e la ricerca di variazioni che ne rompano lo schema. La cosa peggiore è invece quando il *format* viene metabolizzato *a priori* trasformandosi in un "*format* preventivo" che autori/ produttori/distributori assumono come tale perché è la regola (di tv, mercato, ecc.), dunque tanto vale adeguarsi in partenza. Accade nel mondo, accade moltissimo in Italia ove l'immagine documentaria stenta a distinguersi da quanto viene percepito nello spazio mentale collettivo come l'atto di documentare, cioè prendere un soggetto mediaticamente "caldo", condirlo di qualche intervista, lavorando quasi esclusivamente su conoscenze acquisite. Va benissimo, per fare un esempio, che ci sia un film come *Biùtiful cauntri* (di Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio, Giuseppe Ruggiero), in cui l'approfondimento sul tema "emergenza-monnaia-a-Napoli" è assai superiore rispetto ai titoli-scandalo dei giornali o al vampirismo televisivo. Solo che quel film come molti altri sul "genere" (spurio, d'accordo, ma pur sempre "genere") rimangono ai fatti, sono lì quando tutto è già accaduto. Lo stesso potrebbe valere per certo cinema di realtà (o preteso tale): che cosa

aggiunge a quanto conosciamo di Giulio Andreotti, all'immagine tramandata nel tempo, e con un certo compiacimento, da ogni parte politica, avversari compresi, un film come *Il Divo*? Nulla evidentemente. Diverso il discorso per *Gomorra*. Matteo Garrone lavora – con scrittura autonoma – sul libro-denuncia di Roberto Saviano, però il suo "cinema di realtà" si dichiara *dentro* al cinema stesso, adatta al contesto (Napoli, la camorra, la specularità della sua rappresentazione/autorappresentazione), "generi" cinematografici fortemente connotati di cui è permeata a sua volta una certa mitologia camorrista. Una prospettiva che permette a Garrone di afferrare il sentimento del conflitto nel profondo andando oltre alla dimensione visibile dei fatti "così come sono".

Ciò che manca al nostro cinema, finzione o documentario che sia, è proprio questa capacità di attuare un dispositivo di messinscena nel quale la realtà come è prefigura qualcos'altro, uno sguardo, una tensione (morale? visiva?) non ancora rappresentati: qualcosa che restituisca il contemporaneo nell'ambiguità più che nell'evidenza.

Andiamo un poco indietro. Credo che uno dei limiti, nella generazione dei Nanni Moretti e dintorni, sia l'assoluta (e pure colpevole) mancanza di rapporti con la ricerca degli anni '60-'70 (non solo cinematografica o strettamente "documentaristica"), con artisti come Alberto Grifi, Leo de Berardinis, Perla Peragallo, Carmelo Bene, Piero Bargellini, Antonello Branca – ma a pensarci bene, pure se in modo diverso, Marco Ferreri o Bernardo Bertolucci – ghehettizzati se non cancellati dalle storie del cinema più istituzionali e dai registi emergenti, timorosi forse della loro potenza destabilizzante. Il cinema italiano (finzione e documentario) ha finito col diventare un cinema da "due camere e cucina" (qualche volta nella sua romanità c'è pure la terrazza), visualmente, narrativamente, concettualmente incapace di essere nel proprio tempo e insieme di prefigurarlo.

Un film come *Parco Lambro* (1976) di Alberto Grifi non è soltanto il racconto di un momento cruciale del movimento antagonista in Italia, colto in una serie di passaggi che per certi aspetti ne intuiscono la fine. Ma, e forse proprio per questo, ci parla di un momento storico italiano di cui fa parte il movimento e molto altro, che è dentro e nel fuori campo di quanto vediamo sullo schermo. Lo stesso potrebbe dirsi per i film dell'epoca di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, che con rara precisione hanno messo a fuoco il paradigma italiano, e prima quello tedesco, o del lavoro su scena e su schermo di Bene o di de Berardinis che mescolavano politico e poetico costringendo a "resettare" le abitudini consolidate di occhi, cuore, cervello. Questo vuoto di comunicazione negli anni si è sedimentato limitando orizzonti e aspirazioni, e soprattutto bloccando qualsiasi possibile antidoto all'omologazione dell'immagine.

Non parliamo di emulazione, di copiare questo o quello che sarebbe chiaramente inutile: è un problema di educazione, di bagaglio cognitivo, allenamento della sensibilità, temperatura emotiva, intuizione "formale". Non credo che in Francia le generazioni successive abbiano copiato la *nouvelle vague* di Truffaut e Rivette – anzi i registi più giovani

hanno espresso più volte una presa di distanza – o Philippe Garrel e il gruppo Zanzibar. E neppure che si cerchi oggi di documentare l'attualità, occupazioni di facoltà o scioperi come facevano nei loro **Cine-tract** sessantottini Chris Marker e Jean-Luc Godard. Però i buoni esempi di cinema, oltralpe come altrove, ci vengono da dove l'immaginario "fuoriformato" è stato metabolizzato (anche se per risputarlo) come uno dei nutrimenti indispensabili per l'intera macchina-spettacolare – è la lezione di Hollywood che ottiene i risultati più alti quando lavora sulle suggestioni e gli impulsi anticipati dalla produzione indipendente.

L'assenza di questa relazione ha generato in Italia la progressiva perdita di un "pensiero-immagine", come se i nostri cineasti nella maggioranza dei casi fossero incapaci – o non avessero gli strumenti o l'esperienza – di confrontarsi col flusso visivo, di costruire la loro narrazione con e sulle immagini. E la colpa non è solo della tivvù. Nella ricchezza della sperimentazione infatti la ricerca "formale" esprimeva una tensione e una diversa consapevolezza della realtà che cominciavano dal modo di rappresentarla, non è questione di forma/contenuto ma di un uso "tendenzioso" dell'immagine nel quale i codici dominanti vengono continuamente messi in discussione a tutto campo: nello spettatore, nella scelta del punto di vista, nel coinvolgimento del regista, nell'approccio al mondo, nelle priorità ecc.

In Italia è mancata anche – o forse per questo stesso motivo – la maturità necessaria ad accantonare il primato del "contenuto", parola arcaica ma ahimé ancora attualissima in molte pratiche del nostro cinema. L'idea – e purtroppo non vale solo da noi, si sta diffondendo anche altrove di pari passo con le "nuove" restrizioni produttive/distributive di cui si diceva sopra – è che scegliere un soggetto emblematico, quindi espressione di alcuni problemi importanti nel mondo come guerre, globalizzazione, sfruttamento, migrazioni garantisce di per sé la bontà di un lavoro. Questo soggetto però finisce con l'essere sempre, o quasi, già consolidato nel discorso mediatico o, se non lo è, fatica a sottrarsi alla "naturale" assimilazione.

Spesso ciò che colpisce oggi nel lavoro delle generazioni più giovani, a parte una consapevolezza visuale molto poco sviluppata, è l'inadeguatezza di relazione con la nostra realtà, col nostro paese, col presente italiano. Si preferisce parlare dell'altrove: paesi poveri, realtà post-belliche (tipo la ex-Jugoslavia), i luoghi dell'immigrazione che "ci riguarda" come la Romania. Si parla anche molto degli immigrati che sono, in effetti, un aspetto importante della Realtà, ma 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". L'impressione generale è che davanti alla complessità del sociale si faccia fatica – qui più che altrove – a trovare una collocazione personale e degli strumenti interpretativi, visto poi che la semplificazione di "buono" e "cattivo" non può rispondere a alcuna sollecitazione del presente.

Lo stesso vale per le storie "private" moltiplicate dalla scoperta dell'*home movie*, i film amatoriali per cui si parla di zie, nonne, parenti

vare, senza che questo arrivi quasi mai a restituire una dimensione collettiva.

Sulla definizione di "cinema politico" c'è in Italia un grosso malinteso. Filmare politicamente è qualcosa che viene identificato col cinema impegnato degli anni '60 o '70, quello di Citto Maselli o di altri registi vicini al PCI che facevano film di denuncia, toccavano scandali seri, corruzione politica, mafia ecc. Non è documentario ma è comunque un'idea di "cinema del reale" rivendicata a tutto campo.

Negli stessi anni Godard o Robert Kramer negli Stati Uniti facevano film politici ma il loro modo di filmare il '68, i movimenti antagonisti, occupazioni di fabbrica o i cortei contro il Vietnam è tutt'altro. È la qualità dell'immagine che muta, il suo modo di relazionarsi "in prima persona" con quanto la macchina da presa partecipa, e non soltanto perché sono "documentari". Filmare il mondo "politicamente" significa prima di tutto inventarlo, e con esso inventare nuove prospettive, scomporre l'immagine codificata, immetterla in un flusso vitale e ribelle, riempirla di nuovi significati, lasciando scivolare su di essa l'antagonismo dello sguardo (ecco perché ci piacciono Godard e Kramer e assai meno il cinema "politico" italiano alla Maselli).

In questo senso è "politico" un film come *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi, pure se costruito interamente sugli *home movie* girati dal nonno e dal padre della regista. Filmini casalinghi di confezione accurata che si concentrano sulla madre della cineasta, Liseli, morta suicida quando lei era bimba. E che nel corpo a corpo con la scrittura più segreta (un diario, le molte lettere) di questa vita, coi suoi dolori e le sue fantasie di rivolta, mutano il proprio segno rivelando ipocrisie sociali e spazi di storia italiana, il malessere di una donna rispetto alla sua condizione, anche se nella sfera sociale di un'alta borghesia, costretta alla solitudine di un ruolo, moglie-madre-famiglia in cui, forse anche confusamente, non si riconosce.

È interessante come la condizione di Liseli ritorni in uno dei ritratti femminili di *Vogliamo anche le rose*, ancora un film "di montaggio" dove però Alina Marazzi e la montatrice, Ilaria Fraioli, utilizzano esplicitamente il materiale d'archivio come elemento narrativo sullo stesso piano delle parole dette fuori campo che ci raccontano tre esperienze di donne in conflitto con sé stesse e col mondo in cui vivono ma anche con la dimensione del femminismo, col movimento, con la realtà in apparente trasformazione. Le immagini, filmati, manifesti, pubblicità restituiscono un'epoca, il '68, gli anni '70, per rovesciarne l'iconografia. Non soltanto manifestazioni, piazza, protesta ma anche un paesaggio intimo, ritagliato dentro al cinema di allora, quello più sperimentale che di questa mutazione dava la singolarità e la temperatura emozionale. I film di Alfredo Leonardi o di Grifi, Alina Marazzi dichiarano il suo legame con questo immaginario e con la sua potenza facendolo suo nella sensibilità contemporanea.

Erano *fiction* o documentari le apocalissi di Franco Maresco e Daniele Ciprì in *Cinico TV?* Poco importa. Anche lì l'orizzonte italiano e la sostanza del tempo prendevano corpo con violenza e stupore in quei

cieli grigi, nei corpi immoti di personaggi catatonici, investiti da una catastrofe. Le macerie tagliate dalla luce del bianco e nero lasciavano affiorare con precisione la sostanza profonda dell'Italia di allora, prefigurando quella attuale: il progressivo allontanarsi dalla politica (siamo agli inizi degli anni '90), il distacco dalla cultura, dalla protesta, dalle rivendicazioni. L'assuefazione alla Sicilia di corruzione e mafia e il voto che premia Berlusconi ma prima di lui un modello sociale di arrogante ignoranza.

Tornando alla tendenza dei registi italiani a guardare altrove. Verrebbe, provocatoriamente, la tentazione di vederci una forma di "neositismo" in cui le zone "a rischio" assumono quel valore di per sé dei Grandi Temi. Perché nessuno affronta questioni come colonialismo. È incredibile l'assenza di interesse sulla questione in Italia, nemmeno la Francia sull'Algeria nonostante il tabù ancora ben fermo e le molte censure che impedirono per anni la visione della **Battaglia d'Algeri** di Gillo Pontecorvo oltralpe. Che non è buono come ci hanno insegnato i libri di scuola e le commedie all'italiana ma è aggressivo al pari di ogni altro paese in Europa. È per questo abbastanza impressionante il vuoto completo di progetti o di film pensati o realizzati dalle nuove generazioni di immigrati, i figli cresciuti qui. La letteratura è molto più avanti grazie all'esplosione degli scrittori di 2G – anche se il termine un po' mediatico loro non lo amano – i ragazzi cioè di "seconda generazione", somali, etiopi, ma non soltanto, come Igiaba Scego o Cristina Uba Farah, che sono nati in Italia, scrivono in italiano narrando la loro vita sul confine, tra diverse culture, a livello sociale e prima di tutto personale parlandoci anche dell'Italia coloniale, questa sconosciuta. Al cinema (a parte Theo Eshetu) tutto ciò non esiste.

UN PICCOLO DETOUR

Due tra i migliori documentari degli ultimi anni sono stati realizzati all'estero. **Diario di un combattente curdo (Primavera in Kurdistan)** di Stefano Savona, e **Below Sea Level** di Gianfranco Rosi, il primo segue i giovanissimi guerriglieri e guerrigliere del PKK che combattono in clandestinità sulle montagne del Kurdistan, il secondo racconta i nuovi poveri negli Stati Uniti, chi ha perduto tutto per un "rovescio della sorte" e chi ha deciso, per diverse ragioni, di vivere in quel pezzo del deserto californiano a 250 km da Los Angeles, abitando una *roulotte*, una macchina, una tenda, un vecchio *camper*. Rosi ci ha passato quattro anni, ha filmato le persone un po' alla volta, man mano che si apriva l'accesso alla loro intimità. Anche Savona avvicina le sue protagoniste con delicatezza, la relazione si costruisce nel tempo insieme alla consapevolezza che il suo sarà sempre uno sguardo esterno, mediato dalla lingua, e dal ruolo di osservatore che, di fronte a una comunità, nonostante una possibile confidenza, deve accontentarsi di quanto loro concedono. "Rubando" più un sorriso, o un battito di ciglia, che chissà quale *scoop*.

Non è una contraddizione rispetto a quanto dicevo prima. Questi due lavori infatti si muovono fuori dall'Italia, ma prima di tutto, pensa-

no col cinema. Il loro essere altrove non è una fuga, e tantomeno il tentativo di ottenere immagini dense che si pensa essere impossibili qui. Niente di quanto Savona e Rosi filmano viene indirizzato all'emozione in sé, se non nel lavoro sul tempo, sull'immagine, sui rapporti singolari coi propri personaggi e su una ininterrotta riflessione rispetto al gesto di filmare, a come avvicinare altre vite, esperienze, sentimenti, memorie.

Il punto, ancora una volta, sta nell'idea documentaria messa in atto. **Improvvisamente l'estate scorsa**, il film sui DICO di Gustav Hofer e Luca Ragazzi, ci parla di un argomento sviscerato dalla cronache politiche di giornali e televisioni per mesi. L'avvilente percorso della legge per le coppie di fatto osteggiata da destra e cattolici – sotto allo *slogan* "difendiamo la famiglia e il matrimonio" – ma ancor peggio maneggiata con poca determinazione da uno spaventato centrosinistra allora al governo che finì con l'affossarla. Il punto però era quello che riguardava l'estensione degli stessi diritti alle coppie omosessuali: era lì che inorridivano tutti, in una generalizzata ipocrisia di raro disgusto. Quando ho visto quel film, alla Berlinale, dove venne accolto con entusiasmo non comune, mi ha colpito come, pur conoscendo il tema, mettevo a fuoco per la prima volta l'evidenza di quanto era accaduto, e la miseria culturale (politica?) del nostro paese. Però, o forse per questo, nel film di Hofer-Ragazzi non c'è alcun intento dimostrativo. Al contrario i due registi mettono in campo il loro vissuto di normalissima coppia *gay* felicemente insieme da anni. E questo anzi diviene l'elemento principale, ciò che rende il film così intenso. Non è questione di mezzibusti più o meno autorevoli ma di costruire due personaggi che ci coinvolgono emotivamente facendoci sentire vicino a quanto si racconta. Qui siamo davanti a un'altra seria *impasse* del documentario italiano, sia che si volga altrove, sia che resti qui. Il fatto, come dicevo, di fermarsi all'evidenza senza cercare quella "complicità" – che non è ammiccamento – necessaria a rendere la Realtà viva. Una forma sensibile che invece attraversa il documentarismo mondiale, nelle sue prove riuscite ovviamente, dalle Filippine alla Cina all'Austria agli Stati Uniti.

L'immagine diviene spazio di confronto, di prova, di invenzione come dovrebbe essere tutto il cinema.

Il percorso svolto è tendenzioso e parzialissimo però questo punto mi sembra importante: capire (intuire) le immagini, cosa sono, cosa ci possono dire, come utilizzarne la potenza e la grazia nella narrazione cinematografica. Mi vengono in mente gli archivi su cui fondano il loro cinema Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian. Sono fotogrammi che arrivano da lontano eppure nella costruzione dei cineasti rivelano (o sono obbligati a svelare) un significato "nuovo" che li rende attuali. Una scommessa, come dovrebbe ogni volta essere la narrazione della Realtà.