

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA REALTÀ

Corso editing video

- Presentazione del corso

Proiezioni di:

- **“Nuovo Cinema Paradiso”** di Giuseppe Tornatore

- Il linguaggio cinematografico e la rappresentazione del reale. Ritorno al futuro.
- Le origini. Il cinema nasce come rappresentazione della realtà. Il documentario è la forma più antica di linguaggio cinematografico.
- La nascita del cinematografo e le nuove prospettive del linguaggio audiovisivo del futuro.

Proiezioni di:

- **“Electric Edwardians – The films of Mitchell & Kenyon”** dagli archivi del British Film Institute
- **“Le origini del cinema scientifico”** di Virgilio Tosi

- La valorizzazione del repertorio nei documentari di montaggio (prima parte).
- La rappresentazione involontaria della realtà. Dal cinema di propaganda alla storia per immagini: il cinema di propaganda in Germania.
- L'esperienza dell'Istituto Luce: dall'“Arma più forte” di Mussolini alla **“Storia d'Italia”** di Folco Quilici.
- Il repertorio in televisione: **“Anni Luce”** de “La sette”

Proiezioni di:

- **“Le stagioni dell'Aquila”** di Folco Quilici.
- Estratti de **“La storia d'Italia”** di Folco Quilici
- **“Olympia”** di Leni Riefenstahl
- **“8744”** di Alessandro Di Gregorio
- **“Anni Luce”** di Elisabetta Arnaboldi

- La valorizzazione del repertorio nei documentari di montaggio (seconda parte).
- La rappresentazione involontaria della realtà. Dal cinema di propaganda alla storia per immagini: il caso del “Viaggio di Hitler in Italia”.

Proiezione di:

- **“Il viaggio del Fuhrer in Italia”** di Piero Melograni

- La valorizzazione del repertorio nei documentari di montaggio (terza parte).
- Il materiale povero. Il tesoro nascosto.
- La lezione morale del cinema di Fellini.

Proiezioni di:

- **“L'ultima sequenza”** di Mario Sesti
- **“La tv di Fellini”** di Tatti Sanguineti
- **“L'ignoto spazio profondo – The wild blue yonder”** di Werner Herzog

- La valorizzazione del repertorio nei documentari di montaggio (quarta parte).
- La tv collaborativa. Dopo l'11 settembre, la rivoluzione dell'UGC (Users Generated Content). L'esperienza di www.cameraplanet.org.

- La tv collaborativa: Youtube

Proiezione di:

- Collegamenti con il web.

- La valorizzazione del repertorio nei documentari di montaggio (quinta parte).
- Il mio paese
- L'evoluzione del documentario nella rappresentazione della storia del paese
- La lezione di Joris Ivens. La storia come veniva raccontata ieri
- La lezione di Daniele Vicari. La storia come viene raccontata oggi

Proiezioni di:

- ***“L’Italia non è un paese povero”*** di Joris Ivens
- ***“Il mio paese”*** di Daniele Vicari
- ***“Lettere dal Sahara”*** di Vittorio De Seta
- ***“Mille lire al mese”*** di Celestino Elia
- ***“60 anni di Repubblica”*** di Nicola Caracciolo
- ***“Novecento”*** di Nicola Caracciolo e Gianni Borgna
- ***“La Roma del Luce”*** di Nicola Caracciolo e Gianni Borgna

- Il cinema ha cambiato il corso degli eventi
- La presenza della macchina da presa sulla scena degli eventi storici
- La presa di coscienza del pubblico cinematografico
- La nascita dell’immaginario collettivo

Proiezioni di:

- ***“The ungarian revolution”*** di Leonardo Tiberi
- ***“Der Triumph des Willens” [Il trionfo della volontà]*** di Leni Riefenstahl
- ***“Rudy”*** di Andrea Bettinetti
- ***“Urbi et Orbi. I Papi e la comunicazione”*** di Stefano Rizzelli

- Il reportage giornalistico e il documentario (prima parte)
- L'inchiesta: difficoltà di prevedere la sceneggiatura della realtà
- La storia che è impossibile raccontare con le immagini
- Lo stile giornalistico

Proiezioni di:

- ***“Marghera Canale Nord”*** di Andrea Segre, Francesco Cressati, Andrea Bevilacqua
- ***“Overland”*** di Daniele Valentini e Paolo Gianì
- ***“La comunità invisibile”*** di Bartolomeo Pietromarchi

- Il reportage giornalistico e il documentario (seconda parte)
- L'inchiesta: difficoltà di prevedere la sceneggiatura della realtà
- La storia che è impossibile raccontare con le immagini
- Lo stile giornalistico

Proiezioni di:

- ***“Gli Atlantici”***
- ***“Dov’è la Fenice”*** di Nino Bizzarri
- ***“Cristo nel freddo dell’Est”*** di Luca de Mata

- Il documentario come strumento di marketing (prima parte)
- La scoperta del territorio
- La scoperta delle genti
- La scoperta dell'arte

Proiezioni di:

- **“Passaggi di tempo”** di Giovanni Cabiddu
- **“Lo sguardo di Michelangelo”** di Michelangelo Antonioni
- **“Rovine per il futuro”** di Bartolomeo Pietromarchi

- Il documentario come strumento di marketing (seconda parte)
- La scoperta del territorio
- La scoperta delle genti
- La scoperta dell'arte

Proiezioni di:

- **“Art in Italy”** di Massimo Sammito
- **“Piemonte stories”**
- **“Luce dal Veneto”** di Francesco Pasinetti

- Il grande documentario
- Le motivazioni. Il documentarista e la realtà: una sceneggiatura difficile da scrivere.

Proiezioni di:

- **“Fratello mare”** di Folco Quilici
- **“L'impero di marmo”** di Folco Quilici

Proiezioni di:

- **“Crash”** di Paul Haggis
- Commento e analisi di **“Crash”**
- La confusione dei generi
- Presentazione della parte “pratica” del corso

Proiezioni di:

- **“Monty Python’s – Flying Circus” (1969)**
- **“Una giornata particolare”** di Ettore Scola
- **“In & Out”** di Frank Oz
- **“Billy Elliot”** di Stephen Daldry
- **“Chorus Line”** di Richard Attenborough

- Pratica
- Elaborazione soggetto
- Progettazione

- Conclusione del corso

Il genere documentario. Definizioni, cenni storici e dati di mercato

La definizione di “documentario”, il genere cinematografico a volte indicato anche con la negazione “ *non fiction*”, è molto complessa. L’articolo 4 della legge 1213 del 1965 lo individua come: “...*il prodotto cinematografico e audiovisivo che, a partire dalla stesura di un trattamento e/ o di una sceneggiatura generalmente derivati da un lavoro di ricerca – basato su documenti ed elementi pertinenti a una visione – rappresentazione della realtà nei suoi complessivi aspetti-, stia in relazione a temi, soggetti, ambienti che riguardino individui, gruppi sociali, popoli e paesi. Temi ed ambienti devono inoltre essere attinenti alla società, al costume, alla scienza, alla cultura e all’arte contemporanee oltre che alla storia e alla ricostruzione storica, anche attraverso l’utilizzo di materiali d’archivio e/o di tecniche multimediali, di epoca e no...*”.

Una definizione tecnico giuridica che possiamo ritenere valida anche oggi, dopo l’introduzione di nuove tecnologie e di altre forme di sfruttamento, ma che era sorprendentemente chiara anche ottant’anni fa nella mente di un giornalista che decise di fondare in Italia la “fabbrica del documentario”.

ISTITUTO LUCE E LA DOCUMENTARISTICA ITALIANA

Siamo nel 1924 e sono passati già trent’anni dalla prima leggendaria proiezione dei fratelli Lumiere a Parigi. L’elenco dei film prodotti nel mondo ed in Italia è già importante e sugli schermi si agitano da tempo i primi divi della celluloida. I tempi sono maturi per cominciare ad elaborare un nuovo genere cinematografico. Ci pensa Luciano de Feo, un giornalista che fino a quel momento si era occupato di finanza, che fonda a Roma il LUCE, acronimo de *L’Unione Cinematografica Educativa*.

Una struttura produttiva nata con la precisa missione di realizzare prodotti cinematografici di non fiction, che debutta sugli schermi italiani nel novembre di quello stesso anno con il suo primo titolo, il documentario “*Aethiopia*” diretto dallo scrittore Guelfo Civinini, un reportage etnografico di grande suggestione.

Un anno dopo lo stesso Capo del Governo, che già intuisce le enormi potenzialità del mezzo cinematografico applicato all’informazione, esorta i ministri della Pubblica Istruzione, dell’Economia Nazionale, delle Colonie e dell’Interno affinché si servano per il loro lavoro anche “*della Luce*”, come si diceva allora. E’ poi ancora lui ad invitare il ministro della Pubblica Istruzione a redigere un programma per l’introduzione del cinema nell’apparato scolastico ed a convincere gli altri organismi pubblici ad avvalersi della cinematografia come mezzo ausiliare di insegnamento.

In pochi anni il Luce è già tra le prime strutture al mondo per qualità e capacità produttiva. I suoi documentari di scienza, tecnica e cultura varia sono visti dovunque, persino nei villaggi più sperduti dove, se non esistono sale, arrivano i suoi moderni “cinemobili”.

L’Istituto è un formidabile strumento di propaganda e di informazione in un Paese che lamenta ancora una bassa scolarizzazione. L’economia cresce lentamente e ha bisogno di mano d’opera specializzata in grado di apprendere le tecnologie più moderne ed anche in questo il cinema è di grande aiuto.

Nel 1927 alla produzione documentaristica si affianca quella dei cinegiornali, filmati di circa 10 minuti che contengono 4-5 servizi giornalistici di vario genere e che fino alla fine della guerra saranno proiettati in tutti i cinema del Paese con cadenza settimanale. I cinegiornali raggiungono

ogni parte d'Italia. Tutta la popolazione deve ricevere le stesse informazioni tramite quei servizi che Mussolini visiona e approva una volta alla settimana nella sua residenza, a Villa Torlonia.

Poi il primo forte impegno produttivo viene espresso per documentare la celebre bonifica della Pianura Pontina e la nascita delle cosiddette "Città di fondazione", progettate e costruite in quel territorio. Seguono un numero imponente di cortometraggi dedicati ai fatti più importanti di quegli anni come le imprese aviatorie, i reportages di Mario Craveri dalla Cina invasa dai giapponesi, la guerra d'Abissinia e quella di Spagna. Sono chilometri di preziosi negativi scampati ai danni del tempo ed oggi conservati con cura nell'Archivio Storico dell'Istituto.

Nel 1937 il Luce cambia la propria sede e si stabilisce in un moderno edificio sulla via Tuscolana, dando così vita al triangolo della "città del cinema" insieme ai nuovi insediamenti del Centro Sperimentale di Cinematografia e della stessa Cinecittà. E' questo, sino ai primi anni quaranta, il periodo di massima espansione dell'attività dell'Istituto.

Con l'entrata in guerra dell'Italia il Luce si organizza per documentare il conflitto. Le sue troupes operano su tutti i fronti in stretta collaborazione con il Servizio Fotocinematografico dell'Esercito, della Marina, dell'Aeronautica. Sono decine gli operatori ed i tecnici impegnati in quegli anni e molti di loro sono feriti o perdono la vita mentre riprendono le azioni belliche. Il triste tributo pagato in nome dell'informazione che ci fa venire alla mente fatti simili accaduti ai nostri giorni in Somalia, Bosnia e Iraq.

I Giornali Luce prodotti nel periodo bellico, scrive Giuseppe Croce, hanno cercato di essere soprattutto delle buone corrispondenze di guerra. Nel '41, l'anno del massimo impegno produttivo, si realizzano 25 documentari e ben 104 Giornali, con una media di due edizioni alla settimana.

Nasce in quei giorni il cosiddetto documentario d'autore, lontano dai campi di battaglia sarà il terreno di cultura del nuovo cinema italiano del dopoguerra a cui il Luce dà un contributo fondamentale. Tra gli esponenti di maggior rilievo di questo nuovo filone ricordiamo il veneziano **Francesco Pasinetti** con i suoi famosi cortometraggi su Venezia (*La gondola, Piccioni a Venezia, Venezia minore*). **Fernando Cerchio** con "*Comacchio*" che Giuseppe De Santis apprezza "*per la sua forza controcorrente*". **Basilio Franchini** con "*Gente di Chioggia*" che è tra l'altro un esempio felice di apporto al cinema di uno scrittore importante quale Giovanni Comisso autore della sceneggiatura e del commento parlato. E **Giorgio Ferroni** con il suo "*Passo d'addio*" che, secondo Argenti, "*racconta con sapienza cinematografica*" il mondo della danza classica.

Dopo la caduta del fascismo ed i 45 giorni del governo badogliano, durante i quali escono solo nove cinegiornali, il Luce si trasferisce a Venezia per seguire le sorti della Repubblica Sociale Italiana. La produzione crolla. Scompaiono i documentari. L'attività produttiva è limitata ai pochi cinegiornali e ai servizi fotografici. La macchina della propaganda audiovisiva ha perso ormai la sua forza.

Nel giugno del 1944 la sede romana diventa caserma per le truppe alleate e molte delle pellicole che nel frattempo non sono state trasferite a Venezia vengono distrutte o portate all'estero come bottino di guerra. Una situazione drammatica che ci avrebbe privato di buona parte della documentazione visiva della nostra storia recente. Fortunatamente le pazienti ricerche condotte in Germania, in Inghilterra e negli Stati Uniti dai vari responsabili dell'Istituto, nei decenni successivi, riusciranno a ricostruire buona parte dell'archivio.

Dopo la fine delle ostilità in Italia si accende anche un forte dibattito sul tema della rinascita del cinema nazionale. Qualcuno chiede la fine dell'Istituto, percepito ancora come icona del passato regime, mentre altri lo considerano un bacino di professionalità ed un patrimonio culturale da

salvare comunque. Così, per tre anni, dalla sede di via Tuscolana non esce un metro di pellicola e la Settimana Incom, creata e diretta da Sandro Pallavicini, rimane padrona del campo. Il suo sarà il cinegiornale più visto fino agli anni '60, quando la televisione conquisterà il ruolo primario nell'informazione visiva, strappandolo per sempre alle attualità cinematografiche

Poi nel 1948 parte la riorganizzazione delle attività del Luce nel quadro delle nuove istituzioni repubblicane ed il Consiglio dei Ministri decreta la gestione commissariale dell'Istituto, ribadendo l'utilità di un'iniziativa dello Stato nel cinema e cercando di recuperare il ruolo storico svolto dall'Istituto

Riprende la produzione dei documentari. In primo piano c'è ora l'attenzione per lo sviluppo industriale e sociale del Paese che si avvia verso il suo "*Miracolo Economico*". Rinasce anche il filone del film scientifico, dopo l'indimenticabile stagione di Omega. La divulgazione viene affidata ad autori come Magnaghi. Si girano le Olimpiadi di Cortina e quelle di Roma con un film che sarà candidato all'Oscar.

Lavorano per l'Istituto autori come Luciano Emmer, Ansano Giannarelli e Folco Quilici. Negli anni settanta si producono i primi film di montaggio, spesso in collaborazione con la RAI. Negli anni '80 si realizzano un centinaio di titoli tra cui "L'Italia viva" di Luigi Turolla e "Anni Luce", quattro puntate di un'ora ciascuna di Gian Vittorio Baldi scritte da Mino Argentieri ed Ernesto G. Laura.

L'Istituto oggi è una realtà complessa, impegnata su una serie di attività permanenti come la conservazione, la catalogazione e l'informatizzazione dell'immenso patrimonio di immagini che conserva nel suo archivio e nella realizzazione di programmi audiovisivi televisivi destinati al mercato dei network nazionali ed esteri. Svolge poi da qualche anno una forte attività editoriale nel settore home video che la vede al primo posto nel Paese nel campo della documentaristica storica. E' infine presente nella produzione e nella distribuzione di film nelle sale cinematografiche.

Tutto sommato la più antica casa di produzione documentaristica italiana tuttora in attività ha svolto sempre per il pubblico un buon servizio, in tutte le circostanze storiche in cui si è trovata ad operare, e ancora oggi conserva quella vocazione formativa e culturale che scaturisce anche dall'enorme esperienza acquisita nell'aver prodotto quasi 1400 documentari.

Con la nascita dell'home video l'Istituto Luce ha intensificato la propria presenza nelle scuole, nelle istituzioni e, soprattutto, nelle case degli italiani con programmi di grande qualità. Il suo catalogo propone oltre trecento titoli molti dei quali sono filmati realizzati con immagini d'epoca, spesso inedite e con documenti originali restaurati e raccolti per aree tematiche nella loro versione originale.

Tra le produzioni più significative figura "*La storia d'Italia del XX secolo*", un'opera imponente scritta dagli storici Castronovo, De Felice e Scoppola e diretta da Folco Quilici. *Gloria*, il celebre lungometraggio sulla Prima Guerra Mondiale rieditato, restaurato e attualizzato con tecniche avanzatissime. "La guerra degli italiani" commentata dal Prof. Piero Melograni e diretta da Leonardo Tiberi. Un'operazione editoriale che ha avuto grande successo sia in edicola che in televisione, conquistando in prima serata ottimi livelli di ascolto.

Negli ultimi trent'anni il genere documentario ha subito un totale stravolgimento non solo negli stili narrativi ma anche nei suoi canali tradizionali di sfruttamento. Nel nostro paese si è trasformato da prodotto culturale da distribuire in sala, molto spesso anche con il sostegno di finanziamenti pubblici, a prodotto industriale che può generare business, a patto che nella sua progettazione si tengano presenti regole e formule produttive ormai consolidate.

Il documentario oggi

Oggi, a grandi linee, le tipologie fondamentali del genere documentario possono essere comprese in due categorie principali: la prima è fatta dai temi riguardanti la natura e la storia dell'uomo che a loro volta si dividono in storia naturale (geologia, meteorologia, ecosistema, fisica, astronomia, ecc.) e wilde life (mammiferi, insetti, dinosauri, alberi, flora marina, ecc.). La seconda categoria riguarda la storia in tutti i suoi aspetti (guerra, paesi, ritratti, civiltà scomparse, ecc.), arte/cultura (religione, arte, cultura, ecc.) e la vita contemporanea (salute, educazione, politica, economia, stile di vita, ecc.).

Per quanto riguarda invece le caratteristiche tecniche e produttive che deve possedere una produzione di successo si deve pensare senz'altro ad un taglio stilistico internazionale basato su serie e non su numeri unici, ad un alto livello qualitativo nei contenuti e nella tecnica, ad affrontare temi che il pubblico e quindi i broadcasters mostrano di prediligere evitando di inseguire le velleità degli autori. Meglio poi se si prevede la possibilità di due montaggi diversi per la televisione e l'home video. Il piano dei rientri deve essere poi costruito in prima battuta sulle vendite televisive in Italia e all'estero, a recupero di tutti i costi, e su quelle home video per fare margine. Si dovrebbe puntare infine, con decisione, al primo sfruttamento nel canale pay tv che, nonostante i prezzi bassi che offre, si sta dimostrando un'ottima vetrina per stimolare gli acquisti da parte della "generalista".

Va anche detto che oggi, oltre ai canali di sfruttamento tradizionali come quello televisivo, il documentario sta trovando spazi interessanti anche in nuove forme di distribuzione: pensiamo ai clip video richiesti dai nuovi media come video on demand e internet streaming ed alla crescita della richiesta di documentari in dvd che è poi possibile acquistare in libreria, in edicola o al supermercato.

I commissioning editors di importanti broadcaster hanno rilevato come sia strategica la presenza di documentari all'interno dei palinsesti dal momento che possono competere con la fiction nel prime time, richiedono un minor investimento di denaro, danno voce a tematiche locali e conferiscono alla rete una patina culturale sempre apprezzabile.

L'evoluzione del genere ha portato da qualche anno alla creazione di sottogeneri come il docu-fiction, il documentario di creazione, il documentario modulare, il documentario-evento oltre alla grande riscoperta delle fonti d'archivio. Tutto ciò favorisce la possibilità che trovino spazio nei palinsesti perfino in prima o in seconda serata. Ci sono poi i canali tematici, una nuova opportunità di sfruttamento e di ispirazione per i produttori.

All'estero, e speriamo presto anche in Italia, ad un'evoluzione dei prodotti corrisponde anche un'evoluzione delle forme produttive: sorgono strutture interne alle reti radiotelevisive dedicate al documentario, vengono commissionati lavori a produttori indipendenti in misura sempre maggiore, si conoscono e si acquistano nuovi titoli anche grazie al moltiplicarsi di mercati e festival dedicati, vengono messe in atto alleanze strategiche con soggetti scientifici e accademici di grande prestigio come la BBC/Discovery e la ZDF/Discovery, si moltiplicano le coproduzioni e i cofinanziamenti internazionali.

La storia del documentario, dai fratelli Lumière a oggi.

Gli albori

La storia del documentario segue l'evoluzione del cinematografo dai suoi inizi ai giorni nostri. Nel vasto numero di tipologie che classificano i racconti per immagini, il film documentario si è quasi esclusivamente proposto, per definizione, di presentare delle informazioni fattuali sul mondo al di fuori del film *di finzione*. A parte le difficoltà di circoscriverlo a un '*genere*', a una '*classe*', o per lo meno a un '*insieme*' di prodotti, il documentario è da separare dal cinema cosiddetto '*di finzione*', poiché non persegue, o non persegue soltanto, fini cinematografici. Compito del suo realizzatore è pertanto quello di veicolare informazioni che attengono alla realtà spingendo a supporre che persone, luoghi ed eventi raffigurati esistano realmente e appaiano degni di fiducia, e non già di allestire o sceneggiare prodotti tramite il ricorso ad attori professionisti e ai teatri di posa, i quali per contenuto, scelte linguistiche, meccanismo produttivo, inducono a ritenerlo più cinema di intrattenimento.

Fin dall'inizio il documentario è stato caratterizzato da una spiccata vocazione sperimentale. Questo suo ricercare e sperimentare nuove forme espressive ha fatto sì che il documentario, abbinato da subito a una sua funzione sociale, traesse linfa da una parziale identificazione con lo sperimentalismo avanguardistico, per poi meglio riconoscersi nelle finalità delle diverse scuole di pensiero della storia del genere documentario.

D'altra parte il film documentario, meglio di altre produzioni cinematografiche, si prestò da subito ad essere valido strumento della memoria collettiva, un vero e proprio '*documento*', capace cioè, oltre che di fornire informazioni da inserire in un nuovo sapere strutturato, di organizzarle precipuamente, ovvero nel modo che risaltassero maggiormente nei ricordi dello spettatore. Le ragioni di questo suo essere anche prezioso '*documento*' storico sono da ricercarsi, oltre che nel suo sviluppo in sintonia culturale con le avanguardie cinematografiche sperimentali, nei diversi impieghi che il documentario ha conosciuto nei campi della comunicazione: dal *reportage* giornalistico, di guerra e di viaggio, al *documento* di denuncia in senso lato, dal documentario *di impresa* al ruolo svolto dalla committenza industriale e istituzionale nei confronti degli autori, dal documentario come narrazione o poesia visiva per registrare il fascino di paesaggi naturali al documentario come presentazione di persone ed eventi a scopo di propaganda, dal documentario a scopo di promozione istituzionale o pubblicitaria a quello con finalità educative e formative.

Se, nei pochi anni che avevano preceduto oppure seguito l'invenzione del cinematografo ad opera dei fratelli Lumière, grande *bagarre* vi fosse stata tra critici, giornalisti e pionieri della Settima Arte, intorno alle differenziazioni quanto alla *funzione sociale* da predire o attribuire al nuovo apparecchio, è noto come simili distinzioni si sarebbero risolte molto più tardi, e comunque sarebbero tutte confluite nei campi ritenuti di maggiore competenza del documentario. Un procedimento di conservazione o un procedimento di archiviazione? Una tecnografia ausiliaria della ricerca e dell'insegnamento di scienze come la botanica o la chirurgia, o una nuova forma di giornalismo? Uno strumento di devozione affettiva pubblica o uno strumento di devozione affettiva privata? Che avrebbe perpetuato l'immagine vivente dei cari defunti o quella invece di personaggi famosi?

È allora per tutte queste considerazioni che le origini del film documentario vanno fatte coincidere con quelle del cinematografo. Non sarà difficile individuare in "*La sortie des Usines Lumière*" e in "*L'arrivée d'un train en Gare de La Ciotat*", entrambi del 1895 ed entrambi dei fratelli Lumière, i suoi primi film. Persino il famoso "*The Great Train Robbery*" (1903) di Edwin

S. Porter¹, usualmente segnalato come l'archetipo del film *western*, non è lontano dal situare la propria azione nella zona di un realismo legato al codice narrativo del documentario. L'impressione di realtà è però solo fortuitamente dettata dalle riprese in esterni e dal paesaggio naturale scelto come *location*; gli atteggiamenti dei personaggi sembrano fornire una testimonianza documentaria dell'epoca dal punto di vista dello spettatore di quei tempi.

I primi documentari: Ponting e Flaherty

Ma è con la realizzazione di **“*With Scott in the Antarctic*”** di Herbert Ponting² che la storia del documentario prende consistenza intorno agli anni '10 del Novecento, e che il suo regista assume per la prima volta la funzione di *‘autore’*. Accanto ai primi fremiti spettacolari dovuti alla *‘fotografia che si muove’* vi è così da registrare una prima tripartizione di generi che bene si presta a far trovare una prima forma di teorizzazione intorno alla nascita del documentario. I *newsreels* (o i documentari di attualità), i *travelogues* (o i resoconti di viaggio) e gli *scenics* (o i film spettacolari in paesaggi naturali). E' appunto al secondo genere che occorre ascrivere **“*With Scott in the Antarctic*”** (1911).

A questi tre generi si devono aggiungere i *film di montaggio*, caratterizzanti il *‘realismo espressivo’* di molti dei maggiori cineasti russi dei primi anni Venti, e le *‘sinfonie metropolitane’*, o *‘City Symphonies’*, tipiche di molta esperienza sperimentale di quegli anni, su cui si tornerà a parlare più avanti.

Nel 1922 viene presentata, con lusinghieri riconoscimenti di critica e di pubblico, la prima pellicola per cui si è già prossimi a etichettare il documentario come *‘genere’* cinematografico al servizio della documentazione della realtà. Si tratta di **“*Nanook of the North*”** dello statunitense Robert Joseph Flaherty³, una produzione di forte rigore concettuale, visivo e linguistico, realizzata con la sponsorizzazione di un'industria di pellicce, la *Révillion Frères*. Il film racconta la vita di un

¹ Edwin S. Porter, nato a Pittsburgh nel 1870 (morto a New York nel 1941), fu prima operatore di film d'attualità, poi nel 1900 passò a dirigere i laboratori Edison. Nel 1902 cominciò a dirigere films a soggetto. Fondò la casa di produzione Rex (1911), poi si associò con Zukor, Frohman e Brady formando la Famous Players. Nel 1916, dopo la fusione tra la FP e la Lasky Play Company, si ritirò dall'industria cinematografica. E' stato tra i maggiori registi del primo cinema nordamericano. A lui si deve il primo film popolare, "The great train robbery" (1903). Il gusto per i trucchi ed effetti è visibile in "Dream of a rarebit fiend" (1906), quello per i trucchi spettacolari in "Rescue from an eagle's nest" (1907). Tra gli altri films: The prisoner of Zenda (1913), Tess of the Storm country (1914), The dictator (1915).

² Herbert Ponting (1870-1935) iniziò la sua attività di fotografo verso il 1900; precedentemente era stato cercatore d'oro negli Stati Uniti. La sua evidente sensibilità per le composizioni "classiche", la sua pazienza e meticolosità gli fruttò numerosi riconoscimenti nel campo della fotografia, e fecero sì che fosse chiamato a riprendere, per tre anni, la guerra russo-giapponese e quella tra Spagna e Stati Uniti nelle Filippine. L'influenza esercitata dalla fotografia nel suo lavoro di operatore è evidente: spesso le sue immagini, anche quelle in movimento, possiedono qualcosa di "statico". Il suo nome, in qualità di fotografo ufficiale, è legato soprattutto alla più drammatica delle spedizioni al Polo Sud, quella britannica del Capitano Scott (1910-1913); quando questi scrisse le sue ultime parole nel diario di viaggio (prima di scomparire per sempre insieme ai suoi uomini), Ponting era già rientrato in Inghilterra. Col materiale girato in Antartide vennero realizzati diversi film, il più conosciuto dei quali è forse "The Great White Silence" (1924), appositamente prodotto per il circuito commerciale cinematografico. La versione sonora del 1933 si arricchì con il commento alla spedizione dello stesso Ponting, ancora profondamente segnato dai drammatici avvenimenti di vent'anni prima.

³ Robert Joseph Flaherty: nato il 26 Febbraio 1884, in Iron Mountain, Michigan, USA, morto il 23 Luglio 1951, Brattleboro, Vermont, USA. Regista americano, definito "il Jean-Jacques Rousseau del cinema". Di origine irlandese, studiò mineralogia e si dedicò, attorno al 1910, a lunghe esplorazioni del Nord, finanziate dall'amministrazione pubblica canadese. Durante queste esplorazioni impiegò per la prima volta la macchina da presa per vergare, in collaborazione con la moglie Frances, una serie di appunti visuali. La scoperta di lidi lontani e terre che ancora ignoravano la marcia del progresso tecnico e scientifico, lo avrebbe poi attratto sino all'ultimo giorno della sua carriera. Definitivamente convertitosi al cinema documentaristico la sua opera risultò sempre contraddistinta da un eccezionale rigore. Instancabile viaggiatore, descrive la vita degli Esquimesi, in "Nanook l'esquimese", 1922, dei polinesiani in "L'ultimo Eden", 1926, degli operai inglesi in *Industrial Britain*, 1932, degli isolani di Aran, nel capolavoro "L'uomo di Aran", 1934; degli agricoltori americani, in "La terra", 1942, (proibito dalla censura); delle popolazioni del Sud, in "Louisiana Story", 1948. Tentò anche le vie del cinema commerciale ma, salvo il caso di "Tabù", 1931, preparato e realizzato in gran parte con la collaborazione di Friedrich Wilhelm Murnau, collezionò soltanto delusioni: "Ombre bianche", 1928, fu condotto a termine da W.S. Van Dyke per la Metro; "La danza degli elefanti", 1937, a riprese ultimate fu rimaneggiato ampiamente da Zoltan Korda per ordine della produzione. Temperamento essenzialmente lirico, nei suoi film Flaherty non esitò a ricostruire situazioni reali senza mai debordare negli artifici propri del cinema di fiction, denotando straordinarie doti nella direzione degli attori improvvisati. Fedele a una tematica e a una visione poetica ricorrenti da film a film, pose in un rapporto dialettico e drammatico l'uomo e la natura primitiva e spietata: e dai conflitti così prodotti trasse spunto non solo per documentare abitudini, costumi, condizioni disagiate di esistenza ma per esaltare la supremazia delle energie umane.

cacciatore esquimese nelle diverse stagioni dell'anno, alle prese con i problemi della caccia e con le difficoltà dell'ambiente.

Se è vera la tradizione che vuole che John Grierson⁴, il famoso sociologo scozzese, 'padre' del documentarismo, enunciatore nel '33 dei *Principi fondamentali del documentario* e fondatore della *Scuola di Brighton*, proprio in relazione al film di Flaherty avesse introdotto l'uso cinematografico del termine 'documentario', nondimeno con "*Nanook l'esquimese*" l'esperienza eminentemente ritmica e compositiva con cui si originava la storia del documentario conosceva l'importanza della messa in scena della realtà.

Flaherty realizzerà nella sua carriera altri film, fondamentali al fine di comprendere l'avvio e lo sviluppo del mezzo documentario, soprattutto nel senso di costruzione di 'poemi intensamente lirici'. Senza cedere ad esotismi o concessioni commerciali, fa seguire a "*Moana of the South Seas*" [*L'ultimo Eden*] (1926) gli splendidi "*Tabù*" (1931), in comproprietà sofferta con Friedrich Wilhelm Murnau interrotta solo dalla morte di quest'ultimo, e "*Man of Aran*" [*L'uomo di Aran*] (1934), dove Flaherty fa installare sull'isola del titolo al largo dell'Irlanda un minilaboratorio in cui può visionare la pellicola girata, tanto che la qualità fotografica del documentario risulta superiore a quella di tutti i suoi precedenti e gli fa vincere la Coppa Mussolini per il miglior film straniero alla Mostra del cinema di Venezia. Ne "*L'uomo di Aran*" la più bella sequenza è forse la più semplice: il bambino che pesca seduto in cima a una ripida scogliera.

La professione documentaristica di Robert Joseph Flaherty è coronata dal giusto successo del suo ultimo film, "*Louisiana Story*", nel 1948. E' l'ennesima prova che a una certa messa in scena della realtà Flaherty fa corrispondere un'infinita pazienza nello spiare gli uomini e la natura dal 'vivo' {secondo la testimonianza di un altro famoso documentarista, Richard Leacock}. Nel 1964, la moglie Frances Flaherty presenta "*Studies for Louisiana Story*", montaggio delle riprese non utilizzate dal marito. Questo film, della durata di quindici ore, aiuta lo spettatore a penetrare nello spirito creativo del grande cineasta.

Le regole delle tre "c"

Per la verità, dietro tutto il lavoro di Flaherty si comincia a delineare quella che più tardi sarà sinteticamente indicata come la regola delle tre 'c', ovvero delle tre parole d'ordine per un buon documentario: coinvolgimento, compartecipazione e contemporaneità. Mentre della contemporaneità di ciò che è documentato si è parlato denominandola 'messa in scena della realtà', delle altre due il grande cineasta statunitense è il vero anticipatore. In altre parole Flaherty dà il meglio di sé quando si pone a lavorare nelle condizioni che più gli permettono di sviscerare la sua personale concezione del mondo. Ne "*L'uomo di Aran*" egli è alle prese con le dure condizioni di

⁴ Il documentario godette di una straordinaria stagione che durò dagli anni trenta fino all'immediato dopoguerra. Pur non costituendo un'unica scuola per diversità di poetica e di nazionalità, i documentaristi filmarono una comunità all'interno del mondo cinematografico, intessendo un fitto scambio tecnico e culturale. L'importanza del documentario fu soprattutto di natura tecnica. Le riprese dal vivo richiesero l'affinamento di procedure e strumenti filmici. Ma anche di natura culturale, in quanto il cinema apprese una lezione di realismo dal documentario. Non fu un genere commerciale, per cui la sua sopravvivenza fu sempre precaria. Perfino la sua nascita fu casuale. I due antesignani divennero professionisti per caso: Flaherty cominciò filmando per scopi scientifici, Grierson studiava la funzione sociale dei media (si ricordi anche il precedente dello scienziato Pavlov). Entrambi, resisi conto delle potenzialità del mezzo cinema, pensarono di sfruttarle di persona, forti anche delle esperienze sovietiche e tedesche (Ruttman).

L'attività di Grierson in Inghilterra, dove lavorò un po' per tutti i ministeri, fece presto seguaci. Roth, pittore e critico d'arte, teorizzò un realismo a sfondo sociale ("World of plenty", 1941). Il documentario inglese si sforzò di essere puramente informativo, contrapponendosi a quello lirico e sperimentale di Flaherty, ma il più delle volte non resistette al fascino dell'avanguardia. Il brasiliano Alberto Cavalcanti, sceneggiatore per L'Herbier, e regista del film noir "En rade" (1927), fu il più ardito sperimentatore di poemi sonoro-visivi ("Coal face", 1936, su testo di Auden e musica di Britten). L'organizzazione di Grierson si estese a tal punto che finì col rinnovare la cinematografia inglese. Oltre a preparare l'avvento di un cinema di qualità, appoggiò artisti emarginati come Len Lye, cartoonist che disegnava direttamente sulla pellicola ("Rainbow dance", 1936). La liberalità e l'elasticità della scuola concesse spazio a due tendenze opposte: i cortometraggi didattici e i reportage sociali (sugli slum, la disoccupazione; interviste, materiale di repertorio, grafici) dei puristi nello spirito socialdemocratico di Grierson, e le trasgressioni artistiche, evocative, liriche o naturalistiche.

vita dei pescatori irlandesi, e da lì trae un capolavoro dal cilindro del suo personale impegno cinematografico. Di conseguenza il coinvolgimento di Flaherty è perfettamente dettato dall'esaltazione che egli trasmette in quanto soggetto co-sensibile alla presa di coscienza socio-culturale nei confronti di alcuni temi e di alcune situazioni.

Se il documentarismo è visione del mondo attraverso il reale, il soggetto documentato deve per forza di cose essere un soggetto in grado di scatenare empatia {culturale, ma perfino visiva} nei riguardi di chi tratta quella realtà. Senza questa empatia il lavoro del documentarista, nella migliore delle ipotesi, sarà corretto da un punto di vista formale, ma freddo o mal centrato nella trattazione degli argomenti. Questo coinvolgimento {culturale, emotivo, filosofico} va in direzione della compartecipazione, come secondo momento culminante della narrazione documentaria. L'approvazione che l'autore dimostra nei confronti del tema trattato deve a sua volta mutarsi in capacità di coinvolgerne il pubblico.

I cinegiornali

Con "*Nanook of the North*" i documentari superano la misura del cortometraggio e non sono più unicamente legati alla realizzazione di cinegiornali. In Italia, per esempio, si fa risalire l'inizio di una vera e propria esperienza documentaria alla costituzione, nel 1924, dell'Istituto Nazionale LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), che svolge opera di documentazione giornalistica e di propaganda del regime fascista. I *reportage*, di buon livello tecnico, sono realizzati da giornalisti e cineoperatori, e vengono poi presentati nelle sale cinematografiche prima e durante le proiezioni commerciali.

Anche le *Kino-Pravda* {letteralmente 'cinema-verità': il nome derivava dal quotidiano ufficiale fondato da Lenin nel 1912, "*Pravda*"} appartengono alla complessa serie di cinegiornali in uso nell'Unione Sovietica a partire dal 1922. Solo che qui, complice il suo iniziatore, Dziga Vertov, per documentare alcuni eventi della vita quotidiana si fa spesso ricorso a sovrimpressioni e *split-screen*, ovvero ad altre giustapposizioni fra immagini.

La prima docufiction

Prima delle '*sinfonie metropolitane*' di Walter Ruttmann e Hans Richter e ancor prima dei *film di montaggio* sovietici una pellicola segna una tappa a sé nella storia del documentarismo in Europa: si tratta del film "*La stregoneria attraverso i secoli*" (*Haxan*) dello svedese Benjamin Christensen, girato sul finire del 1922. Il film è un vero e proprio documentario sulla "*stregoneria*" quale viene descritta attraverso le minute d'innomerevoli processi dal XV al XVII secolo. Sequenze principali ne sono quella di Satana che inganna un marito addormentato facendo all'amore con la sua moglie-strega, quella di una mendicante che, accusata di stregoneria dalla moglie di un ammalato, viene torturata dagli "*inquisitori*" e confessa, e quella del sabba infernale con il suo cerimoniale e l'omaggio a Satana. E' indubbio che "*Haxan*", pur potendo risultare un sulfureo documento sul *satanismo* alternando, come in effetti fa, al fantastico brumoso tonalità alla Bruegel in immagini dai contrasti espressionisti, rimane nell'alveo del documentario il cui proposito, quasi '*fantastico*' nel suo constatarsi anche con la caduta del divieto alla manipolazione del profilmico, effetti speciali e quanto altro, si manifesta appieno nel ricorso a testi antichi, iconografia, letteratura giudiziaria dei processi per stregoneria, acclarando {nelle sequenze finali sulla superstizione e l'isteria} intenzionalità addirittura didattiche.

Le sinfonie metropolitane

L'esperienza delle '*sinfonie metropolitane*' s'inscrive nella storia del documentario che immediatamente precede l'avvento del sonoro e specularmente all'interesse mostrato dal pubblico

per i cosiddetti *reportage* esotici {o *travelogues*}. In auge dalla prima metà degli Anni Venti, la *'sinfonia metropolitana'* denuncia l'assenza nei suoi realizzatori di un vero impegno politico, tuttavia bilanciata da un apparente intento comune, quello di costruire dei film caleidoscopici in cui immagini a prima vista casuali e prive di reciproci rapporti interni sono unite le une alle altre da una sinfonia musicale, molto spesso contrappuntista, che diventa visiva. Così il titolo di un famoso lungometraggio del 1927, *"Berlin, Symphonie einer Grosstadt"* (*Berlino, sinfonia di una metropoli*) del regista tedesco Walter Ruttmann⁵, segnerà la definizione di *'City Symphonies'* per tutta una serie di documentari sperimentali che venivano fatti in quegli anni senza distinzione di appartenenza geografica o di affiliazione culturale.

Vale la pena di ricordare film documentari come *"Rien que les heures"* (1926) e *"En rade"* (1928) del brasiliano Alberto de Alméida Cavalcanti, *"Moskwa"* (1926) del russo Miçhail Kaufman, uno dei due fratelli di Dziga Vertov, i primi saggi dell'olandese Joris Ivens⁶ (*"De Brug"* [*Il ponte*], 1928; *"Regen"* [*Pioggia*], 1929; *"Branding"* [*I frangenti*], 1930, e *"Zuiderzee"*, 1933), buona parte del documentarismo *militante* europeo a cominciare dal belga Henri Storck e la sua *"Histoire d'un soldat inconnu"* (1932) per finire al tedesco Slatan Dudow che, su sceneggiatura di Bertolt Brecht, e sempre nel '32 realizza *"Kuhle Wampe"*, così chiamato dal nome della tendopoli in cui si svolge, e persino i primi mediometraggi del francese Jean Vigo, *"A' propos de Nice"* (1929), e del *'leone vivente'* lusitano Manoel de Oliveira, *"Douro, faina fluvial"* del 1931. Tutte pellicole che bene incarnano la sintesi di ispirazioni che varranno a dare, non solo in Francia e Germania, l'appellativo di *'sinfonie'* ad operazioni cinematografiche originate dall'avanguardia, in cui spesso il montaggio ritmico di molte di esse e dei vari episodi varrà a evitare la sensazione di gratuità che le singole sequenze, se prese separatamente, potrebbero suggerire.

Il film scientifico

Analogamente, benché sia del tutto marginale, il film *scientifico* inaugurato in Francia dall'opera pionieristica del dottor Jean Commandon ottiene un successo di pubblico grazie ai

⁵ Walter Ruttmann, nato il 28 Dicembre 1887, a Francoforte, Germania, morto il 15 Luglio 1941, Berlino, Germania. Negli anni delle ricerche surrealiste e dadaiste, egli si dedicò alla realizzazione di film di questa tendenza, con particolare attenzione all'astrattismo: "Opus 1", "Opus 2", "Opus 3", "Opus 4", girati fra il 1924 e il 1925, testimoniano della sua personalità singolare. Fritz Lang gli affidò la realizzazione della sequenza del sogno di Sigfrido nei "Nibelunghi". Nel 1927 girò un efficace documentario: "Berlino, sinfonia di una grande città". Nel 1928 fu invitato in Italia e diresse un film semi-documentario, "Acciaio". In seguito si specializzò decisamente nel film di documentazione.

⁶ George Henri Anton Ivens, nato il 18 Novembre 1898, a Nijmegen, Paesi Bassi, morto il 28 Giugno 1989, a Parigi, Francia. Figlio di un fotografo, si familiarizzò ben presto con la tecnica cinematografica. Esordì nella regia con "Il ponte" (1927) e "Pioggia" (1929), due cortometraggi, dove il formalismo si univa con un delicato lirismo. Ad essi fece seguito "I frangenti" (1929), unico film a soggetto girato dal grande documentarista. Successivamente, seguendo le sue convinzioni politiche, si dedicò quasi esclusivamente al documentario sociale e politico. Girò il mondo per filmare i diversi aspetti della lotta degli uomini per il progresso sociale e civile. Dopo aver esaltato la gioventù comunista russa in "Komsomol" o "Il canto degli eroi" (1932), realizza in patria "Zuiderzee" (1930-34), comunemente considerato il suo capolavoro, nel quale al tema dell'esaltazione del lavoro compiuto dall'uomo per strappare la terra al mare si connette quello della protesta per le condizioni di lavoro. In Belgio gira "Borinage" (1933) che filma le misere condizioni di lavoro dei minatori; in Spagna documenta la tragedia della guerra civile in "Terra spagnola" (1937), con commento di E. Hemingway; in Cina riprende l'eroica resistenza di quel popolo ai giapponesi in "I 400 milioni" (1939); negli USA e in Canada durante la guerra, firma tra l'altro, con Lewis Milestone, "Our Russian Front" (1941) e collabora alla serie "Perché combattiamo" di Frank Capra. Nel dopoguerra acuisce il suo impegno sociale e politico: ovunque vi sono degli oppressi da difendere o delle rivoluzioni da fare, egli si sente attratto, impegnato a scoprire la profonda umanità che ogni lotta nasconde. Si interessa all'entusiasmo che anima i nuovi Stati comunisti con "I primi anni" (1947-'49), "Carnet di viaggio" (1960) e "Popolo armato" (1961) su Cuba. Abbraccia le speranze delle associazioni pacifiste e antimilitariste internazionali con "La pace vincerà la guerra" (1951) e "L'amicizia vincerà" (1952); si interessa ai problemi dei nuovi popoli che si affacciano sulla scena mondiale con "L'Indonesia chiama" (1946) e "Domani a Nanguila" (1960); dedica molte energie alla guerra vietnamita girando il "Il cielo, la terra" (1965), "Il diciassettesimo parallelo" (1967) e "Il popolo e i suoi fucili" (1969) ambientato in Laos. Non dimentica neppure di gettare uno sguardo sulla realtà dell'Europa girando, chiamato da Enrico Mattei, il documentario televisivo "L'Italia non è un paese povero" (1959). L'impegno politico militante non spegne la sua vena lirica che ha modo di esprimersi in lungometraggi come "Il canto dei fiumi" (1954-55, a cui collaborano Brecht, Sostakovic, Robeson, Pozner), "A Valparaiso" (1963), "La Senna incontra Parigi" (1957, ispirato da una poesia originale di Prévert) o "Le mirtral" (1964) in cui l'amore per tutto ciò che è umano trasforma il grande documentarista in un autentico poeta della macchina da presa. Torna a interessarsi della Cina e della sua rivoluzione negli anni Settanta girando un'opera complessa e militante "Come Yukong rimosse le montagne" (1973-75). Ancora la Cina e i suoi magnifici paesaggi sono i protagonisti dell'ultimo lirico e straordinario lungometraggio "Io e il vento" (1988).

meravigliosi documentari *biologici* di Jean Painlevé⁷ {“*La Pieuvre*” [*La piovra*] e “*La Daphnie*” [*La dafnia*], entrambi del 1928}, mentre “*L’Hippocampe*” [*L’ippocampo*], del 1932, viene elogiato persino dai *surrealisti*, radunati intorno alle idee di Salvador Dalí, Man Ray, Francis Picabia, Jean Cocteau e quindi Luis Bunuel. I deliziosi cortometraggi fatti di riprese subacquee contengono quanto di meglio i surrealisti andavano professando in quegli anni: visioni bizzarre e inconsuete, situazioni aliene che si prestavano a un gustoso gioco narrativo. La cinematografia di Painlevé si arricchisce nel 1937 di un documentario tra i più interessanti perché sfrutta il suo interesse per la storiografia quantistica: “*Images mathématiques de la quatrième dimension*”. Di lui va ricordata la realizzazione di “*Barbebleue*” (1937, codiretto con René Bertrand), un minuzioso film di marionette animate che reca l’accompagnamento musicale di Maurice Jaubert, non lontano però dal documentario *surrealistascientifico*.

Era l’alba del documentarismo *scientifico*, di cui più tardi non va taciuto l’apporto offerto da registi e storici del cinema come l’italiano Francesco Pasinetti⁸, autore, a partire dal 1941, di numerosi documentari {30 sono di argomento chirurgico, girati presso l’Istituto Rizzoli di Bologna}. Nei primi anni dopo la Seconda Guerra Mondiale si sviluppa l’attività di Alberto Ancillotto. Particolarmente esperto nel campo della macrocinematografia, Ancillotto dirige infatti “*La mantide religiosa*” (1950), uno dei primi documentari italiani a colori, che riceve a Venezia il premio della sua categoria.

Il film di montaggio: l’avanguardia russa e Vertov

Il film *di montaggio* appartiene a quell’avanguardia cinematografica russa che fiorisce dopo l’esaurirsi degli effetti rivoluzionari dovuti alla Grande Rivoluzione di Ottobre del ’17, e frattanto

⁷ Jean Painlevé, nato il 20 Novembre 1902, a Parigi, Francia, morto il 2 Luglio 1989, Parigi, Francia. Dopo un’unica esibizione come attore e regista, per un film a soggetto (“L’inconnu des Six Jours”, 1927), si dedicò, specializzandosi, ai documentari scientifici, raggiungendo presto una maestria insuperabile. Film principali: “La piovra”, 1928; “Il siero del dottor Hormet”, “I gamberi”, 1930; “L’ippocampo”, 1934; “Immagini matematiche della quarta dimensione”, 1937; “Il vampiro”, 1945; “Notre planète la Terre”, “Assassin d’eau douce”, “L’oeuvre biologique de Pasteur”, 1947; “Storia geologica della catena delle Alpi”, 1950.

⁸ Francesco Pasinetti, nato il 1 Giugno 1911, a Venezia, Italia, morto il 2 Aprile 1949, a Roma, Italia. È stato, nel periodo tra le due guerre e anche durante l’avvio del neorealismo, un autentico poeta dello schermo, soprattutto come documentarista - della sua Venezia in particolare - ma anche saggista, critico, storico del cinema oltre che insegnante al Centro sperimentale. Il suo cinema è, nei contenuti, la rapsodia della partecipazione ad ambienti e personaggi minori, nell’elaborazione formale una continua ricerca delle risorse specifiche del linguaggio (in questo senso si potrebbe parlare di un suo sperimentalismo). Cominciò nel 1932 e finì nel 1949, l’anno della sua morte prematura. “Entusiasmo” e “Mattina d’operazioni” furono due medimetraggi in formato ridotto, etichettati Cineguf, dai quali emanava il gusto per la ricerca. Il secondo, in particolare, era animato dalla ‘cattura’ dei gesti delle varie ‘comparse’ presenti sul set della sala operatoria. Il suo unico lungometraggio professionale, che si rifà a una visione del ‘mito’, fu “Il canale degli angeli” (1934), su soggetto del fratello Pier Maria, e tra gli assistenti Renato Spinotti, Rinaldo Dal Fabbro e Vittorio Cossato che poi sarebbero divenuti a loro volta attenti documentaristi. La storia di un amore fugace è spartita da una città, Venezia appunto, da un lato popolata di figure quotidiane e dall’altro proiettata verso il sogno della felicità collocato oltre l’oceano. Una trilogia di documentari, tutti del 1940, è ancora ispirata a Venezia. Si compone della “Gondola”, “I piccioni di Venezia” e “Venezia minore” (in tutti assistente è Glauco Pellegrini). Soprattutto nella terza di queste opere Pasinetti esterna, con un viaggio ad altezza di gondola, il proprio amore, sobrio anche se elegiaco, per un’umanità quotidiana, partecipe di architetture, di sculture, di panorami e di musiche che evocano un dialogo ininterrotto. Opera compiuta, elzeviro sensibile, che si contrappone al didascalismo inutile e alle tronfie sfacciataggini allora dominanti la scena della produzione documentaristica italiana. Anche nel dopoguerra Pasinetti tornò a Venezia. Ricordiamo in particolare il malinconico impressionismo che presiede al “Giorno della Salute” (1948), in cui ebbe tra i suoi collaboratori Gianluigi Polidoro. Ma si rivolse pure ad altri temi: dall’arte figurativa alle attività lavorative (“Lumini”, 1947, e “Piave-Boite-Vajont”), dagli argomenti sociali (“Scuola infermiere”, che era stato preceduto da “Città bianca”, 1942, e “Nasce una famiglia”, 1943) al farsi della storia (“Venezia insorge”). In tutti questi documentari Pasinetti seppe trasfondere la propria delicata natura di osservatore attento, la propria cultura letteraria e filologica che tuttavia non utilizzò mai come fatto in sé conclusivo ma come strumento di analisi della realtà e di conoscenza. Ma Pasinetti fu anche colui che dal film passava contemporaneamente al cinema. Si era laureato in storia dell’arte all’Università di Padova discutendo con Giuseppe Fiocco una tesi, la prima in Italia, appunto di argomento cinematografico. Già nel 1931 aveva cominciato a scrivere articoli di cinema, con perfetta padronanza della materia e innovando quindi rispetto alle molte approssimazioni d’allora, su quotidiani e riviste (dal ‘Gazzettino’ alla ‘Gazzetta del Veneto’ al suo ‘Il Ventuno’). A mano a mano che approfondiva le problematiche teoriche e le valutazioni critiche, raccolse elementi che confluirono nella ‘Storia del cinema’, pubblicata nel 1939 dal Centro sperimentale di cinematografia, che segnò una tappa nell’elaborazione culturale dei problemi connessi con la civiltà dell’immagine. Filologicamente corretta, l’opera procedeva a una prima visione sistematica dei fatti estetici. E in molte pagine faceva leva su elementi di valutazione di prima mano. Alcuni giudizi del Pasinetti d’allora sono tuttora validi, come utile è ancora il suo ‘Filmlexicon’. Amico di Umberto Barbaro e di Luigi Chiarini, Pasinetti fu peraltro un ‘appartato’. Diffidente nei confronti del potere e del consenso, anticipò si alcune idee tuttora valide, ma lo fece puntando soprattutto sulla difesa dei valori del cinema come fatto culturale. La sua simpatia, negli Anni Quaranta, andava verso un genere di produzione che, nel rappresentare l’atmosfera dell’epoca, «metta alla luce i problemi più vivi del nostro tempo, il trattarli, il giudicarli in senso favorevole o meno, il risolverli».

che il cinema sovietico aveva prodotto altri due tipi di film: i *reportage* girati in piena guerra civile, ma che già contenevano il tono dell'epopea, e gli *agit-film*, ovvero *filmslogan*, brevi e propagandistici, incentrati su una sola idea, ingenui, schematici, manichei, attuali ed entusiasti, talora drammatici (*"Otec i syn"* [*Il padre e il figlio*], 1919, di Ivan Perestiani), violentemente impegnati (*"Na front"* [*Al fronte*], 1920, di Vladimir Majakovskij) e rivoluzionari.

L'intera opera del più radicale tra i suoi propugnatori, il documentarista Dziga Vertov⁹, pone alla base di un cinema *di fatti* "*la vita colta alla sprovvista*", dove il montaggio interviene non già come tecnica a se stante, ma come principio di organizzazione dell'intero processo che vede apparentemente disconnessi i gesti, gli uomini, le cose privi di una direttiva filo-logica. Vertov, così facendo, si contrappone alla "*cine-nicotina*" dei *film di finzione*, il cui effetto, asserisce, è di "*offuscare la coscienza sociale degli spettatori*".

I suoi "*Zizn' vrasploch-Kinoglaz"* [*La vita colta in flagrante- Cineocchio*] del '24 e "*Celovek s Kinoapparatom"* [*L'uomo con la macchina da presa*] del '29 si rivelano per apparenti scompensi propositivi, in quanto fortemente politici: sono frementi saggi linguistici con un ampio repertorio delle possibilità della macchina da presa. Pur confinando Vertov alla prima avanguardia, costruttivista e del *FEKS* {la *Fabbrica dell'Attore Eccentrico*}, lo lanciano come primo, autentico '*autore di montaggio*'. Il vero film che si costruisce sul pubblico, egli dice, è quello in cui si generano differenze o "*intervalli*" cronistici e di riferimento dettati dai movimenti della macchina da presa, che *hegelianamente* sarebbero ordinati dallo spettatore che coglie e valorizza le contraddizioni in base alle proprie capacità di selezione e combinazione di "*cinefatti*", apodittici, solo da prendere e intervallare, e proprio per "*l'impossibilità*", per dirla con Jean Mitry, "*di costruire dei film a posteriori*".

L'autentico Manifesto del *Kino-Glaz* {*Cine-Occhio*} *vertoviano* ha il sapore di una critica, neanche velata, al cinema '*narrativo*'. Malgrado che il punto di partenza di "*Celovek s Kinoapparatom*" possa essere individuato nel tema delle '*sinfonie metropolitane*', e malgrado la città sia qui assunta solo come pretesto che il realizzatore usa per proporre al pubblico la prima dimostrazione filmica delle basi filosofiche del linguaggio specifico di una nuova arte, la conclusione speculativa che se ne trae e da riferire a Jean Mitry - cineasta, icona del cinema sperimentale, animatore di dipinti astratti, illustratore di brani di musica classica e, in primo luogo, faro per molti critici a seguire - è ancora una volta effetto di una chiara e radicale opposizione al cinema '*narrativo*'. La scelta di Dziga Vertov verte su uno svolgimento sintagmatico dell'attività registica (previa l'accurata selezione paradigmatica dei materiali bruti), per suggerire una sorta di ribaltamento della causalità che presiede all'adozione stessa. Il documentario è infatti un'opzione a priori dal punto di vista ideologico (il '*cinedramma*' è borghese), ma una conseguenza da quello della produzione linguistico-semantiche. Nascono le prime speculazioni scolastiche, che, nel caso del documentario, e se ci si riferisce alle '*sinfonie metropolitane*' e alla cinematografia documentaristica sovietica, hanno poco di teorico e già molto di propagandistico.

⁹ Dziga Vertov, pseudonimo di Denis Arkadievitc Kaufman, nasce a Bialystok in Polonia il 2 Gennaio del 1896. Viene da famiglia medio borghese, il padre faceva il bibliotecario, e, all'inizio della prima guerra mondiale, quando la Germania invase la Polonia, decide di trasferirsi in Russia. Gli studi musicali al conservatorio di Bialystok, nei primi anni di vita, hanno contribuito in modo rilevante sul metodo narrante delle sue opere cinematografiche, così come i susseguenti studi letterari. Solo verso la metà della seconda decade del secolo, anni della guerra civile, Vertov si avvicina al cinema, collaborando a *Kinonedelja*, (La Settimana Cinematografica - 1918) primo cinegiornale sovietico il cui materiale filmico era realizzato da diversi operatori che lo inviano alla redazione di Mosca, dove Vertov si occupa della selezione e del montaggio. In seguito lo stesso Vertov utilizzò il materiale che perveniva in redazione per realizzare e redigere i suoi primi cortometraggi cinematografici, documentari di propaganda sovietica, come "Godovscina revoljucii" ("L'anniversario della rivoluzione", 1919), "Istorija grazdanskij vojny" ("Storia della guerra civile", 1922) ed altri ancora di minor valore e respiro. Da qui il cinema di Dziga Vertov divenne ciò che lui stesso definì *Kinoglaz* (Il cine occhio, 1924), un occhio cinematografico, strumento di comunicazione propagandistica a favore dello stato sovietico. Dalla nascita di "*Kinonedelja*", cui parteciparono tra gli altri M. Kaufman, E. Svilova e P. Zotov, che insieme a lui crearono il movimento *kinok/i*, gruppo avanguardista che costituì una precisa tendenza all'interno del panorama cinematografico sovietico, fino a "*Celovek s Kinoapparatom*" ("L'uomo con la macchina da presa", 1930), passando per "*Sestaja cast mira*" ("La sesta parte del mondo", 1926), il cinema di Vertov ebbe una netta ascesa, innalzamento culturale e sperimentale, rapido montaggio di immagini ed emozioni, rapido come il suo occhio nel documentare l'innalzamento e progresso del popolo sovietico. Dziga Vertov muore di cancro nel 1954.

Vale la pena di ricordare quelle che seguono alla presentazione a teatro de **“L’uomo con la macchina da presa”**. Scrive allora Mitry: *‘Se è praticamente impossibile costruire un film a posteriori, dato che mancano sempre alcuni pezzi, le cose cambiano quando si tratta di montaggi di attualità, perché il processo creativo è in questo caso invertito. Invece di partire da un’idea e di costruire i materiali necessari alla sua espressione si parte da una quantità di materiali fra i quali si opera una certa scelta, guidata da una intenzione. Poi, a seconda di questi materiali e delle possibilità che offrono, si esprimono alcune idee relative a questa intenzione’*.

Se il cinema documentario è riassetto della realtà in linguaggio, atto a trasformare in discorso l’apparente continuità della materia, il montaggio ne rappresenta la risorsa linguistica per eccellenza. Ecco perché *‘sinfonie’* e Vertov rappresentano una tappa fondamentale nel riordino storico dell’evoluzione dell’insieme *‘documentario’*. **“L’uomo con la macchina da presa”**, in particolare, restituisce un Vertov che dà forma visiva ai principi marxisti senza per questo cadere nel film di propaganda, che più tardi, negli anni Trenta e Quaranta, con Stalin, Zdanov e il realismo socialista, avrà un’ampia ricaduta sulla monofore produzione cinematografica dei Soviet. In **“Celovek s Kinoapparatom”** Vertov trasporta lo spettatore nei vortici di uno straordinario lavoro di montaggio, che segue le trasformazioni dell’artigianato in lavoro meccanizzato {il progresso delle donne, dal cucire a mano al cucire a macchina, dall’abaco al registratore di cassa} e che loda la velocità, l’efficienza, perfino la gioia della catena di montaggio.

Si sancisce l’importanza della *“realtà colta in flagrante”* come parte di uno *statuto* e premessa metodologica di un’arte del documentario. Per questo che i *Kinoki* (i *cinelisti* nel linguaggio *vertoviano*) necessitano, seguendo la sua teoria, di mezzi di trasporto rapidi, di pellicole ad alta sensibilità, di piccole cineprese trasportabili a mano, di apparecchiature per illuminazione altrettanto agili e leggere, di un’*équipe* di *cinereporter* e di un esercito di altri *Kinoki* in qualità di osservatori.

Per la prima volta un cineasta assurge a vera scuola di pensiero, essendo egli stesso un punto di riferimento per la comprensione dello *statuto* del documentario. Impegnandosi nella rivoluzione con l’obiettivo di una *“cinematizzazione dell’URSS operaia e contadina”*, Dziga Vertov vive la produzione cinematografica come attenta lettrice del reale e organizzatrice di fatti per esprimere le idee. Con questo ponendosi a involontario precursore di molto documentarismo *politico* a seguire. Lo status epistemologico del termine *‘documentario’* è già ampiamente dibattuto e con Vertov si hanno le prime avvisaglie di un documentarismo perfino *ideologico*, poi disatteso dalla scuola inglese e da Grierson.

Ma il documentario sovietico degli anni dei film di *montaggio* vedrà registrare nel novero dei *metteurs en scène* almeno altri tre grandi *‘autori’* come Esfir’ Sub¹⁰, la regista che aveva lavorato all’adattamento delle pellicole straniere distribuite nell’Unione Sovietica durante gli anni

¹⁰ Esfir’ Il’inicna Sub, conosciuta come Esfir Sub, Esfir Shub o Esther Shub, prima tra i registi a pensare e realizzare un film documentario di montaggio, ha dato origine ad una forma assolutamente nuova: il montaggio del film storico. Fino a lei le vecchie pellicole giacevano negli scaffali degli archivi, senza destare interesse: a chi poteva interessare la vita privata dello zar, della sua famiglia, i balli, i ricevimenti o le cerimonie riguardanti la cerchia dell’alta società russa prerivoluzionaria, quando vinceva la rivoluzione d’ottobre e il nuovo stato degli operai e dei contadini si accingeva a costruire un’altra vita? Nata in Ucraina il 3 marzo 1894, ha studiato letteratura a Mosca. Nel 1922-24 ha lavorato come montatrice di Goskino, per circa duecento film stranieri e una decina di russi. Divenuta addetta al montaggio al V.U.F.K.U (direzione generale foto-cinematografica dell’Ukraina) ha lavorato prima a Kharkov, poi a Kiev dove avrà la direzione del Centro, a cui dà nuovo impulso. Ha dedicato parte della sua attività alla realizzazione di grandi film di montaggio in relazione con la ricerca peculiare di Dziga Vertov, di cui era collaboratrice e amica... ma intanto che lavorava al montaggio dei film di Vertov, portatori della *esaltante meraviglia modernista* del cine-occhio, E. I. Sub si intratteneva, con sottile attenzione e speciale capacità di lettura, sui materiali della vecchia cronaca e sui materiali privati della corte zarista, che nell’esaltazione rivoluzionaria e modernista dell’ora erano tenuti come privi di qualunque interesse storico-politico, passando in visione minuziosamente gli archivi del periodo zarista. E.I. Sub realizza quindi nel 1927 il primo documentario di montaggio della storia *“La Caduta della Dinastia dei Romanov”* (che abbraccia un arco di tempo che va dal ’12 al ’17). Molte persone conoscono questo titolo o hanno visto questo film, ma poche sanno che è stato il genio di Esfir Shub a realizzarlo e ad aprire la pratica del documentario di montaggio con materiali d’archivio. In molti articoli sulla sua esperienza di lavoro cinematografico con i materiali della vecchia cronaca, Esfir Sub sempre sottolinea la sua convinzione secondo cui *“l’essenza del cinema è mostrare”*.

Venti e inaugurato il documentario *di montaggio* utilizzando vecchi materiali di repertorio in nuovi film, Viktor Turin e un Mikhail Kalatozov¹¹ agli esordi. La prima realizza nel 1927 **“Padenije dinastii Romanovich”** [*La fine della dinastia dei Romanov*] basandosi su vecchi filmati amatoriali dello zar Nicola II. L'accoglienza positiva di questo lavoro le permette di completare, sempre nel '27, **“Velikij put”** [*La grande strada*], dedicata alla Rivoluzione d'Ottobre, e nel 1928 **“Rossija Nicolaja II i Lev Tolstoj”** [*La Russia di Nicola II e di Lev Tolstoj*], sull'epoca prerivoluzionaria. Bene figurano come antesignani del documentario *storico-politico*. La sua carriera continuerà negli anni del sonoro come montatrice. Sull'onda dell'entusiasmo, in terre euro-asiatiche così lontane, suscitato dal **“Nanook”** di Flaherty, Viktor Turin dirige nel 1929 **“Turksib”**, cronaca dell'epica costruzione della ferrovia Transiberiana, mentre Kalatozov racconta nel '30 in **“Sol' Svanetij”** [*Sale per la Svanezia*] gli sforzi per il trasporto del sale nelle remote regioni montane dell'area tra il Mar Nero e il Mar Caspio.

Da semplice manifesto quale era e da una pura concezione materialistica tipica di Vertov, si passerà negli anni Sessanta a riprendere e titolare come *Groupe Dziga-Vertov* anche un'intera fase del cinema di Jean-Luc Godard e taluni corpi pellicolari di Stan Brakhage e del documentario *di ricerca* di Michael Snow, ma qui il già cresciuto videoattivismo e lo *'sguardo interventivo'* dell'operatore dilateranno l'orizzonte del documentario oltre i limiti stessi, formali, del montaggio. Nulla è accidentale e tutto lentamente è ripreso: il documentario si avvia a essere un'arte che lo distingue dal giornalismo del *reportage*.

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta le ispirazioni indirette che le poetiche di Vertov e Flaherty erano destinate a suscitare in tutto il mondo dettano il nascere anche di sparute pellicole variamente *'inclassificabili'* tra cui primeggia il semidocumentario **“Menschen am Sonntag”** [*Uomini di domenica*], realizzato nel '29 in Germania da registi, sceneggiatori e assistenti alla regia, che poi diverranno importanti {Robert Siodmak, Edgar Georg Ulmer, Billy Wilder, Fred Zinnemann}. Due commesse, un commesso viaggiatore, un autista e una comparsa trascorrono un giorno di vacanza nei boschi intorno a Berlino, componendo un quadro impressionista di stupefacente finezza. Il teorico marxista Béla Balász rimprovera al documentario di pigiare il pedale sul *“fanatismo dei fatti”*, ma si tratta anche dell'ultimo film tedesco muto di un qualche valore per uno studio sociale che indubbiamente fece epoca.

Il documentario sociale di Luis Bunuel

Indubbiamente incline a restituire gli echi surrealisti dei suoi due film precedenti {**“Un chien andalou”**, 1929 e **“L'Age d'Or”**, 1930}, il **“Las Hurdes – Tierra sin pan”** [*Le Hurdes – Terra senza pane*] (1932) del grande cineasta spagnolo Luis Bunuel offre un quadro documentario su di un'area desolata ed estremamente arretrata, di quella terra non lontana dalla frontiera portoghese, che ne evidenzia la povertà e l'ambiente insalubre. Imposizionabile e inclassificabile, **“Las Hurdes”** risulta ancora oggi eccezionale nel suo essere il più aspro e sardonico esempio di

¹¹ Mikheil Kalatozishvili, nato il 28 Dicembre 1903, a Tbilisi, Georgia, morto il 27 Marzo 1973, Mosca, Unione Sovietica [oggi Russia]. Inizia a girare negli anni Venti e nel 1930 realizza uno dei migliori documentari romanziati dell'epoca, “Il sale della Svanezia”, veridico affresco della miseria contadina del Caucaso degno del coevo Buñuel. L'eccessivo sperimentalismo fotografico e tematico gli aliena però le simpatie del regime. Dopo la guerra torna alla regia nel 1950 e nel 1954 dirige “Il complotto dei condannati”, una commedia che, in modo faceto, attacca i burocrati gretti e dogmatici. Raggiunge notorietà internazionale dopo la morte di Stalin con “Quando volano le cicogne” (1957), un melodramma totalmente depurato dagli schematismi del periodo staliniano. Il film racconta l'amore di due giovani separati dalla guerra: lui muore in battaglia, lei sposa il suo violentatore. Adesso Kalatozov può finalmente sviluppare le sue ricerche formali, che privilegiavano i primi piani e l'utilizzo massiccio del montaggio. Pur nel suo enfatico patetismo, il film apre un filone nuovo della cinematografia sovietica, quello dei sentimenti piccolo-borghesi sullo sfondo dei grandi sconvolgimenti storici. Segue “Lettera non spedita” (1960), che affronta il tema della impari lotta tra uomo e natura: tre uomini e una donna alla ricerca di diamanti in Siberia muoiono uno dopo l'altro nella sfida. Seguono “Soy Cuba” (1963), e il kolossal “La tenda rossa” (1970) che rievoca la spedizione di Umberto Nobile al Polo.

documentario *sociale*. Sequenze celebri e principali ne sono quella della vita nei villaggi di catapecchie, degli storpi e dei mostri a dodici dita, dei cretini, del ruscello che serve da fogna ma in cui si beve, della capra che precipita dall'alto di una roccia, dell'asino divorato dalle api di un'arnia che trasporta, del funerale di un bambino con la piccola cassa portata a spalla attraverso il ruscello. La violenza delle immagini di questo documentario '*di constatazione*' è sottolineata dall'apparente indifferenza clinica del commento fuori campo scritto dal poeta Pierre Unik nello stile dei più mediocri documentari *turistici*. Il mondo di Velázquez e Goya viene mostrato alle sue origini, con quei miserabili ridotti alla fame, obbligati a nutrirsi di ciliegie verdi e a mendicare durante la "*bella stagione*". Realizzato con 20.000 *pesetas* vinte alla lotteria da un operaio sindacalista, amico di Bunuel, il documentario viene proibito dal governo spagnolo del '33-35, repubblicano ma molto reazionario. E' autorizzato solo col *Fronte*, durante la Guerra Civile, ed è evidente la sua portata storica di primo capolavoro del documentario *sociale*, e primo esempio di un genere. E' d'altronde significativo che Bunuel passi, senza la minima rottura di stile, dalle sue prime regie a questa diretta trascrizione della realtà, benché il commento musicale della IV Sinfonia di Brahms aggiunto nel '37 e le stesse parole dell'autore a proposito di "**Las Hurdes**" diano poi la cifra e la fortuna di un regista di razza, pure se ibrido quando imprecato alla documentaristica: "*Feci **Las Hurdes** perché avevo una visione surrealista e perché mi interessava il problema dell'uomo. Vedevo la realtà in un modo diverso da come l'avevo vista prima del surrealismo*".

Gli statuti di John Grierson e di Alberto Cavalcanti

Per la stesura di uno *statuto* davvero ufficiale del documentario dovrà comunque attendersi l'inverno 1933-34, allorché John Grierson ne enuncia il testo in una serie di punti noti come i **Principi fondamentali del documentario**, grazie ad un suo articolo comparso sulla rivista *Sight and Sound*.

1- Noi crediamo che dalla capacità che il cinema possiede di guardarsi attorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita vera, si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte. I film girati nei teatri di posa ignorano quasi totalmente la possibilità di portare lo schermo nel mondo reale. Fotografano avvenimenti costruiti su sfondi artificiali;

2- Noi crediamo che l'attore originale o autentico e la scena originale o autentica costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di interpretare, traendoli dal mondo della realtà, avvenimenti più complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa, o di quelli che i tecnici dei teatri di posa possano ricostruire;

3- Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati sul posto siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di ravvivare i movimenti creati dalla tradizione o consunti dal tempo. Si aggiunga che il documentario può ottenere un approfondimento della realtà e ricavarne effetti che la meccanicità del teatro di posa e le squisite interpretazioni degli attori scaltriti neppure si sognano.

Il senso della documentaristica e l'insieme '*documentario*' subiscono per la prima volta una meritoria opera di sistematizzazione cui non sarà sconosciuta neppure quella, di poco successiva, di

Alberto Cavalcanti¹² (1897-1982, nato in Brasile e collaboratore di Grierson) che, criticando come fa anche buona parte della *scuola griersoniana* il documentarismo *ideologico*, finisce per sottolineare in quattordici punti lo *status* del perfetto documentarista:

- *Non trattare temi generali in modo generale. Si può scrivere un articolo sul servizio postale, ma un film sarà migliore se tratterà il destino di una singola lettera;*
- *Non dimenticare che il documentarismo si basa su tre pilastri: quello sociale, quello poetico, quello tecnico;*
- *Non prendere sottogamba il soggetto scritto e non far conto sulla fortuna, quando giri. Una volta messo a punto il trattamento, il film in pratica è già fatto. Però al momento delle riprese sii pronto a rifarlo da capo;*
- *Non affidarti al commento parlato per dare un senso alla tua storia. Le immagini e la colonna sonora debbono farlo. Un commento sovrabbondante e gratuito riesce solo ad irritare lo spettatore;*
- *Quando giri non dimenticare che ogni scena fa parte di una sequenza e che ogni sequenza fa parte di un arco narrativo generale. Una bellissima inquadratura, scollegata dal resto, spesso risulta più dannosa che utile;*
- *Non eccedere nella ricerca di inquadrature originali a tutti i costi. Angolazioni elaborate possono raffreddare l'emozione;*
- *Non abusare della rapidità del montaggio fine a se stessa. Un ritmo accelerato può risultare altrettanto manierato di un montaggio disteso;*
- *Non esagerare con le coperture musicali. Se lo farai lo spettatore finirà con il non ascoltarle;*
- *Non sovraccaricare il film con gli effetti in sincrono. Suoni e rumori risultano efficaci quando sono impiegati in modo suggestivo e complementare;*
- *Non affidarti ciecamente agli effetti ottici e non renderli troppo complicati. Dissolvenze e fondu equivalgono ad una punteggiatura: sono le tue virgole e i tuoi punti;*
- *Non girare troppi dettagli. Conservali per i momenti cruciali. In un film equilibrato essi verranno fuori naturalmente per interna necessità espressiva;*
- *Non esitare ad entrare nella psicologia dei personaggi e nelle loro reciproche relazioni: gli esseri umani possono essere belli come i più affascinanti animali o come le più intriganti macchine tecnologiche;*
- *Non devi essere vago quando racconti una storia: il vero tema deve essere espresso chiaramente e con semplicità. Ciò non esclude però un certo livello di drammatizzazione e ricreazione;*
- *Non perdere l'opportunità di sperimentare. L'attuale prestigio del documentarismo deriva dal coraggio delle sue sperimentazioni. Senza sperimentazione il documentario perde ogni valore e cessa di esistere.*

Come si vede, soprattutto dall'ultimo punto, il documentarismo da Grierson in poi cresce con il crescere del ruolo propositivo manifestato dall'industria cinematografica privata, oltre che di Stato, che ne supportano le sperimentazioni. Tanto per **“Coal Face”** (1936) e **“Line to the Tchierva Hut”** (1937) di Cavalcanti, che per **“World of Plenty”** (1943) e **“Land of Promise”** (1945) di Paul Rotha, che per **“Song of Ceylon”** (1935) di Basil Wright e **“Spare Time”** (1939) di Humphrey Jennings, le suesposte condizioni appaiono in grado di arricchire manipolazioni tecniche di

¹² Alberto Cavalcanti, nato il 6 Febbraio 1897, a Rio de Janeiro, Brasile, morto il 23 Agosto 1982, a Parigi, Francia. La sua carriera è squisitamente internazionale: compiuti gli studi di architettura a Ginevra, lo troviamo in Francia dal 1920 al 1934, poi in Gran Bretagna e infine in Brasile, suo paese di origine. Il suo esordio cinematografico avvenne in Francia in seno al movimento d'avanguardia: realizzò le scenografie (estremamente ardite) dell'“Inhumaine” e del “Fu Mattia Pascal” di Marcel L'Herbier (1923-24) e diresse alcuni film apprezzati per la originalità del linguaggio e la ricchezza poetica delle vicende: “Rien que les heures” (1926), “Yvette” (1927), “En rade”, “Le train sans yeux” (1928), ecc. In Gran Bretagna, si legò col gruppo dei documentaristi d'avanguardia, firmando “Coalface” (1936), producendo “Night Mail” di Harry Watt, “Rainbow Dance” di Len Lye e altri e dirigendo egli stesso parecchi film, i migliori dei quali sono “Champagne Charlie” (1944), “Dead of Night” (1945), [“Nicholas Nickleby”](#) (1946) e “They Made Me a Fugitive” (1947).

documentari che anche l'avvento del sonoro consente, finendo con il dare corpo a una fantasia sempre fresca, non convenzionale, scanzonata, libera da ogni vincolo, necessariamente 'sperimentale'.

Tutte queste pellicole attestano la fatica dell'uomo nelle più varie manifestazioni, superando le avanguardie francese {Jean Vigo}, russa {Dziga Vertov} e spagnola {Luis Bunuel}, e coniugando ricerche formali e studio sociale, pedagogia ed estetica. Con **"Drifters"** [Pescherecci] del 1929, anche Grierson aveva voluto dare il suo diretto contributo, di appena quaranta minuti di montato, a tradurre in lettere cinematografiche quello che andava esplorando nel territorio della 'Documentary Film', "una parola così brutta" egli dirà "che a nessuno verrebbe in mente di rubarcela". Il film parla di mare e di pescatori e non c'è un solo attore professionista. E sempre a proposito di **"Drifters"**: "Gli uomini che lavorano sono il sale della terra; il mare è un attore più grande di Jannings o di Nikitin" {Grierson}.

Il documentarismo in Usa

Il sonoro nel documentario sarà la logica conclusione di un insieme di metamorfosi che proprio con Grierson e la *scuola di Brighton* aveva innescato la marcia di avvio. La scuola di documentaristi inglesi, sostenuta prima dall'*Empire Marketing Board* e poi dal *General Post Office*, animata da registi come Harry Watt, Arthur Elton, Edgar Anstey e John Taylor e ispirata all'insegnamento di Grierson, avrà sul finire degli anni Trenta ramificazioni in Canada, con l'*Office National du Film*, e negli Stati Uniti, con la *Scuola di New York*. Mentre in Canada, e grazie all'operare di allievi di Grierson, quello documentaristico sarebbe presto divenuto un servizio di cinematografia pubblica e l'*Office National du Film*, di lì a poco, il maggior produttore mondiale di cinema *non-fictional*, negli Stati Uniti si assiste all'emergere di un documentarismo più schiettamente *politico*, via via al servizio degli urbanisti, degli ambientalisti piuttosto che degli agricoltori, governativo o industriale: il gruppo si riunirà attorno a due fotografi della *Film and Photo League* di New York, Leo Hurwitz e Paul Strand, che, nella nuova casa di produzione *Frontier Films*, faranno operare i documentaristi Ralph Steiner, Pare Lorentz, Herbert Kline, Willard Van Dyke e Sidney Meyers.

Privatismo e statalismo lasciano il campo alla funzione pubblica del documentario e preoccupazione della *Scuola di New York* sembra piuttosto quella di far convergere nel documentario una marcata inclinazione *radical* e la polemica contro il sistema degli *studio* di Hollywood. La politica *rooseveltiana* del *New Deal* è rispettata appieno, e il vivo interesse per l'America e i suoi problemi soddisfatto.

Già a partire dagli anni Venti la cinematografia documentaristica statunitense, pur se priva di validi sostegni produttivi, aveva cominciato a dar segni di notevole vitalità, poi sfociata, molto dopo i prodromi della Grande Depressione economica, nell'infinita serie giornalistica di piccoli numeri documentari denominati **"The March of Time"**, che accompagnavano negli Stati Uniti d'America il pubblico cinematografico con cadenza mensile e con l'intento di offrirgli le "notizie dietro alle notizie". Vestite da insolito *cinegiornale*, queste *news* intrecciavano con estrema disinvoltura il *reportage* giornalistico d'attualità con le drammatizzazioni tipiche della cinematografia *di finzione*. Alcune sequenze erano realizzate letteralmente 'piombando' sugli avvenimenti di cronaca, nel momento in cui stavano svolgendosi, ovvero facendo ricorso a interviste: altre volte erano girate in studio, impiegando veri attori professionisti. Se si escludono i **"The March of Time"**, si deve

indicare in Paul Strand¹³ il più coraggioso precursore della scuola documentaristica statunitense prebellica, dal momento che il fotografo di New York già nel 1921 aveva realizzato, in collaborazione con il pittore d'avanguardia Charles Sheeler, un cortometraggio di inedite immagini urbane, *“Mannahatta”* o anche *“New York the Magnificent”*. Ma il fondatore della *Scuola di New York* è anche il primo assiduo osservatore dei disagi della gente povera e indifesa, prime vittime della catastrofe iperliberista del 1929. Ne nascono alcuni documentari, tutti improntati a un realismo polemico: *“Redes / The Wave”* (1934), diretto dal giovane e promettente regista austriaco Fred Zinnemann¹⁴ e da Strand fotografato, su uno sciopero di pescatori sulla costa atlantica del Messico, inno al governo riformista del presidente Lázar Cárdenas e in grado di esercitare sul cinema messicano del 1935-1945 un'influenza ben più profonda dell'opera (incompiuta) di Ejzenstejn *“Que viva Mexico!”*, tanto per le sue straordinarie immagini quanto per il suo contenuto *sociale*, avvicinandosi per diversi aspetti a *“La terra trema”* di Luchino Visconti sia pure ad un livello superficiale; *“Native Land”* [*Terra natia*] (1941), codiretto con Leo Hurwitz e autentico esempio di film *militante 'di sinistra'*, in cui la denuncia della discriminazione razziale e delle violazioni della libertà in America {il linciaggio *'non truccato'*, il Ku-Klux-Klan, le provocazioni antisindacali} fanno sì che la distribuzione lo ignori quasi totalmente.

D'altra parte *“The City”* [*La città*], il documentario su soggetto di Lorentz e diretto da Ralph Steiner e Willard Van Dyke nel 1939, si rivela il maggior successo commerciale di quegli anni, ove la musica gioca un ruolo chiave come negli altri film di Lorentz. *“The City”* sposta solo apparentemente l'ago della bussola d'interesse, in quanto mette il cinema al servizio degli urbanisti. Del resto la città aveva conosciuto, fin dall'epoca delle *'sinfonie'* cinematografiche di Ruttmann e Cavalcanti, prima e fuori di esse, una trasformazione a dir poco prodigiosa, in quanto in soli cinquant'anni si era passati dalla città delle case e delle botteghe alle metropoli abitate da milioni di abitanti, assordanti, di sorprendente modernità, ricolme di luci e suggestioni ambivalenti.

Si veda il bellissimo *“Sunrise”* [*Aurora*] (1927) di Friedrich Wilhelm Murnau, per accorgersi come anche la cinematografia *di finzione* non poteva esserne immune. La fascinazione determinata dalle megalopoli a perdita d'occhio e dalle straordinarie trasformazioni della tecnologia al servizio dei cittadini non può però non rimandare all'incertezza di un mondo che ha ormai perso la prospettiva della *'misura d'uomo'* – in parte recuperata solo dopo la catastrofe bellica.

¹³ Paul Strand nasce a New York il 16 ottobre 1890. I genitori, Jacob e Matilda, regalano al loro figlio la prima macchina fotografica nel 1904. Dopo la scuola pubblica, Paul si iscrive all'Ethical High School di New York, dove inizia ad interessarsi di arte e successivamente di fotografia, anche grazie a Lewis Hine, grande fotografo che diventa suo insegnante e maestro. I primi contatti con la fotografia professionale avvengono verso il 1910 ed è proprio in questo periodo che subisce le influenze delle avanguardie storiche. Nel 1911 trascorre alcune settimane in Europa, lavorando in Italia, Francia, Germania e Inghilterra. Paul inizia quindi a frequentare stabilmente la galleria Photo-Secession della Fifth Avenue. In questo modo entra in contatto con Alfred Stieglitz, figura importantissima per lo sviluppo successivo della sua arte. Negli anni 1914-15, esegue i primi scatti veramente significativi della sua carriera ed inizia il suo impegno in un settore della fotografia di tipo sociologico-politico. Il 1916 è l'anno della sua prima grande mostra allestita presso la Galleria di Alfred Stieglitz, evento che gli apre le porte della storica rivista Camera Work. Dopo un reportage sulla Nuova Scozia, si dedica all'arte cinematografica. Realizza opere rimaste nella storia del cinema come *“Manahatta”* e *“I ribelli di Alvarado”*. Negli anni quaranta riprende fortemente il suo impegno nella fotografia e nel 1945 viene allestita la sua prima retrospettiva completa al Museum of Modern Art di New York. Nel 1949 conosce a Perugia, durante un congresso internazionale di cineasti democratici, Cesare Zavattini e quindi viene premiato al festival di Karlovy Vary per il suo film *“Native Land”*. Gli anni cinquanta sono dedicati alla realizzazione di due importanti fotolibri: *La “France de profil”* con testi di Claude Roy e *“Un paese”* realizzato insieme a Cesare Zavattini. Negli anni successivi fotografa molto l'Africa. Agli inizi degli anni settanta si dedica alla raccolta monografia della sua opera. Dal 1971 a gennaio 72 si svolge al Philadelphia Museum of Art una sua mostra monografica. Paul Strand muore a Orgeval (Francia) il 13 marzo 1976.

¹⁴ Fred Zinnemann, nato il 29 Aprile 1907, Vienna, Austria, morto il 14 Marzo 1997, Londra, Regno Unito. Dopo esperienze di avanguardia a Parigi e Berlino (partecipa, curando la fotografia, a *“Menschen am Sonntag”*, 1929, con B. Wilder e R. Siodmak), si reca poi negli Stati Uniti, a New York prima e a Hollywood poi, chiamato da P. Strand esordì in Messico con *“Redes”* (*“I ribelli di Alvarado”*, 1936). Realizzò poi una serie di cortometraggi didattici per la Metro, uno dei quali premiato con l'Oscar, che lo prepararono alla stagione di film sinceri e progressisti quali il giallo *“Delitto nella notte”* e *“Occhi al microscopio”* (entrambi del 1942), *“La settimana croce”* (1944) dal romanzo antinazista di Anna Seghers, *“Odissea tragica”* (1948) girato in Europa sui bambini dispersi dalla guerra, *“Atto di violenza”* (1949), *“Uomini-Il mio corpo ti appartiene”* (1950), *“Teresa”* (1951), sempre sulle conseguenze della guerra. Mentre *“Member of the Wadding”* (1952) non fu distribuito in Italia, egli raggiunse nello stesso anno la fama col western *“Mezzogiorno di fuoco”*, seguito da un ambiguo romanzo d'ambiente militare e incline al melodramma *“Da qui all'eternità”* (1953) premiato con otto Oscar. Vinse altri Oscar con *“Un uomo per tutte le stagioni”* (1966), film su Thomas More, consigliere di Enrico VIII, ambientato nel 1526, riadattato da un lavoro teatrale di R. Bolt (cui la Columbia Pictures affida infatti la sceneggiatura), con P. Scofield nel ruolo dell'integerrimo e moralmente incrollabile More. All'insegna dell'eclettismo e dell'accademismo, si è cimentato in ogni genere di film.

Altrettanto ambivalente fascino il motivo urbano lo esercita sui nuovi documentaristi statunitensi, seppure i risultati più interessanti si debbano ascrivere al documentario cosiddetto *rurale*, come dimostrano **“The Plow That Broke the Plains”** [*L’aratro che spezzò le pianure*] (1936) e **“The River”** [*Il fiume*] (1937) di Pare Lorentz¹⁵ e **“People of the Cumberland”** [*La gente del Cumberland*] (1938) della coppia di operatori Sydney Meyers e Jay Leyda. Esempi di documentarismo *urbano* possono definirsi **“H2O”** (1929) e **“Pie in the Sky”** [*La torta nel cielo*] (1935) di Ralph Steiner, ai tempi delle leghe di autori indipendenti che si staccavano dalle *major* per formare le *Nyokino* (traducibile in *“cinema adesso”* ma anche crasi significativa di *“New York/Sovkino”*), sorta di cooperative il cui nomignolo continuava a suggerire una consapevole imitazione del cinema sovietico, da parte di una *Scuola* che sempre più si sarebbe formata attorno a una spiccata *militanza* di sinistra finendo con l’assumere un ruolo fondamentale nel quasi coevo documentarismo europeo *d’intervento*.

Il documentarismo europeo

“Misère au Borinage” [*Borinage*] (1933) di Joris Ivens e Henri Storck, è il primo documentario *militante* realizzato nel mondo occidentale, quando si eccettui **“Las Hurdes”**, allora inedito. Quello di **“Terre d’Espagne”** [*Terra di Spagna*] (1937), ancora di Ivens, che il cineasta olandese dirige sulla guerra civile spagnola con il contributo di un gruppo di intellettuali statunitensi (fra i quali John Dos Passos, Lilion Hellman e Ernest Hemingway, che ne scrive il testo e lo legge personalmente). Quello infine del più noto fra i documentari che mettono in immagini la Francia del *Fronte Popolare*, il **“La vie est à nous”** realizzato da Jean Renoir nel 1936 per la propaganda elettorale del partito comunista, non trascurando neppure il trucco {a fini ironici} dei brani di repertorio, e col prezioso apporto, tra gli altri, del fotografo Henri Cartier-Bresson e di Jean-Paul Le Chanois.

Al documentarismo *d’autore* appartiene invece **“L’espoir/Sierra de Teruel”** (1939) di André Malraux, in cui lo scrittore-regista prende spunto dal proprio romanzo per imbastire una storia a episodi – tra *finzione* e documentario – su alcune fasi della guerra di Spagna. Malraux riesce a cogliere un sapore di verità che ha resistito alle traversie subite dal film: nel gennaio del 1939 i franchisti entrano a Barcellona, le riprese devono essere interrotte e il materiale, fortunatamente salvato, sarà montato al termine delle ostilità. Secondo alcuni questo film-capolavoro è addirittura di avanguardia, nei termini in cui si pone a metà fra l’interventista e il preconizzatore di accenti espressivi che saranno il portato teorico della *Nouvelle Vague* {la mancanza di raccordi, le ellissi}.

Risultati apprezzabili si devono registrare in quegli anni pure nel campo del cosiddetto documentarismo *industriale*, un tipo di cinema sull’impiantistica civile e sull’ingegneristica fortemente dettato dalla committenza politica, che inoltre sta a indicare un *genere* documentaristico sugli sviluppi e le trasformazioni sociali dovuti alla tecnologia industriale. Su tutti il documentario più esemplare dell’epoca resta **“Power and the Land”** [*L’energia e la terra*] che Ivens realizzò nel 1940 perché commissionato dalla *Rural Electrification Agency*, dopo che il fallimento della *U.S. Film*, primo ente committente, aveva fatto dirottare le operazioni di finanziamento. La pellicola si snoda per 40 minuti non senza che il cineasta olandese abbia convinto i contadini del Midwest

¹⁵ Pare Lorentz, nato l’11 Dicembre 1905, Clarksburg, West Virginia, USA, morto il 4 Marzo 1992, Armonk, New York, USA. Dopo avere esercitato per alcuni anni il mestiere di critico cinematografico, diresse nel ‘36 un buon documentario: *“The Plough that Broke the Plains”*, in cui attraverso drammatiche immagini fece rivivere la catastrofe che aveva mutato intere regioni in zone desertiche e sterili. Nel ‘38 portò la macchina da presa lungo le rive del Mississippi realizzando *“The River”*. Nel ‘40 diresse *“Fight for Life”*, scabra e scottante indagine sulla maternità. Svolsse la sua attività soprattutto nella stagione rooseveltiana e nel quadro della pubblica amministrazione allora interessata ad un uso del cinema documentaristico in funzione di rilevamento delle più spinose contraddizioni sociali e di registrazione degli eventi tesi a ristabilire un equilibrio nelle condizioni economiche del Paese.

statunitense del fatto che l'idea di portare la corrente elettrica nelle loro fattorie sia buona e possa migliorare le loro condizioni di vita.

Anche in questo documentario, come già nel suo *“Nieuwe Gronden”* [*Nuove terre*], realizzato nei Paesi Bassi nel 1933, Ivens quasi si impunta a ricostruire la realtà laddove non tutte le inquadrature che appaiono nelle sequenze sono costituite da materiale di repertorio. Secondo Helen Van Dongen, collaboratrice di Ivens al montaggio di questi film e dell'australiano *“Indonesia Calling”* del 1946, *“alcune delle inquadrature che appaiono come stock footage furono girate da noi come scene ricostruite. Comprammo alcuni sacchi di grano e lo bruciammo e filmammo la scena. Il latte che viene buttato via, sì, quello era materiale di repertorio, e così anche lo sono le sequenze del crollo della borsa”*.

C'era il convincimento vigoroso di un autore che, benché commissionato, si voleva trovare sempre *“dove succede qualcosa di importante per un futuro migliore del mondo”*, nell'utopia-non utopia di un uso creativo del cinema documentaristico, che nella carriera di Ivens aveva attraversato un po' tutti i generi, dallo scientifico all'industriale, dal documentario di guerra a quello di intervento, dal naturalistico a quello culturale, fino a giungere nel 1988 a quel meraviglioso *‘canto del cigno’* del perfetto documentarista che è *“Une histoire de vent”* [*Io e il vento*].

Tornata al cinema *naturalistico* degli esordi e splendida nella sua poesia, quest'ultima sua opera viene realizzata da Ivens poco prima di morire, a titolo di conferma che il documentario di cui si tratta è *d'autore* nei termini dell'esistenza alle spalle di una solida scuola di cineasti *doc*, in grado di affidare alcuni ruoli ad *‘attori’* per così dire *‘spontanei’*, nella tradizione che si vuole confermata dal francese *“Farrebique”* (1946) di Georges Rouquier, girato tra i contadini di Goutrens nell'Aveyron, e dall'italiano *“L'albero degli zoccoli”* (1978) di Ermanno Olmi, vincitore della Palma d'Oro al festival di Cannes.

Per quanto riguarda il film di Olmi, si deve tuttavia accettare il passaggio dal modo di lettura privata, agito nel quadro familiare del film *amatoriale*, ad una lettura che prenda in considerazione l'autore, in cui lo spettatore si inoltra a interessarsi prioritariamente al lavoro formale, se messo in relazione con le altre produzioni dell'autore considerato o di altri artisti.

Il cinema di Ivens non cade dal cielo, ma deriva dalle esperienze concrete di pionieri e dalle riflessioni teoriche di talune scuole di pensiero. Quelle, per restare a Ivens, che colgono nella colonna sonora e soprattutto nel commento parlato, in quanto passaggio estremamente delicato del lavoro di un documentarista, altri assi portanti attorno a cui definire il documentario.

Il commento parlato, fatta eccezione per il montaggio e il sonoro, assume un ruolo primario attraverso la regola della discrezione. Se si guarda, ad esempio, al genere *naturalistico*, le immagini di un documentario da sole trasmettono allo spettatore già quasi tutto quello che sarebbe necessario sapere. Proprio per questo, mentre risulta inopportuno che il testo del commento ricalchi pedissequamente le immagini o copra di materiali visivi generici commenti ben specifici, più utile sarebbe che il commento non perdesse mai del tutto il contatto con le immagini alle quali si accompagna, *‘senza andarsene per proprio conto’*.

L'intervento della voce dello *speaker*, come potrebbe essere quella di Joris Ivens in *“Une histoire de vent”*, deve risultare conciso e lasciare ampi vuoti fra una frase e l'altra, di modo che la discrezione anche *‘metaforica’* che ne consegue permetta allo spettatore di considerare reali gli enunciati e riportare il testo all'appartenenza al genere documentario da cui ha origine.

Il cinema di propaganda nella Germania nazista

Se in Unione Sovietica la carriera di Dziga Vertov si chiude o quasi nel 1934 con un film-saggio dal titolo **“Tri pesni o Lenine”** [*Tre canti su Lenin*], basato su un rigoroso studio del senso dell’immagine filmica *‘in sé’*, sul rifiuto di qualsiasi compromesso con moduli teatrali o letterari, su una totale adesione all’ideologia bolscevica, ma ancora lontano dalla propaganda pura e semplice, alla propaganda si deve la fioritura in Germania di una cinematografia documentaristica durante il periodo nazista.

Sebbene Joseph Goebbels, il potente ministro della Propaganda e dell’Informazione cui spettava il controllo sulla politica culturale, avesse fin dal ’34 operato, nei suoi proclami, una distinzione netta tra i *reportage* giornalistici, ai quali era concesso uno stile propagandistico diretto e *“spicciolo”*, e i documentari veri e propri o *“di tendenza”*, cui era solo demandato lo scopo meramente subliminale di creare nel pubblico un clima psicologico di sostegno alle idee nazional-socialiste, era chiaro che con la presa di potere del III Reich si stesse tracciando la prima e più massiva pianificazione del cinema di propaganda che mai uomo avesse testato.

Quella fase di programmazione, anche documentaristica, senza precedenti aveva indotto John Grierson a definire Hitler *“il più grande maestro della propaganda scientifica della nostra epoca”*, aggiungendo che su quel terreno le democrazie si erano lasciate cogliere alla sprovvista. In quanto ad obbedienza alle indicazioni del regime i primi documentari non lasciano adito a dubbi: **“Blutendes Deutschland”** (1933), **“Bilddokumente”** (1935), **“Wir Erobern das Land”** [*Conquistiamo la terra*] (1936) di Martin Rikli, **“Fuer Uns”** (1937), e soprattutto **“Der Ewige Jude”** [*L’eterno Giudeo*] (1940) di Fritz Hippler, dimostrano l’ignobile campagna documentaristica

preparata nel dettaglio, al fine di isolare gli ebrei e tutte le razze ritenute infide, avidi, inferiori in tutti i sensi, degne solo per questo di essere cancellate dalla faccia della Terra.

Nella sofferente atmosfera della Germania di allora è anche attivo, seppure per breve tempo, un artista geniale e ingiustamente dimenticato. Si chiama Willy Zielke. Zielke realizza nel 1935, per il centenario delle ferrovie tedesche, un interessantissimo documentario dal titolo **“Das Stahltier”** [*La bestia d’acciaio*]. Si tratta, a parere di molti, del massimo e più sconvolgente inno al mondo delle macchine realizzato in tutta la storia del documentarismo. Il treno è visto, in chiave espressionistica, come una potenza scatenata; allo stesso tempo benefica e terribile, arbitro assoluto della vita dei passeggeri. Le sequenze, che includono drammatiche immagini di disastri ferroviari, tendono a suscitare in chi guarda sentimenti di ammirazione, di sgomento, perfino di terrore. L’opera viene censurata da Goebbels che giunge a far rinchiudere il suo autore in un ospedale psichiatrico.

Leni Riefenstahl¹⁶, che invece ne apprezza il talento, riuscirà a fare uscire Zielke da quell’isolamento coatto, ma solo per il tempo necessario a permettergli di girare le sequenze greche del film **“Olympia”** (1936/38). È proprio Leni Riefenstahl la personalità maggiore, più contrastata e contrastante, quella che più di altre caratterizza la cinematografia documentaristica nazista. Ne segue il corso, ma poi va oltre, fino a cercare un recupero del gusto figurativo espressionista che non la distolga dal tradire, attraverso inquadrature fortemente angolate ed effetti luminescenti dati

¹⁶ Helen Berta Amalic (Leni Riefenstahl), nata il 22 Agosto 1902, Berlino, Germania, morta l’8 Settembre 2003, Poecking, Germania. La sua carriera inizia come ballerina negli anni 20. Come attrice interpreta quindi una decina di film. Ma la giovane Leni, ambiziosa e ricca di talento, aspira ad altro e decide, quindi, di passare dietro la macchina da presa realizzando diversi documentari. Il suo film più noto, *“Il trionfo della volontà”* (1936), venne realizzato per documentare/celebrare il congresso del partito Nazista a Norimberga. In occasione delle Olimpiadi di Berlino, realizza *“Olympia”*, un tributo alla bellezza e all’armoniosità del corpo in linea con le teorie razziali del regime. Hitler conosceva la potenza dei mezzi di comunicazione, consacrò la regista come una delle migliori espressioni artistiche della nuova Germania nazista. Pur non essendo mai stata iscritta al Partito nazista, la Riefenstahl ha condiviso i valori di quell’ideologia che non ha mai rinnegato ufficialmente. Nel dopoguerra si è dedicata alla fotografia e ha realizzato servizi per le maggiori riviste del mondo. Jodie Foster ha cercato di portare le memorie di questo straordinario personaggio ultracentenario sul grande schermo, ma questa idea non ha trovato sbocco per l’opposizione delle diverse associazioni ebraiche americane. La stessa Riefenstahl le ha comunque negato i diritti: il film non sarà realizzato.

da una pellicola in fase di sperimentazione e dall'uso di filtri rossi e gialli, un simbolismo di fondo e innovativo. Con ciò preoccupandosi di non apparire come una piatta cineasta di propaganda.

Pur avendo Leni Riefenstahl esordito con un goffo tentativo di film di ambiente alpino, **“Das Blaue Licht”** [*La bella maledetta*] del 1932 {complice la sceneggiatura del teorico Béla Balász}, deve però legare la sua fama alle sorti *cameratesche* del III Reich e alla benemeranza del Fuehrer, che la vuole unica regista del lungometraggio sul Congresso del partito nazionalsocialista tenuto a Norimberga nel 1934, prodotto dallo stesso partito per iniziativa di Hitler. Le premesse sono quelle di un agile schema di collaborazione. I risultati danno luogo a **“Der Triumph des Willens”** [*Il trionfo della volontà*] (1935), primo documentario nella storia del cinema, forse unico, ad usufruire di crediti e mezzi enormi per l'epoca, degni di un *kolossal hollywoodiano*. Della durata di 114 minuti – un laborioso montaggio di sei mesi ridusse il film a circa il tre per cento del metraggio girato –, **“Der Triumph des Willens”** viene coprodotto dalla gloriosa UFA, storica società sorta in piena Prima Guerra Mondiale, divenuta emblema della Repubblica di Weimar, per cadere poi nelle mani della destra oltranzista.

“La preparazione del Congresso del partito si svolse in pieno accordo coi preparativi delle riprese”, dirà la Riefenstahl a nota di *backstage*. Nel prologo si vede il Fuehrer scendere dal cielo (in aereo) come il Padreterno, per creare un nuovo mondo. Appena uscito dalle nubi eroiche, viene accolto da Norimberga in un boato di delirio, tra lo sventolare delle bandiere con la croce uncinata. Poi hanno inizio le sfilate e i colossali schieramenti di massa, in cui gli uomini si integrano, immobili, all'architettura. Vengono poi gli interminabili discorsi del Fuehrer. La parte più significativa di questo film ufficiale mostra anche quello che avviene dietro le quinte del Congresso, i divertimenti degli SS a torso nudo, visti con una ammirazione che insiste sulla loro allegria, ma si compiace anche della loro aggressività animale.

Per questo dispendioso documentario d'intonazione epica la Riefenstahl può da subito contare su ben sedici *troupe* munite di macchina da presa: accorgimenti vari prevedono, per esempio, che l'equipaggiamento tecnico includa un ascensore per la macchina da presa posta sugli stendardi nel gigantesco *auditorium* all'aperto, di modo che si realizzino inquadrature in movimento di folle enormi, attentamente disposte quasi che la macchina le possa riprendere.

Inutile dire che la forza erompente di questo documentario ultra celebrativo dovrà essere motivo di un blocco serrato in tutto il mondo democratico, anche se dopo il cessare del conflitto costituirà una quantità indescrivibile di materiale ad uso dei film *di montaggio* antinazisti realizzati dagli americani Frank Capra, William Wyler, Lionel Rogosin e tanti altri. Ma gli va riconosciuto che, se l'estetica praticata è di tipo neoclassico, l'insieme dei procedimenti utilizzati e l'atteggiamento stesso nei confronti della *'tecnica'* rientrano in un orizzonte di tipo *'sperimentale'* ricollegabile alle esperienze delle avanguardie degli anni Venti e Trenta: non soltanto l'architettura di Albert Speer vi è presente ma perfino il Lang espressionista di **“Metropolis”**, per fornire una sintesi culturale al servizio di un delirio collettivo di onnipotenza.

“Olympia” (1936/38), suddivisa in due parti {**“Olympia I Teil – Fest der Volker”** e **“Olympia II Teil – Fest der Schoenheit”**} è null'altro che la prosecuzione di un discorso creativo iniziato con **“Der Triumph des Willens”** e anch'esso finanziato dal governo nazista con enorme dispendio di mezzi. Solo che questo eufonico resoconto dei giochi olimpici tenutisi a Berlino, capitale del Terzo Reich, non vuole nascondere l'intento di dipingere la Germania come membro affidabile della comunità mondiale, per soffocare in altri il timore di aggressioni naziste. Dopo il prologo che rievoca lo spirito di Olimpia nell'antica Grecia, si vedono i tedorfi portare la fiaccola da Atene a Berlino attraversando tutta l'Europa (un autentico pezzo di bravura registica), l'inaugurazione solenne a Berlino, le gare di atletica leggera maschile e femminile, le premiazioni, i commenti, la sfilata notturna nello stadio, la vita nel villaggio olimpico, gli allenamenti degli atleti

delle varie specialità, la parata degli atleti fuori dallo stadio, le gare di equitazione, ciclismo, pentathlon, hockey su prato, calcio, canottaggio, decathlon, nuoto e tuffi. Si chiude con l'immagine dei fasci di luce proiettati verso il cielo da decine di riflettori e con il lento spegnimento della fiamma olimpica.

Grande impressione provoca la plasticità dei corpi degli atleti, ripresi in tutta la loro armoniosa bellezza. Così come le inquadrature dal basso, o le inquadrature inclinate o decentrate che dinamizzano le immagini, atte comunque a rendere gli atleti tanti eroi, affatto minacciosi, di *ejzenstejniana* memoria. Le sequenze della maratona e della corsa del campione di colore statunitense Jesse Owens sono rese piuttosto a precorrere i tempi, considerati il soggetto e l'uso del *ralenti* e dei teleobiettivi. Ridicole tuttavia dovranno apparire alcune sequenze, come quelle in cui la Riefenstahl posiziona le statue greche accanto ai corpi oliati degli atleti nudi. Dirà un giorno la regista: *“Mi sono spontaneamente attirata da tutto quel che è bello; la bellezza come armonia...”*.

La statuarietà dei corpi e la tensione agonistica, unitamente alle medaglie (tante) vinte da atleti *'non ariani'*, contribuiscono a conferire a **“Olympia”** un valore estetico quasi astratto {come nella famosa sequenza dei tuffi} e a smorzare le polemiche contro eventuali propositi propagandistici del film. In esso a volte non si fu esenti dal *kitsch* spettacolare, ma il documentario fece vincere alla Riefenstahl la Coppa Mussolini ex aequo con **“Luciano Serra pilota”** di Goffredo Alessandrini, in occasione della V Mostra del cinema di Venezia.

Cinque anni dopo, lo stesso itinerario percorso dal tedoforo di **“Olympia”** era seguito in senso inverso dalle SS che andavano a piantare la croce uncinata sul Partenone e a mettere la Grecia a ferro e fuoco. Ma le fortune del Reich, così come quelle della cinematografia documentaristica nazista, hanno i giorni brevi, e, se si eccettua il **“Gestern und Heute”** [*Ieri e oggi*] di Hans Steinhoff, realizzato nel 1938 come un *film-saggio* per dimostrare che l'uso di un certo tipo di montaggio parallelo può svolgere un ruolo dimostrativo e persuasivo piuttosto che narrativo articolando, come in effetti fa, una comparazione per immagini dell'età di Weimar e di quella nazista attraverso un'alternanza tra serie di immagini dello *'ieri'* e serie di immagini dell'*'oggi'*, e il fatto che la Riefenstahl è destinata ad esilio per evitare lungaggini processuali e a uno sporadico ritorno con **“Tiefland”** [*Terre basse*] (1954), documentario di nessun interesse, per poi darsi alla fotografia *amatoriale*, il documentario pianificato e di propaganda perde di mordente e scompare dalle distribuzioni cinematografiche a parte qualche rarissimo esempio nell'Italia fascista e nella Spagna falangista.

Il cinema di propaganda in Italia e in Spagna

Qui tuttavia documentari come **“I cantieri dell'Adriatico”** (1933) di Umberto Barbaro, **“Il pianto delle zitelle”** (1939) di Pozzi Bellini e **“Venezia minore”** (1942) di Francesco Pasinetti, o quelli prodotti dall'Istituto LUCE sulla guerra di Spagna come **“No pasaran”** del 1938, servono a riordinare la materia con lo sforzo di realizzare opere di estrema raffinatezza linguistica, nella totale fiducia che questi sporadici esempi ripongono nel modo di comunicazione documentaristica e proprio perché provengono dall'operare di critici in cui l'attenzione teorica al documentario si sublima in quella pratica.

Altrettanto non si può dire per l'infinita serie di *cinegiornali* LUCE che ha inizio nel 1927, proseguendo in versione muta fino allo scadere del '31 (per un totale di 900 numeri) e organizzandosi poi in due ulteriori serie: 1693 *cinegiornali* dal '31 al '40, 379 numeri fino al dicembre 1943. Ancora oggi si tende a considerare questa mole di materiali filmici (conservata al 90 per cento) come un testo unico, da studiare secondo ricorrenze semiotiche: un *'sistema'*, dunque, fondato sulla ripetitività con minime variazioni interne, dotato di un alto grado di formalizzazione e dilatato iperbolicamente sugli assi della similarità piuttosto che su quelli della contiguità. Il *sistema*

crebbe assai poco, conquista pochi elementi nuovi e non fa che giocare quei moduli di discorso che sono stabiliti da subito, sia che lo schema espositivo serva alla cronaca d'attualità e alla politica, come che serva alle celebrazioni e imprese del regime e alla guerra. Il documentario *di propaganda* dimostra in questi casi pigrizia e l'assenza di ogni sguardo che colga il diverso, preoccupandosi costantemente di riprodurre l'identico, di riprendere i momenti vuoti, ripetitivi degli avvenimenti, permettendo di assimilare, in un unico modello, tutti i tipi di celebrazioni culturali, politiche e militari, tutti i tipi di cerimonie e incontri diplomatici, tutti i tipi di ricorrenze religiose.

Il documentarismo sociale del dopoguerra

Si tratti di fare del documentario uno strumento di propaganda democratica o un servizio pubblico informativo, il dopoguerra del cinema documentario in Occidente è caratterizzato dal ritorno a un'intensa attività di documentarismo cosiddetto *sociale*.

In Italia, per esempio, le rivelazioni dell'immediato dopoguerra si chiamano **"Giorni di gloria"** (1945) di Luchino Visconti e altri, **"Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato"** (1946) di Carlo Lizzani, **"Bambini in città"** (1946) di Luigi Comencini e **"Barboni"** di Dino Risi, dello stesso anno. Già con l'ultima guerra in corso Roberto Rossellini¹⁷ ed un neorealismo minore avevano realizzato e prodotto per conto dell'Istituto LUCE una serie di corto e mediometraggi, che risultavano però essere mere osservazioni *naturalistiche* quando non, a volte, blande operazioni documentaristiche *di propaganda*: si vedano **"Daphne"** (1936), **"Fantasia sottomarina"** (1939), **"Il ruscello di Ripasottile"** (1941), **"La nave bianca"** (1941).

Nel dopoguerra italiano da più parti si fanno ipotesi, il più delle volte violente e contraddittorie, su come farvi rinascere uno statuto del documentario, per quello che già avrebbe dovuto essere e non è stato. Si preme per avere anche in Italia una *'scuola'*, una legislazione attenta, una sufficiente autonomia, e si deplorano gli scarti degli autori, i cedimenti delle produzioni, una distribuzione inesistente, le cause che avevano impedito che il documentario italiano svolgesse una vera funzione di informazione e provocazione. Occorre formare e informare i vari *'talenti'* che intanto vanno proponendosi, soprattutto nell'area del Triveneto, a Roma, Bologna, Modena, Imola.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale l'attività dei *cinegiornali* LUCE viene ripresa sotto la sigla INCOM. Così che opere, pure significative, vengono realizzate dai registi del *neorealismo* e la storia del documentario in Italia può assumere una valenza diversa già nell'immediato dopoguerra.

¹⁷ Roberto Rossellini, nato l'8 Maggio 1906, Roma, Italia, morto il 3 Giugno 1977, Roma, Italia. Considerato il maggior esponente del Neorealismo e uno dei maestri del cinema mondiale, fu scoperto, prima che nel nostro paese, negli USA, dove attraverso i suoi film l'Italia riacquistò quel credito che con la parentesi fascista aveva perduto. All'origine di questa diffidenza verso il regista c'era il suo passato, anche professionale ("Un pilota ritorna", 1941, "L'uomo della croce", 1942), di militanza fascista. Nel segno della povertà, Rossellini iniziò le riprese di "Roma città aperta" (1945), primo film dell'Italia liberata, che parla di antifascismo, lotta partigiana, resistenza popolare, di accadimenti cioè estremamente familiari alla gente comune. E ciò costituì indubbiamente uno dei motivi del successo. Il film racconta infatti le vicende di tre diversi personaggi - un comunista ricercato dai tedeschi, una donna che gli offre rifugio, un prete - sotto l'occupazione nazista. Tre percorsi umani differenti che nel loro fluire, entrano in contrasto con la Storia, nel loro agire quotidiano, nei loro spazi vitali si trovano a dover affrontare una forza distruttiva che li induce ad una resistenza. Non agisce in loro il medesimo ideale; le ragioni del prete («ho scelto di stare con chi combatte per la giustizia e la libertà perché cammina nelle vie del Signore») non sono quelle del comunista. Eppure dall'insieme di queste diversità viene fuori la comune volontà di liberare e ricostruire il paese. Per ottenere questo risultato il regista si muove al livello della cronaca, scegliendo episodi singoli che possano esprimere in maniera emblematica i disomogenei valori dell'antifascismo: la libertà, la giustizia, l'amore, la solidarietà. Questa capacità di raccogliere voci diverse accordandole in perfetta sintonia è uno dei caratteri peculiari dell'intera opera di Rossellini da lui stesso definito «coralità». Tale carattere è presente anche in "Paisà" (1946), dove però risulta dall'accostamento di singoli episodi, tenuti insieme dal tema che trattano (la guerra e la Resistenza) e dal tragitto ideale che disegnano (la risalita dell'Italia da parte degli Alleati). Molto più cupo appare invece "Germania anno zero" (1947). «Idealmente posto a conclusione della trilogia della guerra questo film disperato rivela, in pari tempo, uno sguardo coinvolto e distante, un referto che non lascia spazio alla speranza di ridar vita a un corpo sociale distrutto dalle fondamenta» (G.P. Brunetta, 1991, p. 342). È un punto cieco cui Rossellini arriva anche a causa di vicende personali (la perdita di un figlio) e che segnerà una svolta nella sua poetica e in parte anche la fine della sua esperienza neorealistica. Da questo momento i suoi interessi si rivolgeranno più alla psicologia umana, ai valori e alle dinamiche del sentire soggettivo. L'ottimismo neorealistico lascerà il posto alla sfiducia nei confronti delle organizzazioni sociali e alla ricerca di una comunicazione con Dio. È il tema affrontato in "Stromboli terra di Dio" (1951) in cui il vuoto esistenziale viene colmato con la scoperta della divinità. L'incontro con la spiritualità, col credo religioso Rossellini l'aveva già avuto, in maniera semplice e dimessa, con "Francesco giullare di Dio" (1950). Già in questo film veniva espressa la convinzione che per comprendere l'esistenza umana serve più la sensibilità per il soprannaturale che hanno i puri e i poveri di spirito che non la ragione e la scienza. Il passaggio dalla disperazione di "Germania anno zero" al ritrovamento della fede di "Stromboli", avviene cioè attraverso la scoperta dell'ideale francescano, considerato come perfettamente rispondente alle esigenze dell'umanità in quel particolare contesto storico. Nell'ultima parte della sua vita si dedica alla progettazione di una gigantesca enciclopedia televisiva su tutto lo scibile umano. Gira così alcuni documentari a carattere storico ma il progetto resta solo allo stato embrionale.

A Roma le settimane INCOM del periodo bellico avevano prodotto alcuni documentari interessanti come *“Castel S. Angelo”* (1939) di Domenico Paella, *“La fontana di Trevi”* (1941) di Fernando Cerchio e *“I tre rioni”* (1942) di Ubaldo Magnaghi, ma, nell’ambito locale dei *‘talenti’* che vanno appunto formandosi con la documentaristica, si distingue Ferrara: Florestano Vancini gira *“Delta padano”* (1951) e *“Gli ultimi cantastorie”* (1957); Michelangelo Antonioni, tra guerra e dopoguerra, scopre la poesia della bassa ferrarese che descrive con *“Gente del Po”* (1943), cui fa seguire *“L’amorosa menzogna”* (1948), *“N.U. (Nettezza Urbana)”* e *“Super-stizione”* del 1949, e *“La funivia del Faloria”* (1950). La vita politica del dopoguerra è documentata e animata da film come *“San Miniato, Luglio del ‘44”* (1954) di Valentino Orsini e i fratelli Taviani, *“Quando il Po è dolce”* (1952) di Renzo Renzi, *“I fratelli Rosselli”* (1959) di Nelo Risi, *“Togliatti è tornato”* (1948) e *“Chi dorme non piglia pesci”* (1949) prodotti dal Partito Comunista italiano. Con Renzi, in particolare, si forma un grande documentarista come Sergio Zavoli che passerà poi alla televisione: storico rimane il suo documentario radiofonico passato sul finire degli anni Cinquanta e intitolato *“Clausura”*.

Un posto a parte occupa *“La terra trema”* (1948) di Luchino Visconti, realizzato con il finanziamento del Partito Comunista italiano, più votato a sposare toni epici e lirici ad un capolavoro letterario quale *“I Malavoglia”* del Verga che a sottintendere un documentario puro e semplice. L’apparente naturalezza *‘documentaristica’* e l’impiego di attori non professionisti si fondono con la peculiare sensibilità *viscontiana* per la dissoluzione familiare, la sconfitta individuale e la scansione quasi musicale dei tempi narrativi; rientrano nella tendenza della estrema *‘rarefazione’* dei temi visivi, e l’esasperato rigore figurativo che si sovrappone ai tristi casi della famiglia Valastro (tipico l’addio di ‘Ntoni a Cola) mostra quanto Visconti debba alla cultura del *decadentismo*.

Cesare Zavattini¹⁸, personalità singolare di sceneggiatore, regista e cofautore del neorealismo, si produce, dal 1953 e per dieci anni, in film a episodi che si pongono a metà tra il documentario e la cronaca condotta a mo’ *di finzione*. *“Amore in città”* {suo è l’episodio *“Storia di Caterina”*} e *“Siamo donne”* (1953), *“Le italiane e l’amore”* (1961) e *“I misteri di Roma”* (1963), sono prova di esperimenti che nascono dal rifiuto di ogni artificio spettacolare. Straordinario in *“Siamo donne”*, in un ambito di *‘normalizzazione’* delle *star* femminili del cinema italiano, è l’emergere della donna dalla maschera della diva. La realtà delle immagini casuali si sostituisce a quella vera in un certo senso *‘ricreandola’*. Giammai *‘manipolandola’*. Il *‘pedinamento della realtà’* che Zavattini professa è ben lungi dal manipolarla.

Zavattini è portato a considerare il film basato sulla favola poetica, sull’invenzione narrativa, alla stregua di un’evasione dalla realtà, mentre la realtà stessa - asserisce -, anche la più quotidiana, è così ricca di avvenimenti e di emozioni che aspettano solo di essere scoperti e raccontati. Il rapporto con la realtà è del resto per Zavattini fonte continua di meraviglia. Celebre resta un suo slogan dal sapore vagamente divinatorio: *“Che vengano finalmente i cercatori d’oro a scavare nella sconfinata miniera della realtà”*.

Dal *‘pedinamento’* professato nella poetica del *quotidiano* si può giungere alla didattica. Il cinema didattico, quello cioè che attua un cosiddetto *‘cinema subito’*, per usare una locuzione sintetica certamente cara al regista di Luzzara, è anche il solo che dia luogo a una documentazione in grado di stringere nel tempo l’intervallo tra ripresa e fruizione.

¹⁸ Cesare Zavattini, nasce nel 1902 a Luzzara (Reggio Emilia), e muore nel 1989 a Roma nella sua casa di via Sant’Angela Merici, ora sede dell’Archivio Zavattini. Scrittore, giornalista, saggista e sceneggiatore, pittore, è una delle figure più significative del secolo, a cui si devono libri (“Parliamo tanto di me”, “I poveri sono matti”, “Io sono il diavolo”, “Straparole”) e film memorabili (“I bambini ci guardano”, “Sciuscià”, “Ladri di biciclette”, “Miracolo a Milano”, “Umberto D.”) e insieme l’attiva partecipazione al cambiamento del cinema e del mondo attraverso idee, progetti e iniziative di risonanza internazionale.

La poetica *zavattiniana*, pur nella sua portata problematica e quasi utopistica, si ricollega in questo a molto *cinéma-vérité* a venire, quello di Jean Rouch, Edgar Morin e Chris Marker, al *cinema diretto*, per usare l'espressione introdotta nel 1963 dal regista Mario Ruspoli e preferita da Jean Mitry alla locuzione *cinémavérité*, al *Candid Eye* canadese, al *Candid Camera* o *Living Camera* statunitense di Sydney Meyers, Lionel Rogosin e Morris Engel con annesso il primo cinema indipendente di John Cassavetes, perfino ad alcuni sottogeneri come certo *Free Cinema* britannico (Karel Reisz, Sidney Furie, Lindsay Anderson).

Non si è lontani dall'istanza pragmatica, addirittura *militante*, che presiede nei primi anni Sessanta alle sperimentazioni condotte in Italia da Ugo Gregoretti, Alberto Caldana e Pier Paolo Pasolini: *"I nuovi angeli"* (1961), *"I ragazzi che si amano"* (1962) e *"Comizi d'amore"* (1964).

La Nouvelle Vague

Sulla scia della *Nouvelle Vague* francese gli anni Sessanta sono contrassegnati, oltre che da nuove forme di cinema, dal fiorire un po' ovunque di un vasto apparato documentale. In ogni Paese i giovani documentaristi difendono le proprie peculiarità, pur manifestando simpatia per la *politique des auteurs* francese e per le poche istanze recalcitranti di fronte agli usi e costumi cinematografici invalsi nel "*cinéma de papa*": cinema come '*linguaggio della realtà*', creazione ed espressione dell'*autore*', sguardo sulle giovani generazioni, rinnovamento degli attori e dei tecnici, *budget* limitato, *troupe* ridotte, istituzione di aiuti in favore della qualità artistica.

In più la questione del realismo nel documentario sembra assestare un colpo di novità necessitata allo statuto del *genere*. I due maggiori assertori del realismo nel dopoguerra sono André Bazin, critico francese e fondatore dei *Cahiers du Cinéma*, e Siegfried Kracauer, sociologo, storico e critico cinematografico tedesco della *Frankfurter Zeitung*. Il primo indica nel "*complesso della mummia*" l'origine delle arti plastiche, ovvero il "*desiderio tutto psicologico di rimpiazzare il mondo esterno col suo doppio*", come difesa contro il passare del tempo. Legato ontologicamente alla realtà e fondato – unico fra le arti – sull'assenza dell'uomo che è invece propria della fotografia, solo il cinema è in grado di realizzare questo compito aggiungendo alla oggettività fotografica la riproduzione del tempo. Poiché per la prima volta "*l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento*", il cinema e perciò il *genere* documentario si vedranno vocati a realizzare il più possibile l'identità col mondo.

L'attenzione che pone Kracauer alla questione del realismo sembra confermare la posizione di Bazin, ma il primo, nella dicotomia di *tendenze realistiche* e *tendenze creative* identificate schematicamente nei presunti capostipiti Lumière e Méliès come coppia *tesi/antitesi*, riconosce che i soli film che assecondano il corretto atteggiamento cinematografico sono tutti quelli che seguono una *tendenza realistica*, giusto il principio che esistono nel mondo naturale soggetti che si potrebbero definire cinematografici perché sembrano esercitare sul mezzo un particolare tipo di attrazione. E continua affermando che ne fanno parte anche tutti quegli aspetti del reale – cose molto piccole, realtà transitorie – che non sono solitamente presenti alla percezione umana e le tecniche proprie del cinema tendono invece a rendere percettibili, in nome della *vocazione realistica* che vi si esprime.

La Francia conosce un autentico stillicidio di documentari già con gli anni Cinquanta, attraverso le opere di alcuni fra i più interessanti registi del rinnovamento cinematografico, assieme alla precisa rifondazione di un certo *documentario d'autore*, intesa come rifondazione dell'idea di realismo al cinema, come voluta da Bazin, con relativa soggezione del film documentario a codifica di opzioni linguistiche {il piano-sequenza} e divieti {il montaggio proibito}.

Anzitutto va ricordato il bretone Alain Resnais, cui si debbono cortometraggi come *“Van Gogh”* (1948), lucida rilettura dell’artista attraverso le sue tele, *“Les statues meurent aussi”* [*Anche le statue muoiono*] (1952), *“Toute la mémoire du monde”* [*Tutta la memoria del mondo*] (1955) e, su tutti, *“Nuit et brouillard”* [*Notte e nebbia*] (1956), ‘meditazione’ pacata e atroce sui campi di sterminio nazista.

Altri ‘autori’ francesi che nascono col documentario sono Jean-Pierre Melville¹⁹, con *“Vingt-quatre heures de la vie d’un clown”* [*24 ore della vita di un clown*] (1945), Jean-Luc Godard, che a soli 24 anni firma la regia di un documentario di 20’ sulla costruzione di una diga in Svizzera, *“Operation béton”* [*Operazione cemento*] (1954), Louis Malle, che assieme all’oceanografo Jacques-Yves Cousteau²⁰ dirige *“Le monde du silence”* [*Il mondo del silenzio*] (1954), Agnes Varda, che con Chris Marker, Resnais, Godard, Ivens, Claude Lelouch e William Klein firma l’operazione documentaristica a episodi intitolata *“Loin du Vietnam”* [*Lontano dal Vietnam*] (1967), e François Truffaut, i cui esordi si devono all’intelligente mediometraggio *“Les mistons”* [*L’età difficile*] (1957) che tuttavia non supera l’ambito di un’avventura cinematografica.

A questi si deve aggiungere Eric Rohmer, che proprio dal documentario avvia le mosse del suo cinema di racconti morali e brevi aneddotiche del microcosmo piccolo-borghese: *“Journal d’un scélérat”* [*Diario di uno scellerato*] (1950), cortometraggio di 16’ con dialoghi in didascalia, di cui però non ne esiste più una copia, e *“Les petites filles modèles”* [*Le ragazze modello*] (1952), altro cortometraggio, ma incompiuto.

Il documentario d’arte

Nel dopoguerra in Danimarca anche il grande cineasta Carl Theodor Dreyer²¹ partecipa attivamente allo sviluppo della scuola documentaristica del suo Paese. *“Vandet Pa Landet”* [*L’acqua nella campagna*] (1946) è un cortometraggio sui problemi dell’irrigazione. Ma i contributi più interessanti offerti da Dreyer all’istituzione documentaria si ritrovano nell’ambito del

¹⁹ Jean-Pierre Grumbach (Melville) nato il 20 Ottobre 1917, Parigi, Francia, morto il 2 Agosto 1973, Parigi, Francia. Nel 1947 gira il suo primo lungometraggio, “Il silenzio del mare” tratto dall’omonimo romanzo di Vercors, che non passa inosservato: Jean Cocteau gli propone di adattare per lo schermo il suo romanzo “ragazzi terribili”(1950). Dopo alcuni film mediocri come “Labbra proibite” (1953), “Bob il giocatore” (1956) e “Le iene del quarto potere” (1958) entra in contatto con alcuni esponenti della nouvelle vague e in particolare con Truffaut, Chabrol e Godard e interpreta il ruolo dello scrittore Parvulesco nel film d’esordio di Jean-Luc Godard, “Fino all’ultimo respiro” (1959). I giovani della nouvelle vague lo guardano come un loro precursore. Finalmente nel 1961 gira un film importante interpretato da Jean Paul Belmondo, “Léon Morin prete” (1961), che ottiene una buona accoglienza sia da parte del pubblico che della critica. La sua attività registica prosegue con “Lo spione” (1963), tratto da un romanzo Série Noire di Pierre Lesou, con Belmondo come protagonista. Appena ultimate le riprese del film, nel giugno del 1962, Melville si lancia in una nuova impresa: “Lo sciacallo” (1963), tratto da un romanzo di Georges Simenon, ancora con Belmondo. Usciti entrambi nel 1963, i due film ottengono buoni riscontri sia di pubblico sia di critica. Dopo tre anni difficili, Melville torna al lavoro nel 1966 girando “Tutte le ore feriscono, l’ultima uccide!”, tratto dall’omonimo romanzo di José Giovanni. Dirige poi Alain Delon in “Frank Costello faccia d’angelo” (1967). Segue “L’armata degli eroi” (1969), tratto dall’omonimo romanzo di Joseph Kessel. Dopo questo film esistenziale, Melville ritorna al poliziesco con “L senza nome” (1970) che rappresenta il più grande successo di pubblico del regista. Il suo ultimo film è “Notte sulla città” (1972).

²⁰ Jacques-Yves Cousteau, nato l’11 Giugno 1910, St.-Andre-de-Cubzac, Francia, morto il 25 Giugno 1997, Parigi, Francia. Scienziato, oceanografo, inventore, esploratore e documentarista francese. Specializzatosi nella tecnica di ripresa sottomarina diresse dal 1943 al 1950 una serie di documentari sulla vita del mare (“Par 18 mètres de fond”, “Epaves”, “Paysages du silence”, “Autor d’un récif”, “Dauphins et cétacés”, “Carnets de plongée”). Nel 1956, in collaborazione con Louis Malle, realizzò l’affascinante “Il mondo del silenzio” che vinse il primo premio al Festival di Cannes nel 1956. Ad esso seguì nel 1964 “Il mondo senza sole”. I documentari prodotti da Cousteau hanno anche creato un nuovo tipo di comunicazione scientifica, che pur ricevendo molte critiche dagli accademici, ha segnato una svolta nel modo di comunicare la scienza attraverso le immagini. Profondissimo amatore della natura si oppose ferocemente ai programmi nucleari francesi e divenne una bandiera del pacifismo e dell’animalismo.

²¹ Carl Theodor Dreyer, nato il 3 Febbraio 1889, Copenhagen, Danimarca, morto il 20 Marzo 1968, sempre a Copenhagen, Danimarca. Dreyer inizia la carriera artistica come pianista. Ben presto decide di ripiegare sul giornalismo e mentre ancora svolge l’attività di cronista inizia a lavorare nel cinema, prima come autore di didascalie, poi come sceneggiatore e montatore. Tra il 1919 e il ‘26 realizza da regista parecchie pellicole, fra cui “Il presidente” (1919), “Pagine dal libro di Satana” (1920), “C’era una volta” (1922), “L’angelo del focolare” (1925), nelle quali inizia a delinearsi uno stile rigoroso e severo che troverà compiutezza nelle sue opere successive. Dreyer si dimostra cioè subito intenzionato ad affermare la propria individualità di autore e la sua dignità di artista, ponendosi in contrasto con l’industria cinematografica del proprio Paese. “La passione di Giovanna d’Arco” (1928), film che impone Dreyer all’attenzione di tutto il mondo, viene realizzato in Francia: il film racconta un fatto storico con dovizia di particolari, ma non è un film storico, così come non è un film sperimentale, malgrado Dreyer vi utilizzi tecniche innovative, come il far recitare ai personaggi tutte le battute (il film è muto) o il raccontare una storia attraverso intensissimi primi piani. In effetti il regista riesce a creare uno stile personale, capace di raggiungere la profondità psicologica dei personaggi attraverso l’estrema naturalezza delle immagini e del racconto. Questa ricerca di realismo spontaneo sarà uno dei fili conduttori dell’esperienza artistica del maestro danese, che ovviamente non è fine a se stessa ma fa parte di un’ambizione più alta: riuscire a trascendere il caso concreto e perfino i contorni temporali della vicenda per arrivare a far esplodere il fine ultimo dell’opera.

film *d'arte*, come dimostrano i suoi *“Landsbykirken”* [*Le chiese di campagna*] (1947), *“Thorvaldsen”* (1949), sull'opera dello scultore suo connazionale, e il film sulla architettura del castello di Elsinore, *“Et Slot I Et Slot”* [*Un castello in un castello*] del 1954.

Negli stessi anni il genere documentario *d'arte* incontra alterne fortune in Belgio dove se ne occupano Henri Storck, fondatore della scuola documentaristica del suo Paese, e Paul Haesaerts, che realizzano diversi film sulla pittura fiamminga e un *“Rubens”* (1947) in collaborazione, in cui la macchina da presa è usata nella piena consapevolezza delle sue risorse linguistiche per la rilettura delle opere figurative.

In Italia la paternità di questo nuovo genere documentaristico *d'arte d'autore* va certamente ascritta a Luciano Emmer²², di cui si ricorda la lunga serie di documentari dedicata a *“Bosch”* (1948), *“Piero della Francesca”* (1949), *“Goya”* (1950) *“Pittura”* (1951), *“Leonardo da Vinci”* (1953), *“Picasso”* (1954) e *“Giotto”* (1969) fino a *“Guttuso e il Marat Morto di David”* (1972).

Sarà tuttavia l'esperienza del *cinéma-vérité* a marcare maggiormente la documentaristica francese di fine anni Cinquanta e a segnalarsi in campo internazionale. Questa branca del *cinema diretto* francese è legata soprattutto alla figura e all'opera di Jean Rouch²³ e implica una forte connotazione etnoantropologica, quando, nelle sue inchieste, non si spinge oltre grazie all'apporto di sociologi come Edgar Morin. Il *cinéma-vérité* è reso possibile dalle cineprese portatili da 16 millimetri e dal suono in sincrono, e consiste in documentari e interviste ottenuti dal 'vero', senza la minima preparazione. A parte i meriti che vanno ascritti al *cinéma-vérité* per aver fatto conoscere al mondo la società africana e il suo universo multiforme con opere di Rouch come *“Les maitres fous”* (1955), *“Moi, un noir”* (1959), *“La Pyramide humaine”* (1960), *“Jaguar”* (1967) e *“La chasse au lion à l'arc”* [*La caccia al leone con l'arco*] (1972), un film come *“Chronique d'un été”* [*Cronaca di un'estate*] (1961), dello stesso Rouch e di Edgar Morin, è senz'altro da collocare tra i capolavori di ogni tempo, non solo e non tanto come documentario, quanto per la sua affascinante miscela di realtà e rappresentazione {e della *finzione* come realtà} imposta dalla presenza dei particolari mezzi di ripresa. Nelle interviste e nelle ricerche che conducono fra la gente per le vie di Parigi, Rouch e Morin non si limitano a osservare o a simpatizzare ma anzi stimolano e provocano reazioni. Dopo un prologo in cui i due cineasti intervistano Marcelline, che si occupa di ricerche di mercato {come se lo facesse in loro vece}, *“Chronique d'un été”* la segue mentre chiede alle persone per strada *“Sei felice?”*: nelle risposte *standard* e spesso diffidenti dei passanti, la sequenza rivela la superficialità dei sondaggi casuali.

Il resto del documentario analizza le opinioni e i ricordi di un gruppo di parigini: studenti e lavoratori discutono le loro vite con Morin, che li sprona a spiegarsi; gli intervistati arrivano gradualmente a conoscersi vicendevolmente, in un processo che il film *'documenta'*. L'essere *“Chronique d'un été”* film-chiave di un'intera stagione del documentarismo *directo* è spiegato dal suo imporsi soprattutto come riuscito esperimento etnoantropologico, arricchito come è dalla risposta interattiva dei soggetti intervistati. *“Chronique d'un été”* è un documentario che si interroga costantemente sul proprio approccio metodologico ed etico. A questo riguardo, il film

²² Luciano Emmer, nato il 19 Gennaio 1918, Milano, Italia. Nel primo dopoguerra, dopo una onorata esperienza quale regista di lungometraggi d'arte, girò un film vagamente neorealista: *“Domenica d'agosto”*. Firmò poi alcune fortunate pellicole di intrattenimento garbato e scanzonato come *“Le ragazze di Piazza di Spagna”* (1952), *“Terza liceo”* (1953) e *“La ragazza in vetrina”* (1960). Nel successivo trentennio si è dedicato alla pubblicità e alla televisione. Nel 1990 è tornato dietro alla macchina da presa, realizzando *“Basta! Ci faccio un film”* presentato all'interno della rassegna che la Mostra Internazionale del Cinema di Venezia gli ha appositamente dedicato.

²³ Jean Rouch, nato a Parigi nel 1917, è morto in un incidente d'auto in Niger (8 febbraio 2004) mentre viaggiava di notte verso la capitale, Niamey, dove era stato invitato ad una rassegna cinematografica come ospite d'onore. Rifondatore del cinema etnografico, precursore e compagno di strada della Nouvelle Vague, inventore della cine-transe, effettua le sue riprese, telecamera in spalla, partecipando agli eventi filmati e praticando un'antropologia condivisa in cui fiction e documentario si compenetrano. In quanto inventore di una pratica della ricerca etnografica nuova, egli crea un cinema del reale che è al contempo descrizione, interpretazione e documentazione patrimoniale fondata su di un'etica esigente.

sviluppa le pratiche di Flaherty – che faceva visionare le riprese agli stessi soggetti dei suoi documentari, gli Inuit di *“Nanook of the North”* – includendo nel film la proiezione del documentario stesso e il conseguente dibattito. In tutti i suoi documentari Rouch cerca sempre di massimizzare la presenza della macchina da presa. Così che invece di dedicarsi a un’osservazione neutrale, cinepresa e registi di *“Chronique d’un été”* sono coinvolti nella costruzione e nello sviluppo delle azioni. Tuttavia, nella passeggiata di Marcelline, sopravvissuta ai campi di concentramento, per le vie di Parigi – commentata da lei stessa in modo esplicitamente personale – si colgono i segni della *“libertà”* che sarebbe arrivata di lì a non molto con la stagione del *cinéma-vérité*. Un’opera premonitrice, lavoro di formazione ed esplorazione, critica di potenzialità e tecniche del cinema *‘in presa diretta’*.

Contemporaneamente in Francia si assiste all’opera più modesta di François Reichenbach²⁴ (*“Les Marines”*, 1957; *“L’Amérique insolite”* [*L’America vista da un francese*], 1960), alle inchieste di Mario Ruspoli (*“Les inconnus de la terre”* [*Gli sconosciuti della terra*], 1961, sul mondo contadino), ai documentari impegnati di Joris Ivens (*“Pueblos en armas”* [*Popoli in armi*], 1961; *“Le Ciel et la terre”* [*Il cielo e la terra*], 1965; *“17e Parallèle”* [*17° Parallelo*], 1968), a quella singolare versione del film *di montaggio* cui si applica Frédéric Rossif²⁵ attraverso la rilettura storica dell’antisemitismo e della guerra di Spagna in *“Mourir à Madrid”* [*Morire a Madrid*] del ’63 e con *“La révolution d’Octobre”* [*La rivoluzione d’Ottobre*] (1967) sulla questione sovietica, prima di dedicarsi compiutamente al documentario *faunistico ed ecologico* con *“Les animaux”* [*Gli animali*] (1964). Ma a colpire nel segno è soprattutto il bel documentario itinerante *“Cuba si”* (1962) di Chris Marker²⁶. Marker si distingue anche nella sua indagine su Parigi durante la guerra di Algeria (*“Le joli Mai”* [*Il bel Maggio*], 1963), e in particolare nel film *“La Jétée”* (1962), curioso documentario *sperimentale* nel solco della fantascienza. Malgrado il film sia composto quasi interamente da fotografie in bianco e nero, Marker riesce comunque a rendere stimolante la narrazione, quasi a negare la necessità del movimento nel cinema. In questo fotoromanzo filmato un uomo è stato fortemente segnato da un’immagine della sua infanzia: una donna che in piedi, all’estremità della grande rampa di lancio dell’aeroporto di Orly, in lui si associa alla caduta di un corpo. Questo accadeva alcuni anni prima della terza guerra mondiale che ha distrutto Parigi. I sopravvissuti si seppellirono nei sotterranei di Chaillot, dove degli scienziati fecero su di loro strani

²⁴ François Reichenbach, nato il 3 Luglio 1922 Parigi, Francia, morto il 2 Febbraio 1993. Operatore e documentarista, cacciatore di immagini e di personaggi, girò numerosi reportages negli U.S.A. e in Messico. Esordì con *“Impressions de New York”* (1955), un cortometraggio che gli dette la possibilità di farsi conoscere e apprezzare in molti festival. Con delicatezza e sincerità ha trattato le tendenze e gli orientamenti della sua epoca. Si è occupato di temi a volte scomodi e difficili come la guerra, la politica americana come pure la vita sessuale negli Stati Uniti (nel documentario *“L’Amérique histoire”*, 1958-1960). Diede il meglio col breve, agghiacciante *“I Marines”* (1957), che rivelò un’America crudele e violenta, inserito in Italia nell’antologia *“Il fiore e la violenza”*, conquistando notorietà con *“L’America vista da un francese”* (1960), premiato a Cannes, *“Un cœur gros comme ça”* (1962), saggio di *cinéma-vérité* sui sogni infranti di un giovane pugile senegalese a Parigi, che ottenne il Prix Delluc, e *“La dolcezza del viaggio”* (1964), anche questo Palma d’oro a Cannes. Abile nei ritratti (*“Rubinstein”*, 1969; *“Orson Welles”*, 1972), ha ecceduto in lirismo folcloristico nei film messicani (*“México México”*, 1968; *“¿No oyes ladrar los perros?”*, 1975). Tra i suoi più recenti titoli: *“La rivoluzione sessuale in America”* (1976), *“Houston Texas”* (1980), *“Le Japon insolite”* (1982).

²⁵ Frédéric Rossif, nato il 14 Agosto 1922 Cetinje, Montenegro, morto il 18 Aprile 1990. Ex bibliotecario della Cinémathèque Française, curò negli anni Cinquanta moltissimi programmi televisivi che suscitavano grande interesse e anche scandalo. Registrò tra l’altro l’ultima intervista a Einstein e ideò la popolare rubrica *“Cinq colonnes à la une”*, convogliandovi il più spregiudicato giornalismo francese. Al cinema diede alcuni cortometraggi su artisti (*“Braque, ou le temps différent”*, 1975; *“Pablo Ricasso”*, 1980; *“Brel”*, 1981) e una serie di lungometraggi misti di ricostruzione e di materiale di repertorio (spesso inedito): *“Vincitori alla sbarra”* (1961), primo lungometraggio sulla distruzione nazista del ghetto di Varsavia e le testimonianze dei sopravvissuti, *“Morire a Madrid”* (1963, premio J. Vigo), sul franchismo e la fine della guerra civile spagnola, e *“Rivoluzione d’Ottobre”* (1967), per il quale, come per il precedente, poté servirsi dei materiali degli archivi dell’U.R.S.S. selezionati e montati secondo una teoria storico-descrittiva e con cui poté analizzare problematiche storico-politiche ed ideologiche. Al tema ecologico-etologico sono dedicate le due inchieste televisive *“Gli animali”* (1963) e *“Festa Selvaggia”* (1974) che gli dettero l’occasione per soffermarsi su abitudini e comportamenti di diversi animali realizzando un confronto-accostamento tra danze rituali degli animali e quelle delle popolazioni locali, un documento personale di taglio scientifico-antropologico.

²⁶ Christian François Bouche-Villeneuve (Chris Marker), nato il 29 Luglio 1921, Neuilly-sur-Seine, Île-de-Francia, Francia. Prima scrittore, saggista e romanziere, poi documentarista; *“per lui il commento parlato di un film non è qualcosa da aggiungere all’immagine ma quasi l’elemento fondamentale”* (André Bazin). Tra le opere più note di questo autore sempre vivamente attento ai problemi politici e sociali, *“Les statues meurent aussi”*, 1952, in coregia con Alain Resnais e Ghislain Cloquet, *“Dimanche a Peking”*, 1957; *“Cuba si”*, 1961; *“Il dolce maggio”* e *“La jetée”*, 1963.

esperimenti. L'uomo del documentario è stato scelto come cavia per un viaggio nel tempo proprio a causa della sua fissazione su quel ricordo ossessivo. Lanciato nel passato, ritrova la giovane donna del sogno e rivive con lei in rapidi *flash* l'idillio che li aveva uniti. Eccolo in quella calda domenica d'anteguerra a Orly che corre verso ciò che crede la felicità perduta e ora ritrovata, e crolla fulminato ai piedi della donna. L'istante che non aveva mai smesso di ossessionarlo era quello della sua stessa morte.

L'eccezionalità di questo *fanta-documentary* sta nell'uso improprio delle immagini fisse al fine di farne una narrazione. Tutta la vicenda è documentata attraverso immagini fisse, o meglio fotogrammi '*presi da un movimento*', montati con un'arte raffinata della suggestione, del '*significante immaginario*', insomma della poesia.

Il *Candid Eye* canadese

La risposta francofona d'oltreoceano al *cinéma-vérité* non tarda a venire: è il passaggio al lungometraggio del Québec libero, è il *Candid Eye* canadese di Michel Brault e Pierre Perrault. Nell'ambito dell'ONF, l'*Office National du Film Canadien* fondato – come si ricorda – da Grierson, il loro "***Pour la suite du monde***" del 1963 riscuote consensi un po' ovunque, ben presto seguito da "***La Règne du jour***" (1966) e "***Les voitures d'eau***" (1968), trilogia dell'"*Ile-aux-Coudres*" che rappresenta un vero e proprio ritorno alle origini dell'essenza del Québec. Per realizzare il primo, Perrault e Brault persuadono gli abitanti francofoni dell'*Ile-aux-Coudres* a riprendere la tradizione della caccia al cetaceo marsuino, ripristinando atti rituali e religiosi in una specie di psicodramma collettivo che cresce sulla stimolazione promossa dai due cineasti.

Composto prevalentemente di interviste con gente che racconta la storia della comunità, "***Pour la suite du monde***" illustra ciò che Perrault chiama "*cinéma vécu*" {"*cinema vissuto*"}. Gilles Groulx, Marcel Fournier, Gilles Carle e Claude Jutra andranno ad arricchire il folto gruppo di cineasti del *Candid Eye*, tutti dediti a utilizzare il sonoro sincronizzato e a girare con una 35 millimetri '*in presa diretta*'.

Il Cinema diretto in Usa

Il *cinema diretto* statunitense di quegli anni è invece il *Living Camera*, o la *Candid Camera* risultato della collaborazione fra Richard Leacock {l'operatore di "***Louisiana Story***" di Flaherty} e il giornalista di *Life* e produttore Robert Drew. La cinepresa diventa soltanto discreta e obiettiva, non più nascosta. Convinto delle possibilità distributive che offre la televisione, Robert Drew è anche il primo a manifestare, negli Stati Uniti, interesse nei riguardi della maneggevolezza e leggerezza delle più recenti macchine da presa: il 16 millimetri che, durante la guerra, passa dall'uso *amatoriale* a una funzione professionale per i *reportage d'attualità*, la semplificazione della messa a fuoco grazie alla generalizzazione dello *zoom* e la presa diretta del suono che vuol dire registrazione magnetica, magnetofono al quarzo e trasmettitore radio-miniaturizzato, inducono a una sempre maggiore produzione di documentari da vendere alle reti televisive.

Con un gruppo di cineasti sostenitori che aveva già riunito intorno a sé alla fine del decennio precedente, Drew registra durante la campagna presidenziale di John Fitzgerald Kennedy, in occasione delle elezioni primarie del Partito Democratico nel Wisconsin, "***Primary***" [***Elezioni primarie***] (1960), di sicuro l'atto di nascita del *cinema-verità* americano. Il gruppo è composto da Don Pennebaker, Terence Macartney-Filgate, Richard Leacock e Albert e David Maysles. Ne nasce un *docu-proximity*, letteralmente cinema *della prossimità*, ovvero un festival del '*documento*' affannoso, irrefrenabile, spasmodico, quasi convulso, reso grazie all'utilizzo di microfoni e macchine da presa che seguono i candidati ovunque, al fondersi d'immagini e suoni prima solo separabili, in cui la drammaticità è adesso accentuata dal ricorso al *montaggio alternato* fra i due

candidati, Kennedy e Hubert Humphrey, e dall'aggiunta di brani di notiziari radiofonici che in gran parte rimpiazzano il commento esplicativo. Sono meglio articolati la psicologia del comportamento del singolo e il contesto sociale.

New American Cinema

Agli antipodi del *Living Camera* occorre segnalare il contributo documentaristico apportato da Sydney Meyers, tra i padri fondatori del *New American Cinema*, alla nascita di un movimento d'avanguardia legato alle arti figurative e alla musica e finalizzato a nuove forme di tecnologia leggera, fuori dai teatri di posa. Si gira con la 16 millimetri ai limiti del cinema *amatoriale*, per film che tendono a sviluppare un'impostazione scientifica. Le due opere per cui Meyers merita uno spazio di stima sono **"The Quiet One"** [*L'escluso*] (1948) e **"The Savage Eye"** [*L'occhio selvaggio*] (1957), per il rigore critico che il regista vi infonde e per il sostegno senza precedenti di un cinema documentaristico e narrativo insieme. Il primo è un toccante *reportage* sul vagabondaggio di un bambino negro di Harlem, tra conflitti razziali, litigi violenti, solitudine, autoisolamento psicotico e apertura finale al mondo con un intervento terapeutico fondato essenzialmente sull'amore e sulla comprensione. Il secondo, scritto, diretto e montato con Ben Maddow e Joseph Strick, è un feroce apologo sulla presunta neutralità dell'occhio cinematografico, divenendo inquietante denuncia di una società insolitamente repressiva ma reale. Le ipotesi già maturate tra i veterani della *Scuola di New York* si fanno qui corpo all'alba degli anni Sessanta.

Il Free Cinema britannico

Un'altra importante esperienza nazionale di quegli anni sembra inserirsi in un cinema di rottura, seguendo solo alcune delle tecniche avanzate fin dalla svolta del *cinema diretto* {uso della pellicola ad alta sensibilità, attenzione ai temi contemporanei e ai modi enunciativi dell'inchiesta}.

Si tratta del *Free Cinema* britannico di cui perciò occorre ricordare la posizione espressa dal teorico della *scuola*, il suo fondatore Lindsay Anderson²⁷, e dalla sua rivista, *Sequence*, in buona parte influenzata dalla necessità di reagire alla pesante eredità del documentarismo *griersoniano*: *"Il film come poesia personale venne contrapposto al concetto documentaristico del film come mezzo di istruzione pubblica e di propaganda. E Sequence, pur senza tracciare dei confini ben definiti, era chiaramente in favore più dei film narrativi che dei film a carattere documentaristico"*.

Il nuovo documentario inglese deve potere apprezzare non i veterani, ma gli *'angry young men'*, al fine di liberare il cinema e liberarsi dalle convenzioni acquisite, più come fase particolarmente movimentata di trasformazione nel tessuto sociale. Fase che certamente interessa la Gran Bretagna, ma anche l'Europa intera, fino a proiettarsi con effetto *boomerang* nelle università statunitensi. Questo non toglie che l'attività dei nuovi documentaristi inglesi venga incoraggiata da organismi come il *British Film Institute* o abbia relazioni {come è, del resto, tratto comune a molti casi della rinnovata attività documentaristica del periodo} con l'ambito della committenza privata: per fare un esempio, **"Every Day Except Christmas"** [*Tutti i giorni tranne Natale*] (1957) dello stesso Anderson, film-inchiesta sull'attività al mercato di Covent Garden, viene finanziato dalla *Ford Motor Company*.

"O' Dreamland" [*Terra di sogno*] (1953) di Anderson, **"Momma Don't Allow"** [*Mamma non vuole*] (1955) di Karél Reisz e Tony Richardson, e **"We Are the Lambeth Boys"** [*Siamo i*

²⁷ Lindsay Gordon Anderson, nato il 17 Aprile 1923, Bangalore, Karnataka, India, morto il 30 Agosto 1994, Angoulême, Francia. Esponente del Free Cinema esordisce con una serie di documentari a sfondo sociale come "Tutti i giorni eccetto Natale" e politici "Marcia verso Aldermaston", sul disarmo nucleare. Esordi nel lungometraggio con "Io sono un campione" (1963), mentre con "Se..." (1969) vinse la Palma d'oro a Cannes e raggiunse la notorietà internazionale tanto che il film divenne uno dei manifesti della ribellione giovanile del Sessantotto. La ribellione contro il conformismo borghese è rimasta anche nei film successivi "O Lucky Man!" (1973) e "Britannia Hospital" (1982). Passato al teatro, alla televisione e creatore di clip musicali ("If You Were There" del 1985, dei Wham) è tornato al cinema con il notevole "Le balene d'agosto" (1987).

ragazzi di Lambeth] (1958) di Karel Reisz rappresentano già alcuni esempi di *genere* documentaristico appartenenti al *Free Cinema*. Girati nei modi dell'inchiesta-verità e del resoconto giornalistico, selezionano i propri materiali nel senso di riprendere tematiche quali la caduta di senso, l'alienazione del lavoro e la vacuità del tempo libero, proprio come vuole una marcata idea di *Angst* {Paura} Contemporanea. Sebbene si rifacciano al documentarismo *sociale* del solo Humphrey Jennings, i documentaristi del *Free Cinema* ricorrono allo strumento documentario più con l'intenzione di una riforma neocontenutistica della cultura sociale britannica. Accanto ai protagonisti dell'esperienza documentaristica sviluppatasi alla metà degli anni Cinquanta, si possono citare due 'autori' inglesi la cui produzione, essenzialmente cinematografica *di finzione*, ha inizio nei primi anni Sessanta proprio col *genere* documentario: John Schlesinger e Kenneth {Ken} Russell. Il primo ha modo di girare diversi cortometraggi per la BBC di cui l'ultimo, *"Terminus"* (1961), cronaca di una giornata in una stazione ferroviaria londinese realizzata su incarico del Ministero dei Trasporti, viene notato dal produttore che poi lo imporrà come 'autore' di tutto riguardo grazie a *"Una maniera d'amare"*.

L'impeto di rabbia giovanile tipica dei 'giovani arrabbiati' attraversa pure Ken Russell e le tendenze deviazioniste dei suoi primi documentari, che dimostrano codici stilistici di fantasia e relazioni contrappuntistiche fra immagine e parola: *"The Light Fantastic"* [*La luce fantastica*] (1960), la più rimarchevole indagine sulle varie forme di danza attraverso il Regno Unito; *"Elgar"* (1962) e *"Béla Bartók"* (1964), a testimoni del suo amore per la musica e i compositori tutto 'genio e sregolatezza'.

Nell'ambito del *Free Cinema* vero e proprio esordiscono invece i due maggiori protagonisti del *nuovo cinema svizzero*, Alain Tanner e Claude Goretta. A loro in coppia e allo loro trasferta londinese di apprendistato si deve il gustosissimo *"Nice Time"* (1957), girato con cinepresa nascosta e riguardante la vita notturna di Piccadilly Circus: ne risulta una sorta di omaggio 'sperimentale' a Jean Vigo, che viene incluso in uno dei programmi-manifesto del documentario organizzati dal gruppo inglese.

Il documentarismo italiano e l'avvento della tv

Gli anni Cinquanta e Sessanta sono ai confini del mezzo televisivo per tutti i Paesi industrializzati che producono documentari; in Italia questo vale a far sì che cadano anche le ultime sacche di interesse per le tesi neorealiste.

Qui il cinema aveva visto imporsi dapprima un documentarismo *esotico* {sempre a colori, sovente in *cinemascope*} come *"Magia verde"* (1952) di Gian Gaspare Napolitano, *"Continente perduto"* (1955) di Giorgio Moser, *"L'impero del sole"* (1956) di Mario Craveri e Enrico Gras, *"L'ultimo paradiso"* (1957) e *"Tikoyo e il suo pescecane"* (1961) di Folco Quilici²⁸, e più tardi un documentarismo *voyeurista* e *sensazionalista* 'ricostruito' di tono razzista, cui si dedica con successo di pubblico Gualtiero Jacopetti {"Mondo cane", 1961; *"La donna nel mondo"*, 1962; *"Africa addio"*, 1966} ai quali si sarebbero rifatti in seguito altri pseudodocumentaristi, come Antonio Climati.

²⁸ Folco Quilici, nato il 9 Aprile 1930, Ferrara, Italia. Documentarista e scrittore si specializzò in riprese subacquee, esordendo con "Sesto continente" (1953), lungometraggio d'ambiente sottomarino che ebbe notevole successo di pubblico e di critica. All'attività cinematografica alternò quella televisiva, fondando una vera e propria scuola di cinegiornalismo di divulgazione scientifica, che riusciva sapientemente a miscelare con le esigenze dello spettacolo e dell'intrattenimento proprie del piccolo schermo. Tra le sue cose migliori: "La scoperta dell'Africa" (1965), "L'alba dell'uomo" (1974) e "I segreti del mare" (1975). Per il cinema continuò a lavorare dirigendo molti lungometraggi, per lo più a sfondo documentario, tra cui ricordiamo: "L'ultimo paradiso" (1957), "Dagli Appennini alle Ande" (1959) da De Amicis, "Ti-koyo e il suo pescecane" (1962), "Oceano" (1971), "Fratello Mare" (1975). Ambientalista convinto e difensore dei diritti della natura, in film come "Il dio sotto la pelle" (1974), ha denunciato i guasti ecologici legati allo sfruttamento indiscriminato delle risorse naturali. Tra le produzioni successive va citata la serie televisiva "L'uomo europeo" (1981), un'inchiesta condotta insieme allo storico francese Fernand Braudel, e il film "Cacciatori di navi" (1992), tratto da un suo romanzo. Ha diretto per conto dell'Istituto Luce il lungo documentario (30 ore) su "La storia d'Italia del Novecento" realizzato interamente con il montaggio di materiale di repertorio.

La ricerca della sensazione ad ogni costo è, del resto, l'unico tipo di ricerca che ancora permetta al documentario di raggiungere – assai di rado – gli schermi del cinema, quando non si accontenta della televisione. Il circuito delle sale oramai, in Italia e altrove, è di dominio del film *di finzione*.

Negli anni Sessanta e Settanta il processo di ricostruzione di una identità nazionale passa in Italia attraverso la riscoperta delle tradizioni popolari, in cui sono maestri documentaristi del calibro di Vittorio De Seta²⁹ {straordinario il suo **“Banditi a Orgosolo”** del 1961 in cui, attraverso la cronaca spoglia della trasformazione di un pastore sardo in bandito, appare chiara la fusione tra lirismo e realismo} e Paolo Benvenuti³⁰, che con **“Del monte pisano”** scopre nel 1971 la cultura contadina toscana.

Significativo è poi nell'Italia di quei due decenni il documentarismo *turistico*, dove committenze diverse e a volte straniere danno vita a una molteplicità di produzioni di differente valore cinematografico. Tra questi si distinguerà ancora Folco Quilici con **“Sesto continente”** (1952/54), **“L'Italia vista dal cielo”** (1964) e **“I mari dell'uomo”** (1974).

Il documentarismo sperimentale degli anni Sessanta e Settanta

Gli anni Sessanta e Settanta salutano, sulla scia della rinascita postbellica in *stili e generi* già affermati, anche un nuovo documentario *sperimentale* e la pluralità di approcci del documentario di avanguardia e *underground*. Gli Stati Uniti sono la culla di queste forme *documentali* e Stan Brakhage, Williams Burroughs e Andy Warhol alcuni dei suoi profeti. Essenzialmente si colgono le potenzialità del mezzo televisivo, proiettando, ridipingendo e riprendendo visioni surrealiste e futuriste già care agli antenati Marcel L'Herbier e René Clair.

Brakhage, in particolare, rivela l'influenza e la padronanza della cultura *beatnik*, liberatoria e confusionaria al contempo, in film di *trance*, volutamente muti e senza commento sonoro, come **“Reflections on Black”** (1955), **“Nightcats”** (1956), **“Flesh of Morning”** (1957), **“Anticipation of the Night”** (1958) fino al travagliato **“The Art of Vision”** (1961-65), ove convergono l'uso tecnicamente raffinato del montaggio e della fotografia e di una dinamica tecnica espressiva fondata sul ritmo e sul movimento di corpi, linee geometriche e figure che pure suggeriscono sinfonie visive; il grande regista non rimarrà estraneo al portato del più tardo cinema *strutturale*, basato soprattutto sull'uso del video e del computer, **“Love Making I and IV”** [**Facendo l'amore io e IV**] (1969) e **“The Act of Seeing With One's Own Eyes”** [**L'atto della visione con i propri occhi**] (1970) essendone premonizioni lucidamente visionarie. Brakhage è insomma l'inventore di un documentarismo *intellettualista* affrontato in ogni suo elemento, scandagliato fino all'ennesimo dettaglio per opere che sono spezzettate per poi venire ricomposte, fornendo la cifra esatta di quello che deve essere un film di *trance*, psichedelico, *beatnik*, liberatorio.

²⁹ Vittorio De Seta, nato il 15 ottobre 1923, Palermo, Italia. Continuatore della poetica neorealista, dopo un esordio come documentarista sulle condizioni dei lavoratori in Sicilia e Sardegna, ha esordito alla regia di “Banditi a Orgosolo” (1961), film di forte denuncia sociale. Tra gli altri suoi film: “Un uomo a metà” (1966) e “L'invitée” (1969), “Diario di un maestro” (1973) per la televisione. È tornato recentemente alla mostra del cinema di Venezia (2006) con un documentario sul fenomeno dell'immigrazione clandestina in Italia, “Lettere dal Sahara”.

³⁰ Paolo Benvenuti, nato nel 1946, Pisa, Italia. Nel 1968 comincia a girare dei piccoli documentari cogliendo un'idea precisa di “morale della visione” che il lavoro sul set de “L'età dei Medici” accanto a Rossellini, confermerà come valida. Regista sperimentale, nei primi anni '70 realizza e filma una “Medea” con protagonisti contadini pisani analfabeti. Dopo alcune collaborazioni con Jean Marie Straub, nel 1975 realizza “Frammenti di cronaca volgare”. Isolato per il tipo di ricerca cinematografica che lo coinvolge, gira nel 1988 “Il bacio di Giuda” presentato al Festival di Venezia. Seguono nel 1992 “Confortorio” e nel 1996 “Tiburii”: un viaggio nella memoria di un'Italia agro-pastorale e nelle connivenze che avevano permesso al brigante Tiburzi di diventare un personaggio carismatico. Nel 2000 è “Gostanza da Libbiano”, un'opera interessante, ambientata nella Toscana del 1594 dove, una donna (interpretata da Lucia Poli), processata dall'Inquisizione per Stregoneria, rovescia progressivamente i ruoli (il film è tratto da una storia realmente accaduta, resa nota dai verbali del processo). “Segreto di Stato” (2003) è invece una rilettura della storia italiana recente - in particolare sulla mafia e sulla strage di Portella delle Ginestre - alla luce della lettura dei documenti desecretati dei servizi segreti nordamericani.

Indubbiamente il film di *trance*, così come l'*underground* {il termine inglese equivale in italiano a 'sotterraneo' e quindi 'clandestino'} e tutto il *New American Cinema*, racchiude una formula metodologica precisa, che è quella di unire in questo particolare tipo di documentari aspetti di forte sperimentalismo a elementi di confessione autobiografica, quasi di sfogo personale.

Basti citare al riguardo **"Pull My Daisy"** [**Cogli la mia margherita**] di Robert Frank e Albert Leslie girato nel 1959, in cui compaiono anche i poeti Gregory Corso e Allen Ginsberg, che ha il merito - se non altro - di attrarre nei temi cari all'ambiente *beat* tutto il pubblico della 'controcultura' internazionale.

La *Pop Art* e la sua pittura possono fare il loro ingresso sulla scena del film *underground* con i famosi corti di Andy Warhol come **"Tarzan and Jane Regained... a Sort of"** [**Tarzan e Jane riconquistati... una sorta di**], **"Kiss"** [**Bacio**], **"Sleep"** [**Sonno**] e **"Eat"** [**Mangiare**] del 1963, **"Empire"** (1964), **"The Chelsea Girls"** [**Le ragazze di Chelsea**] (1966) e **"Lonesome Cowboys"** [**Cowboys solitari**] (1968), ma è col recupero di elementi legati all'elaborazione del mito classico o alla costruzione di miti nuovi suggeriti dalla società di massa che, nella seconda metà degli anni Cinquanta e durante i primi anni Sessanta, emergono una nuova componente documentaristica *mitografica* e il film *d'estasi*, con chiari riferimenti a **"Le sang d'un poète"** [**Il sangue di un poeta**]

(1930) di Jean Cocteau. I film più rappresentativi di questa nuova ondata sono **"Ritual in Transfigured Time"** (1946) e **"The Very Eye of Night"** (1959) di Maya Deren, **"Twice a Man"** (1963) e **"The Illiac Passion"** (1967) di Gregory Markopoulos, **"Flaming Creatures"** di Jack Smith e **"Dog Star Man"** di Brakhage del 1963 e **"Scorpio Rising"** (1964) di Kenneth Anger, vero

manifesto *ante litteram* di un certo tipo di cinema *omosessuale*, fino a comprendere **"Recreation"** (1956) di Robert Breer, **"Bridges Go Round"** (1958) di Shirley Clarke e **"Dreamwood"** (1971) di James Broughton.

Il film *metrico* e quello *di sfarfallio* inventati dall'austriaco Peter Kubelka costituiranno ulteriori vie per ridurre il documentario dei Sessanta all'astrazione: con **"Schwechater"** del 1958 Kubelka dimostra che il cinema non è movimento ma una proiezione di fotografie, cioè di immagini immobili, secondo un ritmo veloce, mentre in **"Arnulf Rainer"**, del '64, l'occhio dello spettatore è indotto a spettrali allucinazioni visive generate sullo schermo dallo sfarfallio ritmico di un film composto da blocchi di fotogrammi in bianco e nero.

A partire dalla fine degli Anni Sessanta anche il cinema cosiddetto '*amatoriale*', genericamente inteso come quello non professionale, rappresenta una nuova esperienza dacché opera un processo di rinnovamento non solo nel cinema mondiale ma anche e soprattutto nell'ambito del documentario. Rinnovamento che si manifesta nel modo di fare cinema, in genere realizzato da una persona che lavora da sola; nella tematica sulla vita quotidiana dell'autore o dei suoi familiari; nella forma e nelle '*figure del mal fatto*', come la cinepresa saltellante e l'assenza di una struttura narrativa, che ne sono le cifre stilistiche; nella diffusione: come un film familiare è fatto per essere visto in famiglia, le opere così prodotte sono fatte per la diffusione in una comunità di comunicazione e in spazi specifici (circuiti specializzati, gallerie d'arte, musei, caffè, librerie o, semplicemente, a casa).

Veri e propri manifesti di militanza si muovono in suo favore, primo fra tutti l'**"In Defense of Amator"** del '67. In esso si riconosce un'eterogeneità di prodotti documentaristici: i film di famiglia, il lavoro di fine anno di un allievo di un corso di cinema in un liceo, una *fiction* realizzata collettivamente da un cineclub.

Professionisti come Richard Leacock e Stan Brakhage, esponenti illustri del *Candid Camera* statunitense, non esitano a insistere sull'importanza di riacciarsi al piacere non mediato che il dilettante prova nell'atto del filmare, per comunicare la “sensazione di vedere e di intendere”, la “sensazione di presenza”, la sensazione viva.

In questa massa, spesso cospicua, di documentaristica occorre includere l'opera del regista e attore John Cassavetes³¹ ai suoi esordi, ma solo per registrarne la direzione con mezzi e attrezzature di fortuna – come propugnava il *New American Cinema Group* - anche se poi ricade nella involontaria finzione o nel *docu-drama*, genere che appunto è inteso a fondere documentario e cinema di finzione. Con “*Shadows*” [*Ombre*], del 1959, Cassavetes affronta già un'opera di grande coraggio, in antitesi alla concezione industriale del cinema americano classico: niente sceneggiatura ma solo un canovaccio, improvvisazione recitativa, attori non professionisti, scenografia casuale, stilemi paradocumentaristici. Lo scopo è quello di rendere cinematograficamente il senso della vita quotidiana, immediata dei protagonisti. La storia, se così si può chiamare, di una relazione interrazziale è raccontata con un linguaggio assolutamente rivoluzionario nel cinema: gli attori, tutti esordienti, improvvisano per tutto il film; neanche una parola di sceneggiatura era stata scritta per creare un film tanto svelto e movimentato, fatto di immagini rubate ai protagonisti che si muovono dentro una New York mai così “vera”; tutto il sonoro è completamente in presa diretta; sei settimane erano state sufficienti a girarlo e montarlo. Tutto falso. Tre anni di riprese, set ricostruiti in studio, sonoro doppiato dall'inizio alla fine. I critici, attoniti, non sanno cosa credere. Dopo aver osannato Cassavetes, appena scorsa quell'ultima stringa dei titoli che recita “Il film che avete appena visto è frutto di improvvisazione”, sono costretti a proclamarne la genialità quando apprendono che è tutto costruito a tavolino. È nato il cinema *verité* americano.

Cassavetes non è un teorico del *New American Cinema* - come invece sono Jonas Mekas³² e Lionel Rogosin³³, su tutti – ma è indubitabile che con “*Shadows*” egli offra l'esempio più

³¹ John Cassavetes, nato il 9 Dicembre 1929, New York City, USA, morto il 3 Febbraio 1989, Los Angeles, California, USA. Considerato il padre del cinema indipendente americano, Cassavetes resta a tutt'oggi una delle figure più importanti ed innovative che il cinema statunitense abbia mai avuto. Si diploma alla New York Academy of Dramatic Arts nel 1950 e comincia ad affiancare alle recitazioni in teatro alcune piccole parti in film minori e in televisione. Nel 1954 sposa Gena Rowlands, che rimarrà al suo fianco fino alla di lui morte nel 1989. In quegli anni Cassavetes insegna recitazione a NY, concentrandosi sull'improvvisazione, che trasporterà sulla pellicola con risultati di valore indiscutibile. Con mezzi di fortuna, nel 1960 dirige il suo primo film, “Ombre”, in 16mm. Nonostante il successo clamoroso, che gli vale il premio della critica a Venezia, “Ombre” non viene distribuito in Europa, ma frutta a Cassavetes un contratto a Hollywood, dove dirige due film che stritolano la sua creatività. Decide così di recitare in film mainstream (“Rosemary's baby”, “Quella sporca dozzina”) e di usare i guadagni per dirigere pellicole libere da qualsiasi condizionamento: “Volto”, interpretato dalla moglie Rowlands, descrive lo sgretolarsi dei rapporti matrimoniali, scavando tra le emozioni dei protagonisti attraverso primissimi piani ripresi da una camera a mano. Critica e pubblico reagiscono molto favorevolmente, spingendo Cassavetes a concentrarsi maggiormente sulla regia. Vedono la luce “Minnie & Moskowitz” e “Mariti”, che unisce un formidabile trio: accanto a Cassavetes stesso ci sono Peter Falk e Ben Gazzarra, due attori che firmeranno col regista almeno due capolavori. Il primo è protagonista di “Una moglie”, il secondo dello strepitoso “Assassinio di un allibratore cinese”, che tanto influenzerà il cinema a venire (tra i tanti, da segnalare Abel Ferrara, vero erede di Cassavetes). Gli anni ottanta sono segnati da film di minor spessore, forse anche a causa dell'alcolismo sempre più pesante in cui cade: il suo canto del cigno è “Il grande imbroglio”, che egli stesso definì “un disastro”, confermando tristemente le parole che Christos Tsiolkas dedicò a “Assassinio di un allibratore cinese”: “essere uomo significa conoscere meglio la codardia che il coraggio, sapere che il fallimento durerà molto a lungo dopo il successo”.

³² Jonas Mekas, nato il 24 Dicembre 1922, Semeniskiai, Lituania. Fondatore della rivista “Film culture”, organo del movimento del *New American Cinema*, di cui egli si impose come uno dei più autorevoli esponenti. Nei suoi film e nei suoi scritti espresse un atteggiamento libertario e anticonformista, in accesa polemica con il sistema alienante della società americana. Diresse, nel 1961, “I fucili degli alberi”, commentato da poesie di Allen Ginsberg, un'opera di notevole interesse per la libertà del linguaggio e la tensione della volontà di protesta. Nel 1964 realizzò “The Brig”, uno spettacolo del “Living Theatre”, contro i metodi spersonalizzanti del militarismo. Collaboratore di “Fleming Creatures” (1964) di Jack Smith.

³³ Lionel Rogosin, nato il 22 Gennaio 1924, morto il 8 Dicembre 2000 Los Angeles, USA. Esponente della tendenza socialmente e ideologicamente più consapevole in seno al *New American Cinema*, impegnato contro le minacce della guerra con pellicole di immediata comprensibilità e contro i disagi della società. Produsse e girò, dopo un'inchiesta accurata, due film di mediometraggio composti di inquadrature di cinema-diretto carpite alla realtà e unite da un filo narrativo ricostruito. Il primo, “On the Bowery” (1956), allucinante panorama umano del quartiere newyorkese degli alcolizzati e dei diseredati, con personaggi e fatti reali, influenzati dal cinema di S. Meyers, Flaherty e dal neorealismo italiano, vinse il Leone d'oro del documentario alla Mostra di Venezia. Il secondo, “Come Back Africa” (1958), di taglio semi-documentario, girato in clandestinità, fu un'aspra, allarmante denuncia della segregazione razziale in Sudafrica, svolta attraverso la drammatica vicenda di una coppia di neri inurbati. Dopo aver dovuto rinunciare a un analogo progetto ambientato negli U.S.A., realizzò in Gran Bretagna un saggio antimilitarista, “Good Times, Wonderful Times” (1965), che alternava in montaggio la tragedia della guerra alle futili, irresponsabili chiacchiere di un *party*. Negli anni Settanta ha realizzato ancora tre film: “Black Roots” (1970), “Black Fantasy” (1972), “Woodcutters of the Deep South” (1973).

convincente della tendenza anti-hollywoodiana della cosiddetta *Scuola di New York*, la cui caratteristica dal punto di vista finanziario era il bassissimo *budget* produttivo.

Il film seguente **“Too Late Blues”** [*Blues in ritardo*] (1962) lo gira a Hollywood. Si tratta di un’involontaria autobiografia da leggersi fra le righe {la storia narra infatti di un jazzista vittima del commercialismo cui lo costringe il mercato, che è esattamente quello che stava accadendo al suo autore}, ma è unicamente con **“Faces”** [*Volti*] che nel 1968 il regista recupera appieno gli stilemi paradocumentaristici di **“Shadows”**.

Con gli anni Sessanta e contemporaneamente all’esperienza statunitense si riafferma il primato di *generi* classici del documentario, in testa ai quali figurano quello *di guerra*, il *reportage* giornalistico e il film *autobiografico*. La diffusione, anche geografica, delle cineprese e le prime esperienze in elettronico comportano una moltiplicazione di testi documentari, nell’area occidentale come nelle cinematografie emergenti. Nel primo caso **“The War Game”** [*Il gioco della guerra*] (1966) dell’inglese Peter Watkins, che fu premiato a Venezia come documentario sebbene utilizzi risorse di ogni tipo, mischia ingegnosamente il materiale di repertorio all’intervista arrivando a comporre un’agghiacciante parabola futurologica di guerra nucleare. Nel secondo caso il mediometraggio **“Garrincha, alegria do povo”** [*Garrincha, gioia del popolo*] (1966) del brasiliano Joaquim Pedro de Andrade serve a mostrare, attraverso procedimenti analoghi a quelli del *cinéma-vérité*, un’alienazione di massa sotto le apparenze del panegirico di una notissima *star* del calcio.

Altrove la situazione non è diversa, anzi, aggiunti ai citati, sopravvivono eccellenti esempi di film *di montaggio*, di film *etnografico* piuttosto che di documentarismo *sociologico*. Si segnalano documentari come **“Le temps du ghetto”** [*Vincitori alla sbarra*] (1961) di Frédéric Rossif, **“All’armi, siam fascisti”** (1962) di Lino Del Frà, Cecilia Mangini e Lino Micciché, e soprattutto il capolavoro **“Le chagrin et la pitié”** [*Il dolore e la pietà*] (1970) di Marcel Ophuls, che cattura, attraverso il resoconto e le testimonianze del governo Petain e dell’occupazione tedesca della Francia nell’ultimo conflitto mondiale, contraddizioni e ambiguità dell’epoca, in particolare il dolore degli intervistati che scaturisce dalle domande insistenti di Ophuls e della sua *troupe*. O ancora i britannici **“The Great War”** [*La grande guerra*] (1964) e **“The Lost Peace”** [*La pace perduta*] di Tony Essex, e gli statunitensi **“Dead Birds”** [*Uccelli estinti*] (1964) dell’antropologo-cineasta Robert Gardner e **“Titicut Follies”** (1967) di Frederick Wiseman - glorioso esponente del *cinema diretto* in versione *Candid Camera* -, dal nome di uno spettacolo teatrale e su un manicomio criminale del Massachusetts, che al momento della distribuzione scatenò una tempesta di proteste. Tutti film che non nascondono una critica serrata delle istituzioni.

L’Africa, luogo d’indagine per eccellenza del film *etnografico*, comincia a realizzare in proprio documentari incentrati sulla conservazione e il recupero delle culture precoloniali {Senegal, Burkina Faso, Ghana, Mali}, avviandosi a un processo che condurrà alla realizzazione di alcuni capolavori, come i lungometraggi della senegalese Safi Faye, prima regista africana di colore.

La Cina Popolare attribuisce al documentario un valore insostituibile alla stregua di uno strumento ora didattico, ora militante, mentre in Giappone prevale la produzione commerciale *di finzione* pur non mancando esempi illustri di documentarismo *d’autore* come **“Tokyo Orimpikku”** [*Le Olimpiadi di Tokyo*] (1965) di Kon Ichikawa, l’indimenticato regista de **“L’arpa birmana”**.

In America Latina affiorano alcune tra le più importanti affermazioni del cinema documentaristico *politico* e *militante*. I brasiliani **“Cinco vèzes favela”** [**Cinque volte favela**] (1962) e **“Maiorìa absoluta”** [**Maggioranza assoluta**] (1964), il cubano **“Memorias del subdesarrollo”** [**Memorie del sottosviluppo**] (1968) e l’argentino **“La hora de los hornos”** [**L’ora dei forni**] (1968) appartengono appunto a questo fertile periodo. Il primo è un film antologico che contiene episodi girati da Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos Farias e Leon Hirszman, in cui si fa critica politica attingendo alle forme stilistiche predilette dal *Cinema Novo*: la macchina a mano, lo *zoom*, il piano-sequenza, i momenti drammatici recitati con scarsa enfasi, i tempi morti, i passaggi ambigui dalla fantasia alla realtà. Nel secondo il regista Leon Hirszman denuncia con tecniche da *cinéma-vérité* i meccanismi che falsano il sistema elettorale del suo Paese. Nel terzo il cineasta Tomas Gutierrez Alea affronta un percorso a ritroso nel passato per verificare la permanenza di usi, abitudini e idee nella nuova società postrivoluzionaria, avvalendosi perciò di una struttura documentaristica complessa, che assembla brani di *cinema diretto*, materiali di repertorio e sequenze girate secondo gli stilemi del cinema nuovo di quei tempi, risultando uno dei migliori prodotti dell’ente cinematografico cubano negli anni Sessanta. Il quarto infine rappresenta una tappa rimarchevole nella filmografia congiunta di Fernando Ezequiel Solanas e Octavio Getino, che sperimenta nuove pratiche di un linguaggio visivo applicato alla propaganda e alla agitazione politica. Il film, che nasce come *‘clandestino’*, è il risultato delle teorizzazioni del gruppo *Ciné-Liberacion*, fondato dai due registi assieme a Gerardo Vellejo, che tende alla istituzione di un *“terzo cinema” d’intervento* destinato al dibattito politico e preludio all’azione rivoluzionaria: suddiviso didatticamente in tre parti, ognuna delle quali ulteriormente ripartita per capitoli, **“La hora de los hornos”** è un film *di montaggio* la cui struttura sperimentale trascende largamente le convenzioni medie del documentario *di propaganda*, facendovi concorrere materiali di repertorio, attualità, riprese originali, interviste, testimonianze, commenti, fotografie, tracce grafiche {disegni, didascalie} e altre *‘cellule’* visive di varia natura, messe in sintagma secondo un violento principio di *straniamento*, che vuole stimolare lo spettatore a uscire dalla propria consegna di passività. Il documentario *politico* e *militante* di quegli anni si consegna così alla memoria, con la stessa valenza in immagini e storiografica del *film-inchiesta* e del documentario *antropologico*.

Da ultimo, con gli anni Sessanta e all’alba dei Settanta si riaffaccia un documentarismo *d’autore* variamente narrativizzato ma più cosmopolita rispetto a quello che aveva contrassegnato l’era dei John Huston di **“The Battle of San Pietro”** [**La battaglia di San Pietro**] (1943) e dei Roberto Rossellini di **“India”** (1958). Il primo è un tributo del grande cinema statunitense agli uomini coraggiosi e ai *War Documentaries* con tutte le imperfezioni volutamente diletteggianti delle panoramiche tremolanti e delle immagini sfocate, tipiche della 16 millimetri e dei servizi cinematografici militari della Seconda Guerra Mondiale, mentre del secondo si dirà debitore perfino un regista *lirico* bengalese della statura di Satyajit Ray.

“Calcutta” (1969) di Louis Malle, **“Chung Kuo: Cina”** (1972) di Michelangelo Antonioni e **“Comment Yukong déplaça les montagnes”** [**Come Yukong rimosse le montagne**] (1976) di Joris Ivens producono, dal punto di vista di una progressione delle metamorfosi culturali e mediologiche, una serie di conseguenze decisive sull’*insieme* documentario e sulle sue parti. Il *cosmopolitismo autoriale* è perfino teso a riaffermare la manipolazione artistica della realtà se nell’ambito di un intento programmatico che possa stimolare la produzione autoctona di *‘autori’* validi ma indecisi e le cinematografie *“nascoste”*.

Il documentarismo della fine del Novecento, all’alba del digitale e dei new media

Un mosaico di nomi e situazioni che contraddistingue l'era forse più affascinante, senza dubbio quella conclusiva immediatamente all'alba del digitale e dei *New Media*. Un mosaico di situazioni così decisive che quasi inducono a un nuovo modo di intendere il rapporto che ormai lega il documentario al sistema televisivo, e al sorgere di tre tipologie emergenti del documentario quali il *metacinematografico*, il *film on filming* e il *critofilm*, forme e stilemi più o meno consimili nel presentare il film nel film, le notizie dentro le notizie, e nell'organizzare metadiscorsi sul cinema fino a raggiungere le vette dell'iperreale. Le sole, insieme al *rock-movie*, che abbiano saputo sostituirsi ai generi documentaristici estinti. Gli esempi non si contano: dal Wim Wenders di **"Tokyo-Ga"** (1985) e **"Buena Vista Social Club"** (1998), in cui si sincretizza una coincidenza esemplare di verità e finzione, all'Orson Welles di **"F for Fake"** [**F come Falso. Verità e menzogne**] (1975) e **"Filming Othello"** [**Girando Otello**] (1978), dall'Ingmar Bergman di **"Dokument Fanny och Alexander"** (1986) al Dusan Makavejev di **"W.R.: Misterije Organizma"** [**W.R. – I misteri dell'organismo**] (1971), in grado di fondere mirabilmente {caso unico} film comico, avanguardia, documentario, comunismo e sesso, a partire dai saggi dello psicanalista "rivoluzionario" Wilhelm Reich. In tutti le tradizionali problematiche legate alla contrapposizione di realtà e rappresentazione, le dicotomie di documentario e finzione, sono fatte cadere, proprio nel momento della loro apparente radicalizzazione ravvisabile nell'opposizione tra attualità televisiva e *kolossal* per il grande schermo, dalla coincidenza di realtà e simulazione che istituisce, quanto al nuovo documentario, l'universo iperrealistico della spettacolarità diffusa. Anche **"In the Year of the Pig"** [**Nell'anno del maiale**] (1969) di Emile de Antonio, **"The Atomic Cafe"** (1982) di Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty e **"The Thin Blue Line"** [**La sottile linea blu**] (1988) di Errol Morris, che sembrano appartenere a un *New American Cinema* in avanti coi tempi, sono per la messa in discussione del documentario rivelandone l'artificio; anzitutto nelle forme, nella metanarratività {il problema della ricostruzione dei fatti include spesso il ricorso a sequenze palesemente artificiali}, poi nel 'riconoscimento' del testo specifico come documentario, nel senso di una sua attestazione di partecipazione al reale nel momento della realizzazione {affermazione questa, non garanzia}, e del suo avantesto a cui il testo fa un continuo riferimento come ad una realtà extrafilmica che quasi lo precede.

Esistono poi casi di recenti documentari, quali **"Directed by John Ford"** (1971) di Peter Bogdanovich, che indicano come un altro ordine di lettura documentarizzante possa essere dato da titoli {tracce grafiche} consegnati a comparire nella programmazione del film di cui trattasi. Le principali serie di modalità sono:

- presenza di un cartone che dichiara il film come documentario {*un reportage di...* } {*una inchiesta filmata di....* };
- presenza di un cartone che designi una struttura produttiva specializzata;
- assenza dei nomi di attori, con funzioni di marca;
- forma del titolo {si pensi a **"Drifters"** di Grierson, a **"Directed by John Ford"**, a **"Philips-Radio"** (1931) di Joris Ivens piuttosto che a **"Les animaux"** di Frédéric Rossif};
- assenza di titoli, come indice del basso grado di testualizzazione del film {ad esempio l'*home video*} o del basso grado di elaborazione di un testo che si intende produrre come puro documento {certi filmati medici ed etnografici}.

Vi si potrebbe aggiungere la presenza nei titoli del nome di un documentarista notorio {per esempio Joris Ivens} per produrre almeno un'aspettativa di consegna documentarizzante, il caso d'iscrizione in una serie {cineattualità, ciclo televisivo} o altri indizi equivalenti.

Come gli anni Sessanta del documentario sono segnati dal forte impegno concettuale e dalla novità di alcuni generi, tra cui quello *industriale* - in grado di convincere lo spettatore della

grandiosità del boom economico, della magnificenza del capitalismo e della consistenza dell'economia e in direzione del quale si pongono, per esempio, alcuni film documentari di Ermanno Olmi girati per la Edisonvolta, *“Tre fili fino a Milano”* (1958) e *“Un metro è lungo cinque”* (1961) -, il *rock-movie* nasce negli anni Settanta ed esplose quale fenomeno documentaristico più come protesta d'impianto psichedelico e affidata all'improvvisazione che come recupero di una produzione a se stante dotata di un proprio codice espressivo. Tra i meglio riusciti sono tuttavia da ricordare *“Woodstock”* (1969) di Michael Wadleigh, *“Let It Be”* (1970) di Michael Lindsay-Hogg, *“The Song Remains The Same”* (1973) di Peter Clifton & Joe Massot e *“The Last Waltz”* (1978) di Martin Scorsese: il primo, perché riprende e attesta in quasi quattro ore di film documentario l'umore di una grande epoca animata dagli ultimi figli del *'Baby Boom'* che si ritrovano maggiorenni e al centro di un vasto e colorito conflitto generazionale e dal più grande raduno-evento di musica Rhythm 'n 'Blues, Rock, Folk e Funk che mai si sia registrato, in una versione caratterizzata da un approccio giornalistico che anche senza una prospettiva precisa ne eleva il valore di testimonianza storica, e da un uso, per l'epoca avveniristico, della tecnica dello *'split screen'* {lo schermo suddiviso in più parti e scene diverse}, il tutto rappresentando una mitologia documentaria del concerto all'aperto rafforzata da *tòpoi* come il culto legato all'uso degli allucinogeni e la casualità di una simile convergenza riunionista; il secondo, perché attesta l'enorme lascito musicale dei Beatles e la loro carica spettacolare sia pure ripresa durante la mera registrazione di un disco, documentando la prima improvvisata *performance* di un gruppo pop sul tetto di un palazzo {quello dei gloriosi studi di Abbey Road a Londra} e il lento itinerario del disfacimento di una formula melodica e armonica che ha costituito il modo stesso di concepire la musica moderna; il terzo, in quanto, con l'alibi di partire dalla registrazione dell'ultimo concerto prima dello scioglimento di The Band, storico gruppo musicale statunitense privilegiato come supporto da Bob Dylan, filma l'avvenimento rock intercalando le immagini dello spettacolo con interviste alla folta schiera di musicisti presenti, da Robbie Robertson e Van Morrison a Neil Young e Ringo Starr, divenendo un documentario-inchiesta fino ai limiti di un documentario nel documentario; il quarto, perché assembla le immagini del concerto del gruppo rock Led Zeppelin tenutosi al Madison Square Garden di New York a spezzoni che mostrano i membri della *band* a casa oppure colti in ricercate ambientazioni irreali, dando così luogo ad un *film-concerto* dal ricco impatto emotivo.

Il percorso intrapreso dal documentario negli anni Settanta e Ottanta è quello che decreta il successo della produzione di documentari naturalistici in scala targata *National Geographic*, ovvero l'ultracentennaria *National Geographic Society* di derivazione britannica. Per comprendere la fenomenologia che si avverte dietro a questa vasta produzione, occorre però anzitutto abbinarla alla *'prima scelta'* distributiva rappresentata da un sistema televisivo di gran lunga potenziato e più diffuso, preponderante - a proposito del territorio postproduttivo del documentario - rispetto al circuito delle sale cinematografiche.

Prima che nella disciplina della comunicazione del futuro possano irrompere fenomeni *'altri'* come le emittenti a carattere tematico, la tv in digitale, quelle via cavo e le *pay-on demand*, con la crisi inevitabile che dovrà interessare la televisione cosiddetta *'generalista'*, la formula scelta dal *National Geographic* è quella vincente di un *benchmark* riassumibile nelle direttrici principali della classicità dell'impaginazione documentaria naturalistica e antropologica. I comparti audio e video dei documentari del National Geographic sono ad altissimo livello perché arricchiti dell'esperienza di *team* di persone motivate e di tecnici di provata professionalità. Il proverbiale amore per la natura e l'antropologia pone il National Geographic ai vertici della documentaristica del settore, pure per l'esperienza acquisita non solo sul campo dell'audiovisivo ma anche in quello

dell'editoria specializzata. L'impaginazione classica della rivista, la sua attendibilità scientifica e l'ampio respiro dei *reportage* fotografici {che fanno scuola} così come di quelli documentari testimoniano una continuità filosofica nel progetto di *National Geographic* che, infatti, mantiene costante un alto indice di gradimento intergenerazionale, grazie ancora alla scelta di conservare intatto lo stesso codice audiovisivo di comunicazione, sia pure fino a quando altri canali produttivi e distributivi al contempo, come, ad esempio, il *Thematic Channel Discovery*, non comincino a eroderne le salde fondamenta.

Fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Novanta l'idea documentaria va proponendosi sempre più sotto forme di ardite fusioni tra un cinema erede di quello *diretto* e aggiornate '*sinfonie della città*', che preconizzano l'era dell'alta definizione nelle telecomunicazioni e l'applicazione di tecnologie digitali di ripresa e post-produzione con conseguente sostituzione del nastro elettronico al posto della pellicola. Occorre tuttavia sottolineare che, in campo cinematografico, l'applicazione delle tecnologie digitali di ripresa e post-produzione suscita polemiche e forti resistenze {valide ancora oggi} opposte da chi considera irrinunciabile la matrice fotografica del documentario, inteso come strumento culturale di documentazione della realtà esistente, di contro agli approcci teorici avviati dal professor Nicholas Negroponte del MediaLab del MIT di Boston, *Massachusetts Institute of Technology*, secondo i quali ci si interroga sulla reale utilità di spendere denaro ed energie per spostare oggetti {cioè atomi} quando il contenuto degli stessi può essere *digitalizzato* e velocemente inviato al destinatario via rete. E si è in attesa di quel giorno, ancora di là dal venire, in cui si uniranno le informazioni digitali con le ottiche, ottenendo una immagine ottico-digitale che aiuti a far cessare speculazioni e dibattiti in tema di migliore o peggiore conservazione e continuo ritocco del film.

Al gruppo delle pellicole eredi di un certo *cinéma-vérité* appartengono film di montaggio e documentari che in particolare provengono da culture e società in fiacchite ma in via di un rapido rinnovamento, come i Paesi dell'Est europeo colti nel processo di disintegrazione del blocco comunista. L'associazione dei registi polacchi sponsorizza "*Robotnicy '80*" [*Lavoratori '80*] (1980) di Andrzej Chodakowski & Andrzej Zajackowski, una testimonianza del movimento *Solidarnosc*, mentre in Ungheria emerge una forte corrente documentaristica che trova espressione in film quali "*Szépleánok*" [*Ragazze graziose*] (1986) di András Dér, denuncia di come il concorso di Miss Ungheria induca le partecipanti a prostituirsi. E ancora più significativo è il fatto che sotto la politica di *glasnost* di Michail Gorbaciov i registi sovietici comincino a realizzare pungenti documentari sulla storia e sulla vita contemporanea. Ne escono film documentari sul disastro nucleare di Chernobyl, sul controllo esercitato dallo stalinismo sulla vita di tutti i giorni, e sugli scandali militari e burocratici: "*Vlast Solovetskaya*" [*Il regime di Solovki*] (1988), di Marina Goldovskaya, mostra come un monastero venisse usato come campo di prigionia stalinista. La regista segue l'esempio di "*Nuit et brouillard*" di Resnais nell'alternare le drammatiche immagini del campo nel passato con quelle placide del presente, arricchendo queste giustapposizioni con interviste, *cinogiornali* e brani di un documentario girato in studio.

Al gruppo delle pellicole innovative del genere '*sinfonie metropolitane*' appartiene il singolare doppio esperimento realizzato da Godfrey Reggio con "*Koyaanisqatsi*" (1983) e "*Powaqqatsi*" (1988), due termini rubati ai *Native Americans*, in cui un ruolo fondamentale è svolto dalla musica minimalista di Philip Glass. Sono film irraccontabili e senza parole, ove però le immagini acquistano valore in sé in quanto naturali e urbane alternate, a velocità accelerata o

rallentata, in cui un montaggio ritmato dalla musica e dai suoni offre un suggestivo monito all'uomo contemporaneo per ciò che rischia di perdere e per lo scempio che ha già creato.

Tra gli anni Settanta e la fine degli anni Novanta si deve registrare un calo di attenzione al *genere* tutto, determinato dalla perdita di presa del documentario sul canale distributivo privilegiato, quello cinematografico. Fatta eccezione per alcuni esempi, e in particolar modo per il documentarismo *d'autore*, la crisi del settore tocca anzitutto i generi *di attualità* e i *reportage* giornalistici. Si moltiplicano i dibattiti in difesa del documentario e – quando si deve - della pellicola.

Si sostiene che le forti ambizioni del sogno – film documentario, quelle cioè di creare un pubblico che si convinca per via di un processo associativo di immagini e sinfonie visive che non ha uguali in altri *generi* proprio per attingere il documentario al reale, non possono non fare i conti con le nuove tecnologie, che appunto all'attuazione del processo tecnologico chiedono, di volta in volta, al documentario di contribuire. D'altra parte si dice che il fascino della pellicola, a prescindere dall'uso che se ne fa, risiede nella sua bellezza intrinseca, e che il digitale non ci mette niente di suo non aggiungendo nulla a ciò che rappresenta. Per questo – si dice - è fondamentale riuscire ad applicare la disciplina e il rigore che la prima sottintende e tornare a concordare sul fatto che pellicola significa film e viceversa. I limiti dell'argomento attinente allo stato dell'arte del documentario sono destinati ad ampliarsi quando nel dibattito attuale sui rapporti fra cinema e televisione, immagine chimica e immagine elettronica, linguaggio analogico e linguaggio digitale, molti problemi restano allo stato di insoluti.

Nonostante che il digitale svolga funzione di far dialogare fra loro oggetti che non potrebbero scambiarsi informazioni in modo diretto e dunque faciliti i sistemi di distribuzione delle informazioni, e malgrado resti innegabile che il documentario, al contrario del film *di finzione*, si stia affossando nel flusso continuo delle attualità televisive, sempre più riprese con mezzi elettronici e sempre meno con la pellicola, scomparendo dal grande schermo, non si può non registrare l'altra depauperante condizione di utilizzo a cui il documentario è sottoposto, ovvero il suo acquisto, quando è *reportage* giornalistico, come mero strumento di approfondimento dei programmi di informazione da parte del canale televisivo, perdendo repentinamente il circuito del pubblico pagante di qualità tipico del grande schermo.

Si salvano i *'maestri'* di sempre come Manoel de Oliveira, che già aveva inaugurato con **“O Pintor e a Cidade”** [*Il pittore e la città*], del 1956, una serie di documentari *d'arte* di indiscutibile bellezza: il suo ultimo **“Porto da minha infância”** [*Porto della mia infanzia*] (2001) non è altro che un inno alla memoria e alle origini letterarie del suo documentario; i registi *'estremi'* di sempre come il tedesco Werner Herzog, che al documentario *esotico* associa un *genere* cosiddetto *del disagio profondo*: **“Fata Morgana”**, del 1970, mostrando materiale documentario girato nel Sahara, in Kenia e in Tanzania, nei Paesi che si affacciano sul Golfo della Guinea e nelle Canarie, si costruisce su immagini di una natura impressionante e incombente e sui resti desolati del fallimento di una civiltà {rottami di velivoli, pozzi di petrolio in fiamme} in una lenta, disperata disgregazione del linguaggio e delle capacità comunicative del visibile che infonde fascino; i film di vecchie e soprattutto giovani cinematografie nazionali {Germania, Francia, Iran, Croazia, Turchia, Afghanistan} in cui la componente documentaria è determinante e la denuncia sociale confina con la *poesia* mantenendo l'alveo *d'autore*: **“Shoah”** (1985) del francese Claude Lanzmann, raccontando e filmando - come può - i campi di sterminio nazisti {Birkenau, Auschwitz, Sobibor, Treblinka, Chelmno}, montando insieme voci, corpi del passato e immagini del presente, riesce a ottenere quella che si potrebbe definire l'essenza del cinema {il più alto grado di presenza umana

attraverso una totale assenza, quella dei milioni di morti del passato fatti accuratamente sparire dagli assassini con l'eliminazione anche di ciò che restava degli archivi visivi o audio} restituendo al documentario la radicalizzazione del cinema moderno, che vuol essere il rifiuto morale di legami al potere dell'era industriale in grado di comprometterlo; **“Safar e Ghandehar”** [*Viaggio a Kandahar*] (2001) dell'iraniano Mohsen Makhmalbaf racconta il viaggio di una *reporter* di successo nella sua terra d'origine, l'Afghanistan, per cercare la sorella che ha perso le gambe nell'esplosione di una mina, ma lo fa con la *poesia* insita nell'istinto umano di sopravvivenza che pervade il film denunciando al mondo, dalla prima all'ultima immagine, l'incubo di una tirannia religioso, politico e culturale {introdotta dal regime *talebano*}; **“Etre et avoir”** [*Essere e avere*] (2002) del francese Nicolas Philibert è un sapido, grazioso ritratto del mondo della scuola elementare di campagna, attentissimo a riprendere quello spicchio di realtà così fragile che è l'infanzia in un piccolo istituto dell'Auvergne, munito del suo maestro, dei suoi *picnic* all'aperto, dei suoi giochi, delle lezioni, delle piccole e grandi incomprensioni e dei viaggi in scuolabus per andare e venire da casa, non dimentico della *Nouvelle Vague* e della capacità di sintesi già mostrata dal suo regista in altre opere, prima tra tutte **“Le Pays des sourds”** [*Nel paese dei sordi*] del 1992.

Questi ultimi prodotti devono ormai fare riferimento ai circuiti alternativi della promozione e distribuzione, quali festival e rassegne a tema, spazi associativi e cineclub. Di più. La gran parte degli ultimi documentari citati, e molti altri ancora {basti pensare a **“Forza Italia!”** (1977) di Roberto Faenza e a **“The Atomic Café”** (1982) di Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty}, sembrano alla lontana riposizionare su pellicola un apparente *pamphlet* contro l'elettronica, colpevole di alternare il livello cinematografico a quello digitale quasi si trattasse solo di un problema di abbattimento dei costi e dei tempi.

Negli ultimi anni il *genere* documentario è tornato alla ribalta, grazie anche ai primi consensi ottenuti in termini di premi alle principali *kermesse* festivaliere del cinema. **“Auf der Welt/ In This World”** [*Cose di questo mondo*] (2002) dell'inglese Michael Winterbottom³⁴ vince l'Orso d'Oro al festival di Berlino del 2003, e un anno dopo è la volta di **“Fahrenheit 9/11”** (2004) di Michael Moore³⁵, che ottiene la Palma d'Oro al festival di Cannes. Due riconoscimenti che premiano, il primo, una pellicola di indubbio valore documentaristico *di poesia e di attualità*, attestato dal fatto che non vi è retorica ma indignazione autentica nel raccontare la sorte di due

³⁴ Michael Winterbottom, nato il 29 marzo 1961, Blackburn, Lancashire, Inghilterra. Studia a Oxford e alla Bristol University, e presto inizia a lavorare per la tv come montatore. In quegli anni conosce Frank Cottrell Boyce, un autore con cui inizia una collaborazione strettissima e dai cui scritti trae quasi tutti i suoi film. Nel '93 dirige per la BBC "Love lies bleeding" che gli vale la commissione di una miniserie in quattro parti, "The family", e di due ulteriori film per la tv, "Go now" e "With or without you". Nel frattempo però Winterbottom e il produttore Andrew Eaton fondano la Revolution Films e realizzano quello che tecnicamente è il primo film per il cinema del regista di Blackburn: "Butterfly kiss", sorta di "Thelma & Louise" lesbo-dark. L'anno successivo è tempo per "Jude", un film controverso come il romanzo di Thomas Hardy da cui è tratto. Ma nel 1997 Winterbottom vira ancora realizzando "Welcome to Sarajevo", un film a metà tra il documentario "live" e la fiction. Bastano già questi tre titoli a definire le caratteristiche stilistiche tipiche di questo regista: una grande passione per la musica, che è sempre più che una semplice colonna sonora; uno smisurato coraggio, che gli fa tenere la telecamera accesa contro ogni prudenza, anche quando gli attori deragliano o sulla location è in corso una vera sparatoria; una indipendenza tanto radicata da indurlo a smantellare i generi nei loro meccanismi più profondi pur non tradendoli mai.

³⁵ Nome: Michael Moore, nato il 23 Aprile 1954, Flint, Michigan, USA. Moore si distingue da giovanissimo per il grande impegno sociale sul territorio, esordendo nei media come editore del "The Flint Voice" e come commentatore sulla National Public Radio. Nel 1989 la svolta: Roger Smith, direttore della General Motors di Flint, vende la ditta alla Warner Bros lasciando ex-dipendenti e famiglie nella disperazione del tracollo economico; Moore non riesce a contenere la sua indignazione e decide di denunciare questo abuso con un documentario che gli costa tre anni di lavoro e 250.000 \$. "Roger and Me" raggiunge una popolarità immensa e lancia il "personaggio" Moore: grasso e simpatico, berretto da baseball sempre in testa, intenzioni di sfondamento camuffate da buone maniere. Nel 1992 gira un breve seguito a "Roger and Me", "Pets or Meat: The Return to Flint" per poi tentare l'avventura televisiva con l'irriverente serie estiva TV "Nation". Nonostante il programma si aggiudichi l'Emmy Award come "Outstanding Informational Series", non viene riconfermata per l'anno successivo. Dopo una infelice sortita nel cinema di finzione, Moore riacquista il suo spirito battagliero e realizza "The Big One", sui maltrattamenti ai danni dei lavoratori, svelando il traffico di lavoro minorile in Indonesia da parte della Nike. Nel 1999 torna in Tv con "The Awful Truth". Nel 2002 realizza "Bowling In Colombine" è un successo strepitoso di critica e pubblico, Premio Speciale a Cannes e Oscar per il miglior documentario.

cugini che dal campo di profughi pakistani allestito a Peshawar dopo il recente conflitto dell'Afghanistan vogliono emigrare a Londra e, il secondo, un vero e proprio fenomeno documentaristico, contraddistinto da una presa sociale esuberante. Quello di Michael Moore è l'esempio di un documentarismo che nasce 'a tema' {"**Roger & Me**" (1989) e "**Bowling for Columbine**" [**Bowling a Columbine**] (2002)} per tradursi poi, con "**Fahrenheit 9/11**", in un'operazione/strumento dal forte sapore propagandistico, elettorale oltre che politico. Il fenomeno pubblicitario che si nasconde dietro l'ultimo documentario di Moore è piuttosto complesso alla lettura, giacché la più grande campagna elettorale di sempre {quella statunitense delle Presidenziali del 2004} ha avuto in un documentario e nel suo documentarista elementi di *Appeal*: l'eco del fenomeno mediatico legato alle Presidenziali americane si è ampliata in virtù del lavoro di un documentarista, elevando Michael Moore a stratega della *New Communication* e costringendo i *New Media* a non riflettere più la società intera, ma una parte di essa filtrata da una *élite* di operatori del *documento*, ricercatori o mestieranti che siano.

Bibliografia essenziale

- Béla Balász: *Il film*. Einaudi, Torino, 1975
- Eric Barnouw: *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, New York-London, 1974
- André Bazin: *Che cosa è il cinema?*. Garzanti, Milano, 1973
- Marco Bertozzi: *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*. Lindau, Torino, 2003
- Gianfranco Bettetini: *L'occhio in vendita*. Marsilio Editore, Venezia, 1985
- David Bordwell & Kristin Thompson: *Storia del cinema e dei film*. Editrice Il Castoro, Milano, 1998
- David Bordwell & Kristin Thompson: *Cinema come Arte – Teoria e prassi del film*. Editrice Il Castoro, Milano, 2003
- Alfonso Canziani: *Cinema di tutto il mondo*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978
- Alessandro Cecchi Paone: *Immagini dal mondo*. UTET Libreria, Torino, 2004
- Seymour Chatman & Paul Duncan: *Michelangelo Antonioni* / a cura di Francesca Del Moro; traduzione di Cristina Novelli. TASCHEN GmbH, Koeln, 2004
- Luigi Chiarini: *Arte e tecnica del film*. Editore Laterza, Bari, 1965
- Silvana Cirillo: *Zavattini parla di Zavattini*. Bulzoni Editore, Roma, 2003
- Robert Destanque & Joris Ivens: *Joris Ivens ou La mémoire d'un regard*. Paris, Editions BFB, 1982
- Robert Joseph Flaherty : *Nanook of the North*. Harper Collins, London, 1971
- Giacomo Gambetti: *Zavattini mago e tecnico*. Ente dello Spettacolo, Roma, 1986
- Frieda Grafe: *Luce negli occhi, colori nella mente*. Le Mani Editore, Recco {Genova}, 2002
- Maurizio Grande: *Jean Vigo*. Il Castoro cinema, Milano, 1979
- John Grierson: *Grierson on Documentary*. Faber and Faber, London, 1966
- Siegfried Kracauer: *Teoria del film*. Il Saggiatore ECONOMICI, Milano, 1995
- André Malraux: *Sul cinema. Appunti per una psicologia*. Edizioni Medusa, Milano, 2002
- Jean Mitry: *Storia del cinema sperimentale*. Mazzotta Editore, Milano, 1971
- Michael Moore: *Ma come hai ridotto questo Paese?*. Mondadori Editore, Milano, 2003
- Michael Moore: *Stupid White Men*. Mondadori Editore, Milano, 2001
- Roberto Nepoti: *Storia del documentario*. Patron Editore, Bologna, 1988
- Jean Painlevé: *La castration du documentaire*. "Cahiers du Cinéma" n. 21, Mars 1953
- Francesco Pasinetti : *L'arte del cinematografo*. Marsilio Editore, Venezia, 1980
- Carlo Alberto Pinelli: *L'ABC del documentario*. Dino Audino Editore, Roma, 2003
- Leonardo Quaresima: *Leni Riefenstahl*. Il Castoro – La Nuova Italia, Firenze, 1985
- Michael Rabiger: *Directing the Documentary*. Focal Press, Oxford, 1998
- Steven Jay Schneider: *1001 film da non perdere*. Atlante S.r.l., Monteveglio {Bologna}, 2004
- Renato Stella: *Box populi. Il sapere e il fare della neotelevisione*. Donzelli Editore, Roma, 1999
- Liborio Termine: *La visione e lo spettacolo*. Testo & Immagine Editore, Torino, 1998
- Virgilio Tosi: *Joris Ivens. Cinema e utopia*. Bulzoni Editore, Roma, 2002
- Dziga Vertov: *L'occhio della Rivoluzione: Scritti dal 1922 al 1942* / a cura di Pietro Montani; traduzione di Maria Fabris. Mazzotta Editore, Milano, 1975

Appunti per una possibile filmografia italiana

1 / Macerie

Il documentario d'autore degli anni '40 e '50. Il versante neorealista e il ritratto dal vero di un paese distrutto e della sua ricostruzione.

1. La vita in città

<i>1. Bambini in città</i>	Luigi Comencini	1946
<i>2. Barboni</i>	Dino Risi	1946
<i>3. Le fidanzate di carta</i>	Renzo Renzi	1950
<i>4. Pugilatori</i>	Valerio Zurlini	1952
<i>5. Donne di servizio</i>	Giulio Questi	1953
<i>6. Anticamera</i>	Francesco Maselli	1957

2. Storie del Po

<i>7. Gente del Po</i>	Michelangelo Antonioni	1947
<i>8. Uomini della palude</i>	Florestano Vancini	1953
<i>9. Quando il Po è dolce</i>	Renzo Renzi	1951

3. Profondo sud

<i>10. Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato</i>	Carlo Lizzani	1947
<i>11. Cristo non si è fermato ad Eboli</i>	Michele Gandin	1952
<i>12. Pericolo a Valsinni</i>	Luigi Di Gianni	1958
<i>13. I maccheroni</i>	Raffaele Andreassi	1957
<i>14. Lu tempo de li pisci spata</i>	Vittorio De Seta	1954
<i>15. Pastori di Orgosolo</i>	Vittorio De Seta	1958

2 / *La storia negata*

Il documentario su fascismo, antifascismo, guerra civile, resistenza e neofascismo. Tra censure e rimozioni, e in lotta con le istituzioni.

4. Fascismo, antifascismo, resistenza

1. <i>Giorni di gloria</i>	De Santis-Serandrei-Visconti	1945
2. <i>I fratelli Rosselli</i>	Nelo Risi	1960
3. <i>Ceneri della memoria</i>	Antonio Caldana	1960
4. <i>Lettere dei condannati a morte...</i>	Fausto Fornari	1953
5. <i>I sette contadini</i>	Elio Petri	1957

3 / *Il migliore dei mondi possibili*

Il documentario d'autore degli anni '60 e '70. Tra denuncia, antropologia, sociologia, utopia, cinema-verità e controinformazione.

5. Un'altra realtà

1. <i>Fata Morgana</i>	Lino Del Fra	1961
2. <i>Morte di Don Lorenzo</i>	Ennio Lorenzini	1967
3. <i>Col cuore fermo, Sicilia</i>	Gianfranco Mingozzi	1965
4. <i>Minatore di zolfara</i>	Giuseppe Ferrara	1962
5. <i>Terremoto in Sicilia</i>	Michele Gandin	1968

6. Antropologia, sociologia, utopia

6. <i>La taranta</i>	Gianfranco Mingozzi	1962
7. <i>La disamistade</i>	Libero Bizzarri	1963
8. <i>Come favolosi fuochi d'artificio</i>	Lino Del Fra	1965
9. <i>Un volto fra tanti</i>	Piero Nelli	1967
10. <i>Panni sporchi</i>	Giuseppe Bertolucci	1980

7. Cinema-verità, controinformazione

11. <i>Ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli</i>	Elio Petri	1970
12. <i>Fortezze vuote</i>	Gianni Serra	1975
13. <i>Viva il primo maggio rosso</i>	Marco Bellocchio-etc.	1970
14. <i>12 dicembre</i>	Bonfanti-Ponzi-Pasolini	1972
15. <i>Processo per stupro</i>	Belmonti-Carini-Miscuglio	1979

4 / Africa e altrove

Il documentario di viaggio. Il versante esotico-spettacolare. Dalle curiosità esotiche e geografiche alla contemplazione della violenza. Il versante lirico-antropologico. La crisi finale del colonialismo europeo, l'incontro con le culture millenarie dell'Africa e dell'Asia, l'esplosione del *black power* negli USA.

8. L'esotico, l'erotico

1. <i>Magia verde</i>	Gian Gaspare Napolitano	1952
2. <i>Sesto continente</i>	Folco Quilici	1953
3. <i>India favolosa</i>	Giulio Macchi	1954
4. <i>Paradiso terrestre</i>	Luciano Emmer	1956
5. <i>Europa di notte</i>	Alessandro Blasetti	1958
6. <i>Mondo cane</i>	Gualtiero Jacopetti	1962
7. <i>Africa addio</i>	Gualtiero Jacopetti	1965

9. Dall'altra parte

8. <i>Le mura di Sana'a</i>	Pier Paolo Pasolini	1970
9. <i>Sopralluoghi in Palestina</i>	Pier Paolo Pasolini	1963
10. <i>Hong-Kong, città di profughi</i>	Vittorio De Seta	1979
11. <i>Il canale</i>	Bernardo Bertolucci	1967

10. Il terzo mondo in lotta

12. <i>Tokende!</i>	Ansano Giannarelli	1966
13. <i>Il bianco e il nero</i>	Ansano Giannarelli	1966
14. <i>Seize the time</i>	Antonello Branca	1970
15. <i>Geografia della fame</i>	Ennio Lorenzini	1974

– 50 film

1. <i>Giorni di gloria</i>	De Santis-Serandrei-Visconti	1945
2. <i>Le fidanzate di carta</i>	Renzo Renzi	1950
3. <i>Bambini in città</i>	Luigi Comencini	1946
4. <i>Barboni</i>	Dino Risi	1946
5. <i>Anticamera</i>	Francesco Maselli	1957
6. <i>Pugilatori</i>	Valerio Zurlini	1952
7. <i>Donne di servizio</i>	Giulio Questi	1953
8. <i>Gente del Po</i>	Michelangelo Antonioni	1947
9. <i>Uomini della palude</i>	Florestano Vancini	1953
10. <i>Quando il Po è dolce</i>	Renzo Renzi	1951
11. <i>Cristo non si è fermato ad Eboli</i>	Michele Gandin	1952
12. <i>Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato</i>	Carlo Lizzani	1947
13. <i>Pericolo a Valsinni</i>	Luigi Di Gianni	1958
14. <i>I maccheroni</i>	Raffaele Andreassi	1957
15. <i>Lu tempo de li pisci spata</i>	Vittorio De Seta	1954
16. <i>Pastori di Orgosolo</i>	Vittorio De Seta	1958
17. <i>I fratelli Rosselli</i>	Nelo Risi	1960
18. <i>Ceneri della memoria</i>	Antonio Caldana	1960
19. <i>Lettere dei condannati a morte...</i>	Fausto Fornari	1953
20. <i>I sette contadini</i>	Elio Petri	1957
21. <i>Fata Morgana</i>	Lino Del Fra	1961
22. <i>Morte di Don Lorenzo</i>	Ennio Lorenzini	1967
23. <i>Col cuore fermo, Sicilia</i>	Gianfranco Mingozzi	1965
24. <i>Minatore di zolfara</i>	Giuseppe Ferrara	1962
25. <i>Terremoto in Sicilia</i>	Michele Gandin	1968
26. <i>La taranta</i>	Gianfranco Mingozzi	1962
27. <i>La disamistade</i>	Libero Bizzarri	1963
28. <i>Come favolosi fuochi d'artificio</i>	Lino Del Fra	1965
29. <i>Un volto fra tanti</i>	Piero Nelli	1967
30. <i>Ipotesi sulla morte di Giuseppe Pinelli</i>	Elio Petri	1970
31. <i>Fortezze vuote</i>	Gianni Serra	1975
32. <i>Viva il primo maggio rosso</i>	Marco Bellocchio-etc.	1970
33. <i>12 dicembre</i>	Bonfanti-Ponzi-Pasolini	1972
34. <i>Processo per stupro</i>	Belmonti-Carini-Miscuglio	1979
35. <i>Magia verde</i>	Gian Gaspare Napolitano	1952
36. <i>Sesto continente</i>	Folco Quilici	1953
37. <i>India favolosa</i>	Giulio Macchi	1954
38. <i>Paradiso terrestre</i>	Luciano Emmer	1956
39. <i>Europa di notte</i>	Alessandro Blasetti	1958
40. <i>Mondo cane</i>	Gualtiero Jacopetti	1962
41. <i>Africa addio</i>	Gualtiero Jacopetti	1965
42. <i>Il canale</i>	Bernardo Bertolucci	1967
43. <i>Le mura di Sana 'a</i>	Pier Paolo Pasolini	1970
44. <i>Sopralluoghi in Palestina</i>	Pier Paolo Pasolini	1963
45. <i>Hong-Kong, città di profughi</i>	Vittorio De Seta	1979

<i>46. Il bianco e il nero</i>	Ansano Giannarelli	1966
<i>47. Tokende!</i>	Ansano Giannarelli	1966
<i>48. Geografia della fame</i>	Ennio Lorenzini	1974
<i>49. Seize the time</i>	Antonello Branca	1970
<i>50. Panni sporchi</i>	Giuseppe Bertolucci	1980

Commenti: I

Da "Business People" (gennaio 2007)

Internet vs. televisione. Una battaglia miliardaria

di *Andrea Piersanti*

È guerra di miliardi di dollari fra Internet e televisione. La filiale inglese di *Google* nel 2006 venderà spazi pubblicitari per 1 miliardo e 300 milioni di Euro. Un vero record che permetterà al più cliccato motore di ricerca sul web di superare, per la prima volta, il budget di un canale televisivo. Nell'inedita competizione, infatti, a perdere sarà *Channel Four* destinato a fatturare solo un miliardo e 189 milioni di Euro. La crescita prevista di *Google UK* per il 2007 è tale da far pronosticare addirittura il sorpasso di *Itv*, la rete televisiva inglese leader nella raccolta pubblicitaria. Internet, insomma, ha superato la tv: è una novità di portata storica ma è anche solo la punta di un iceberg. Internet infatti già da qualche anno riesce a costruire ricchezze personali più grandi di quanto non abbia mai fatto la televisione. Nella lista dei miliardari 2005 stilata da *Forbes*, **Sergey Brin** e **Larry Page** (fondatori di *Google*) sono nella posizione 26 e 27 dell'elenco con patrimoni personali che, sommati, ammontano a una trentina di miliardi di dollari. **Silvio Berlusconi**, invece, è nella posizione 37 con un patrimonio netto di 11 miliardi di dollari, **Keith Rupert Murdoch** (*News Corporation, Sky, Fox*, ecc.) è addirittura nella posizione 84 con "solo" 6 miliardi e mezzo di dollari, mentre il primo posto è il dominio, da anni, di **William "Bill" Gates III**, fondatore di *Microsoft*, con 50 miliardi di dollari. Un vero scacco per televisione, musica e cinema che hanno fatto la fortuna di Internet ma che, per un paradosso, sono rimasti fuori dal banchetto più ricco. Un business che da noi sta coinvolgendo velocemente anche il mondo della telefonia mobile visto che oggi già un buon 34% degli italiani si connette a Internet tramite il proprio telefonino (un vero record mondiale: in Usa infatti sono solo il 19%, secondo i dati di un'indagine di comScore Networks). Un modo nuovo di fare televisione: *YouTube* Internet non solo primeggia e cresce più velocemente che mai, ma riesce ad inventare anche un modo nuovo di fare televisione. È il caso del sito *YouTube*, (la televisione "fai da te" con milioni di download giornalieri). *YouTube* è stato fondato il 14 febbraio del 2005 da **Chad Hurley, Steve Chen**, and **Jawed Karim**. Dopo poco meno di due anni, a ottobre del 2006, è stato acquistato da *Google* per la cifra record di un miliardo e 650 milioni di dollari. Un giustificato motivo di disappunto per uno dei tre giovani fondatori di Youtube, **Jawed Karim**, che aveva lasciato la compagnia anzitempo per conseguire un advanced degree all'università di *Stanford*. *YouTube* è ormai così popolare che l'Onu (Organizzazione mondiale delle Nazioni Unite) ha deciso di cercare nuovi testimonial proprio fra le star di questo sito. Tra i volti noti scelti per sensibilizzare i più giovani alla lotta contro la povertà nel mondo, spicca la **Bree** di *LonelyGirl115* che, con le sue clip, per mesi aveva affascinato la comunità online di *YouTube* diventando una delle donne più cliccate di Internet. Interpretata dall'attrice di 19 anni **Jessica Lee Rose**, Bree (che invece sul web diceva di avere 15 anni) tornerà a raccontarsi nella stessa maniera che l'ha resa famosa, seduta sul suo letto davanti alla webcam. Il format tv che l'ha resa così popolare era stato progettato e realizzato a Hollywood e solo grazie all'indagine di alcuni hackers, coordinati da un ex giornalista del *Financial Times*, si è potuta scoprire la mistificazione. La popolarità di Bree, però, non è stata scalfita dalla scoperta della falsificazione operata da Hollywood. I giovani continuano a seguirla anche ora che sanno che si tratta solo di una "commedia". La decisione dell'Onu di nominarla come propria testimonial diventa così più comprensibile ma è anche l'epilogo più interessante per cercare di capire cosa stia succedendo nel sistema dei media. "La verità è che ci siamo persi una parte del pubblico – spiega un manager della *William Morris Agency*, la più grande agenzia di talents e di format di Hollywood

- I giovani dai 14 ai 30 anni non guardano più la televisione. Sono tutti su Internet". A *YouTube* intanto stanno già studiando come rendere "mobile" il proprio modello editoriale di "videosharing". Il primo esperimento della versione per "mobile phone", dice il CEO di *YouTube* **Chad Hurley**, potrebbe arrivare entro un anno anche se già dallo scorso maggio gli utenti possono usare il servizio *YouTube To Go* che permette di caricare i video direttamente dal telefonino. *YouTube*, disponibile anche in francese, spagnolo, tedesco, cinese e giapponese, guadagna con la pubblicità. Stando ai dati forniti da *eMarketer* si prevede che i profitti di *YouTube* si moltiplicheranno per sei entro il 2010, arrivando a 2 miliardi e 300 milioni di dollari, vale a dire quasi il 10% della pubblicità totale su Internet. Il successo è stato tale che in meno di due anni dalla sua creazione, *YouTube* è arrivato a detenere il 46% del mercato del video online, contro il 6% di *Yahoo! video*: sono 100 milioni i filmati visualizzati ogni giorno e 65 mila quelli nuovi aggiunti quotidianamente. Per evitare il rischio di incorrere nel reato della violazione del diritto d'autore, *Google* e *YouTube* hanno siglato accordi con alcune major discografiche e della Tv, per distribuire in modo gratuito e legale alcuni estratti in cambio di una partecipazione alle entrate pubblicitarie. *Google*, secondo alcune fonti non confermate, sarebbe disposta a sborsare 100 milioni di dollari per assicurarsi la licenza dei video delle major. Una piccola cifra se confrontata alle prospettive di guadagno. Le strategie di Google La fantasia dei manager di *Google* sembra senza fine: dopo aver acquisito *YouTube*, si sono messi a vendere la pubblicità anche ai giornali. Al momento si tratta di un test di tre mesi che è stato avviato con un gruppo di cinquanta giornali quotidiani, compresi il *New York Times* e il *Los Angeles Times*. *Google* userà il proprio sistema di inserimento pubblicitario, *AdSense*, basato su un meccanismo di asta online. L'utente selezionerà un gruppo di parole chiave sulle quale vuole fare l'investimento e vedrà un elenco di giornali tra i quali potrà selezionare quelli dove intende apparire. A loro volta i giornali vedranno le offerte e decideranno quali accettare. *Google* sottolinea che questa iniziativa aiuterà i giornali e non li danneggerà. Coloro che raccolgono la pubblicità per conto dei grandi quotidiani, dicono a *Google*, non coprono di solito la piccola e media azienda che invece corrisponde esattamente al "tipo" di inserzionista che si serve di Internet. Secondo i principali blogger Usa (animatori di siti Internet "fai da te" dove si discute di tutto) *Google* ha messo l'ultimo tassello ad un mosaico di conquista delle fonti di reddito dell'industria dei media: con la pubblicità radiofonica (dove *Google* è presente già da un anno grazie alle acquisizioni di alcune aziende tecnologiche specializzate), con la tv (*YouTube*) e, domani, con la stampa quotidiana e periodica. Le preoccupazioni delle major di Hollywood Il successo di siti come *YouTube*, *MySpace* (analogo ma più "povero", controllato dal gruppo di **Murdoch**) e *Yahoo! video*, solo per citare i primi tre, ha costretto le major di Hollywood ad attrezzarsi per la nuova dimensione "digitale". Al *Mipcom* di Cannes, il grande festival delle tv di tutto il mondo, la conferenza più applaudita e seguita è stata quella di **Beth Comstock**, responsabile della divisione "Digital" della *Nbc Universal*. Nell'ultima diapositiva della sua conferenza campeggiava a caratteri cubitali la scritta categorica: "Change", "Cambiare". "Il tema è quello della comunità che solo Internet riesce a mettere insieme – ha spiegato la **Comstock** -. È ormai finito il tempo dei grandi target massificati ai quali ci aveva abituato la vecchia televisione. Gli inserzionisti non vogliono più sparare ai passeri con obici sproporzionati. Internet è una risposta molto concreta. Se vogliamo andare incontro alle nuove esigenze del pubblico on-demand dobbiamo modificare in modo significativo le nostre strategie di produzione e di distribuzione dei contenuti. Torneremo nel cuore del nostro pubblico, e dei nostri inserzionisti, solo quando ci ricorderemo che il nostro obiettivo è proporre una esperienza mediatica personalizzata nell'ambito del contesto sociale delle nuove comunità di utenti". Arriva il Venice project, un modello televisivo per il futuro? Altre novità intanto sono in arrivo. Fra le più interessanti c'è un progetto televisivo per un uso inedito delle tecnologie del web. È stato battezzato *Venice project*, come un film di James Bond, e l'idea è di **Janus Friis** e **Niklas Zennstrom**,

inventori di *KaZaA*, il primo sito di "filesharing" (il sistema che consente agli utenti di Internet di condividere musica, film e foto senza passare da una banca dati centrale) e soprattutto di *Skype*, il software che permette di usare il proprio computer per telefonare utilizzando le connessioni mondiali di Internet e che è già diventato un bel problema per le grandi rete telefoniche. Le telefonate e le videotelefonate tramite Internet infatti costano pochissimo. *Skype* sta crescendo molto e sono già numerose le applicazioni che consentono di usare il proprio telefono mobile, connesso al web, per telefonare tramite Internet. *Skype* fu lanciato nel 2003; nel 2005 la società venne acquisita da *eBay* (il più grande sito di commercio online del mondo dove è possibile acquistare di tutto, dalle mutande ai piroscafi) con un accordo di due miliardi e 600 milioni di dollari (ma altre fonti parlano di 4 miliardi di dollari). Un successo che i due inventori di *Skype* adesso vogliono bissare con il *Venice Project*, una nuova idea di tv "collaborativa" che dovrebbe iniziare la propria attività entro la fine dell'anno. Il *Venice Project* è un software basato su tecnologia "peer to peer" (software di condivisione e partecipazione sul web). Gli utenti potranno produrre e inviare ai server i propri video che saranno così redistribuiti agli altri partecipanti alla rete. Il cuore del *Venice Project* è un software da installare sul proprio PC e che permette di collegarsi ai canali del progetto e visualizzare a tutto schermo, con una qualità "vicina all'alta definizione", le immagini dei video. I filmati però non vengono pubblicati sul Web, come ad esempio per *YouTube*, ma vengono riprodotti direttamente dai computer degli utenti attraverso l'infrastruttura di rete condivisa. Non sarà possibile eseguire il download dei film e un sistema di gestione dei diritti d'autore sorveglierà l'eventuale immissione nel circuito di opere protette da copyright. Attraverso un sistema di advertising, i filmati potranno essere interrotti da spot pubblicitari che verranno confezionati attorno alle esigenze degli spettatori. **Friis** e **Zennstrom** hanno cominciato a sondare la possibilità di stringere accordi con grandi e piccoli network televisivi per l'acquisto e la produzione di contenuti. Il giro di affari mondiale e la situazione italiana Nel Rapporto di *Multimedia Research Group* (MRG), "IPTV Business Case and Global Forecast 2004-2007" (pubblicato in Italia da www.key4biz.it, il sito diretto da **Raffaele Barberio**, riferimento obbligato in Italia per capire l'evoluzione dei new media), emerge che a livello planetario il giro d'affari della televisione via Internet sarà di 8,5 miliardi di Euro nel 2007, a fronte dei 330 milioni di Euro del 2003. Secondo uno studio dell'istituto americano *Gartner*, nel 2006, in Europa occidentale, il numero degli abbonati alla Tv via Internet supererà i 3,283 milioni, i 16,695 milioni nel 2010, e le entrate generate andranno da 336 milioni di Euro a 3 miliardi. La pubblicità online in Italia intanto è aumentata di oltre il 50% nell'ultimo anno. Secondo quanto emerso dai due giorni dello *IAB Forum 2006*, il convegno sulla pubblicità interattiva organizzato dall'*Interactive Advertising Bureau Italia*, Internet è diventata uno strumento importante per la comunicazione tra gli italiani. Al forum erano iscritti 1600 addetti ai lavori; ne sono arrivati più di duemila. "Il consumatore chiede qualcosa di diverso. Non è più spettatore, è il centro. Vuole risposte e informazioni", ha detto il presidente della divisione italiana di *Iab* **Lalya Pavone**. La carta vincente della pubblicità online sono proprio i "teens" (13 – 19 anni), si legge nei dati diffusi dallo *Iab*. Il 14% dei minorenni nel mondo ha aperto un blog mentre sono sempre di più i giovani che si rivolgono al web per esprimersi e condividere video, immagini e testi, rinnegando i media più tradizionali. "Internet è nato per alimentare un dialogo universale. Il difficile target dei giovani che sfugge regolarmente alla televisione, lo ritroviamo tutto sul Web. Sono membri di una comunità che fornisce informazioni e non più spettatori passivi, come avviene per i media tradizionali di radio, stampa e televisione. I navigatori valorizzano Internet come un ambiente completo e trasversale, per il modo in cui si rivolge a tutti gli aspetti della vita delle persone e il 47% preferisce leggere le notizie online o sul telefonino piuttosto che sul giornale", ha spiegato la **Pavone**. Secondo i dati forniti da *Media Research* la pubblicità nella rete è cresciuta del 50,5 % rispetto all'anno scorso per

un giro d'affari che assorbe il 2% del mercato pubblicitario italiano. Da questo scenario emerge "una grandissima opportunità per l'aziende che devono arrivare a focalizzare le strategie di marketing e tracciare i consumatori. Bisogna trovare delle forme di comunicazione completamente diverse. Come hanno già fatto le compagnie aeree low cost il cui business si è sviluppato soprattutto grazie a Internet", ha detto la **Pavone**. Secondo i dati *Nielsen/Ratings*, nel nostro Paese ci sono più di 30 milioni di persone connesse alla rete. Sebbene l'Italia non si collochi tra i Paesi europei che hanno trainato la crescita di Internet nell'ultimo anno in termini di navigatori (+1% rispetto ad esempio al +21% della Spagna, +17% della Francia e a un +7% di media europea), il nostro paese è sicuramente quello che si sviluppa più di tutti in termini di incremento di tempo speso online per singolo navigatore. Per la prima volta gli italiani hanno sorpassato le 17 ore al mese spese sul web per un incremento totale di +32% rispetto al settembre 2005. In attesa che la battaglia fra tv e Internet deflagri anche da noi, i siti italiani continuano a fare quello che possono mentre i dati forniti mensilmente da *Audiweb* (il nuovo sistema di rilevamento dei dati sul traffico web) confermano il trend internazionale. Nel mese di settembre il sito più visitato è stato www.libero.it di *Wind* (con un miliardo e 330 milioni di pagine viste), a dimostrazione che la storia conta: www.libero.it, infatti, è il figlio diretto dello storico *Italiaonline* (www.iol.it), il primo portale generalista italiano fondato nel 1994 da **Sergio Mello Grand** insieme con **Elserino Piol**. Un modello editoriale che da allora ha mantenuto un primato invidiabile. Nelle pagine di www.libero.it si trova, ovviamente, anche il primo esperimento di un *YouTube* all'italiana. Segue a ruota il sito www.alice.it, di Telecom Italia con un miliardo e 110 milioni di pagine viste. Un dato che spiega gli interessi convergenti di **Berlusconi** e di **Murdoch** per le nuove attività editoriali della società telefonica più grande d'Italia. Su www.alice.it, grazie alle tecnologie messe in campo da *Euroscena* di **Luigi Sciò**, va in onda anche la prima televisione pensata appositamente per il web. Autore, produttore e conduttore, manco a dirlo, l'apparentemente eterno **Maurizio Costanzo**. Rimangono molto distanti tutti gli altri, a cominciare dal terzo in classifica, il supercelebrato sito di informazione www.repubblica.it che, anche se rimane il più cliccato fra i giornali online, raccoglie solo 295 milioni di pagine viste, e cioè un miliardo di pagine viste in meno (sic!) rispetto a chi invece la televisione sul web ha cominciato a farla davvero. (riproduzione riservata)

Commenti: II

Da "Repubblica.it" Scienza e tecnologia (26/11/2006):

User generated content, ovvero i contenuti creati dagli utenti della rete. Tre parole che stanno rivoluzionando Internet. Ugc, il web venuto dal basso che adesso vale milioni di dollari. Siti come YouTube o MySpace acquistati dai big per cifre a sei zeri
di Gaia Giuliani.

Il nome gliel'hanno dato solo nel 2005, ma si può dire tranquillamente che sia nato assieme al web. Guadagnando sempre più terreno. E' l'User generated content, e cioè tutto quello che circola in rete creato dagli utenti. Che stanno diventando i veri protagonisti del web, costringendo grandi società come Google, Microsoft e Yahoo a spendere milioni di dollari per adeguarsi alle loro esigenze. Milioni finiti quasi regolarmente sui conti bancari dei pionieri dell'Ugc, seguendo una specie di flusso circolare. Secondo la definizione di Wikipedia, che del contributo degli internauti vive e si nutre, l'Ugc comprende tra i suoi elementi principali video digitali, fotografie, blogging e podcasting. In contrapposizione con quelli creati dalle società specializzate. Dimostrando sempre di più quanto il world wide web sia una struttura democratica, che si costruisce dal basso. Così come l'informazione: il *grassroot journalism* (il giornalismo dei non professionisti) è un altro aspetto dell'Ugc a cui si stanno adeguando molti media, prima fra tutti la Bbc che ha creato un ufficio apposito per ricevere e organizzare il materiale inviato dagli internauti, sempre più scaltri nel realizzare inchieste giornalistiche. Volendo semplificare, si può dividere l'Ugc in contributi finalizzati all'intrattenimento e altri destinati all'informazione. Tra i due, l'intrattenimento è quello che ha ottenuto il successo più immediato. L'informazione, forse, più risonanza. Ma la gara milionaria per accaparrarsi i primi Ugc scattata tra i big ha avuto come protagonisti principali i contenuti destinati allo svago. Un esempio tra tutti è quello di Youtube, ottavo tra i siti più visitati dal mondo. La classifica è opera di Alexa.com, motore di ricerca specializzato nel ranking dei siti internet - acquistato da Amazon nel '99 dopo che aveva avuto più di 10 milioni di contatti - che mette al primo posto Yahoo, Google e Microsoft, seguite a breve distanza da una serie di siti frutto dell'Ugc. In tutti i primi tre si riflette il successo dei contenuti creati dagli internauti: per accaparrarsi Youtube, sono scese in campo Yahoo e Google, mentre Microsoft elaborava una controffensiva. Google se l'è portato a casa grazie ad un corposo assegno con i soliti sei zeri finali, sicuro che il sito sarebbe rimasto tra i più popolari. E i casi di Lonelygirl, la ragazzina che ha fatto incuriosire milioni di naviganti internet sulla sua identità, scomodando firme giornalistiche di quotidiani d'eccezione, o quello di Brooke Brodack, ingaggiata da uno show televisivo dopo che un talent scout l'aveva notata nei suoi video-parodia, lo confermano. E solo per citare casi relativi allo spettacolo. Quelli su questioni di cronaca come il pestaggio compiuto dalla polizia di Los Angeles ai danni dell'afroamericano William Cardenas - che l'ha fatto rimbalzare sui media di tutto il mondo portando all'incriminazione degli agenti - o degli episodi di bullismo nelle scuole italiane, lo suggellano definitivamente. Yahoo, rimasta a bocca asciutta, ha subito replicato creando The9, televisione online specializzata nella segnalazione di siti e video amatoriali. Incentivando gli utenti a inviarne il più possibile con il concorso "Yahoo Talent Show", che mette in palio per il vincitore un assegno di 50mila dollari. E Microsoft? L'azienda di Bill Gates ha risposto con Soapbox che, secondo stime interne alla società, sarebbe stato visitato da circa 11 milioni di persone. Ma se le "major" del web acquistano i bocconi più ambiti, l'Ugc non si arrende e propone esperimenti autoprodotti come la Neave tv che raccoglie una sorta di "best of" dei video presenti in rete. E

questo solo per rimanere alle immagini. Perché per quanto riguarda la musica ci sono esempi clamorosi come quello degli Arctic Monkeys, gruppo rivelazione inglese, in testa alle classifiche britanniche per mesi. O quello eclatante di Lili Allen, autrice del tormentone "Smile", scovata su MySpace, subito incoronata regina delle hit parade. E c'è spazio anche per chi si diletta con la penna. Julie Powell, segretaria newyorkese è stata contesa da diverse case editrici specializzate dopo che le ricette che la signora postava sul suo blog avevano attirato miriadi di curiosi. Risultato: la pubblicazione di un libro. Lo stesso è accaduto a Riverberd, pseudonimo che cela l'identità di una ragazza di Bagdad che scriveva regolarmente report sulla sua città all'interno del suo blog. Dopo la pubblicazione del libro s'è ritrovata in corsa per uno dei premi letterari più prestigiosi d'Inghilterra. Se poi non si rincorre la fama, ma ci si limita a cercare una nicchia personale sul web dove comunicare con gli amici, conoscerne di nuovi o scambiare materiale di vario tipo, ecco i siti specializzati nell'ospitare i contenuti personali. MySpace (sesto nella classifica di Alexa.com) è l'esempio per eccellenza: dopo il suo l'incredibile - e inaspettato a sentire gli ideatori, successo - è stato comprato per 580 milioni di dollari dal magnate dell'editoria Rupert Murdoch. Stessa sorte seguita da Flickr, sito che ospita gli album fotografici degli internauti, acquistato per milioni da Yahoo. Che ha comprato anche Del.icio.us, sito di social bookmarking, al 138° posto nella classifica. E la lista potrebbe continuare con Wikipedia, scritta da appassionati del piacere enciclopedico, o Technocrati (339esimo posto), il più grande collettore di blog del mondo. E c'è anche l'Imdb, (numero 35), eccezionale motore di ricerca cinematografico le cui recensioni sono frutto esclusivo della collaborazione dei suoi lettori. Ottimi gli affari per i siti Ugc dedicati a intrattenimento e contenuti personali. Sorprendente la risposta dei media al materiale inviato dagli utenti. Dagli attentati alle Torri gemelle ripresi da decine di filmati amatoriali e trasmessi dalle tv di mezzo mondo, a quelli nel metrò di Londra o sui treni madrileni, la presenza di privati cittadini nei luoghi in cui avvengono fatti di cronaca, risulta essere sempre più gradita alla stampa. Un contributo ritenuto subito prezioso da chi diffonde le notizie, ma non può certo prevederle. "Se osserviamo i media del nostro paese, sia a livello nazionale che locale, vedremo a margine della stessa notizia sempre le stesse foto. Invitando più persone al nostro "party", ci annoieremmo di sicuro molto di meno". Pete Clifton, capo della sezione interattiva delle News della Bbc ha sintetizzato così, nel corso di una conferenza stampa, la sua opinione sull'User generated content. Dando qualche anticipazione sulle novità del canale che già nel 2005 aveva messo a punto uno staff di giornalisti per selezionare il materiale spedito dai lettori. Rivelatosi utilissimo dopo gli attentati di Londra e la pubblicazione delle vignette su Maometto che hanno fatto registrare alla Bbc un picco di e-mail da parte degli utenti (più di 22mila). Dalla metà del prossimo anno verrà lanciato "uno spazio che per ora potremmo chiamare 'Your news', un luogo nel cyberspazio in cui riunire, con la massima serietà, tutto quanto arriva dai lettori", spiega Clifton. "Abbiamo anche deciso di aggiungere ai nostri articoli una serie di link a blog, pagine web o community che serviranno ad approfondire la notizia. Non siamo pazzi, abbiamo solo capito che questo è il trend, e non intendiamo arrivare per ultimi". Un'occasione ghiotta per giornalisti in erba, una sfida agli altri media. Che hanno subito risposto. Prima fra tutte la Gannett, società editrice di ben 89 quotidiani statunitensi incluso Usa Today, il più venduto di tutta la confederazione. L'idea è nata dall'incredibile successo di un'inchiesta portata avanti dai lettori di un quotidiano locale della catena. Un problema con l'amministrazione locale, un caso di corruzione, smascherato grazie alle indagini dei cittadini che hanno partecipato nel ruolo di segugi ma anche di professionisti: un team di ingegneri s'è riunito spontaneamente per analizzare i documenti del caso ricollegando i pezzi. Finché un insider, un lettore "spia" che lavorava in un ufficio comunale, sulla base della ricostruzione fatta dagli ingegneri ha trovato le prove e fatto ammanettare i colpevoli. Perché mandare ancora in giro i propri reporter quando ci sono già i cittadini? Meglio incentivare i

giornalisti a coltivare i contatti con bloggers e lettori intraprendenti. Ed ecco che la Gannett s'è organizzata creando un Centro Operativo, una sorta di collettore di tutte le segnalazioni dei privati a cui hanno accesso tutte le redazioni che fanno capo al network. Operazioni del genere però possono lasciare interdetti perché bisogna avere la certezza che le notizie segnalate siano vere - e i network assicurano controlli ferrei - ma se poi risultano tali, magari degli scoop, perché chi le ha fornite non ha diritto ad una retribuzione? A questo ci ha pensato Al Gore con la sua Current tv. Un'emittente digitale che si basa su una notevole percentuale di materiale realizzato dagli utenti. Per amore della libertà d'espressione come spiega [Sean Penn](#) in un video di Current. Chi riesce a conquistarsi uno spazio ha diritto ad una retribuzione massima di 1000 dollari. E c'è anche un bando che invita a creare spot tv: se accettati dalla tv, ricevono un assegno di 1000 dollari. Nel caso in cui vengano presi dalle marche di riferimento, il compenso sale a 50mila dollari. Un altro esempio interessante è quello di Adventure One, canale satellitare del gruppo Fox legato al National Geographic Channel. Sul sito c'è un bando per gli spettatori che sono invitati a mandare i videoreportage dei loro viaggi in giro per il mondo. Il più bravo vincerà un contratto di un anno come inviato speciale, girando il globo per conto del canale per cui realizzerà dei veri e propri reportage. Riassumendo, l'Ugc è un strumento che produce informazione in tempo reale sia scritta che video. Un'informazione che viene dal basso, priva delle strettoie dell'ufficialità. Cimentandosi con ottimi risultati nell'intrattenimento. Per chi lo pratica possono poi verificarsi dei curiosi feedback che ribaltano la prospettiva tradizionale: se prima ad esempio era l'utente a cercare di guadagnarsi spazio nella rete tentando di interloquire con i media, capita che se i suoi contenuti hanno avuto successo, siano poi i media a cercare l'utente. Con l'Ugc quindi il "successo" va analizzato secondo più significati: successo come fama, ma anche come successo nel raggiungere i media nazionali segnalando una notizia, o successo nel seguito, ovvero nell'interesse suscitato in utenti con le stesse esigenze di chi ha postato il materiale. Arrivando a paradossi come quello dell'agenzia stampa Reuters che per inseguire l'Ugc ha aperto una sua filiale virtuale su SecondLife con tanto di avatar dei suoi giornalisti. Secondo uno studio americano della Pew internet & American life project - società americana no profit specializzata nel rilevare l'impatto di internet su famiglie, lavoro, sanità etc. per gli Usa, e fonte apprezzatissima dal New York Times - 48 milioni di statunitensi avrebbero prodotto nel 2006 contenuti per il web. Un bacino milionario di potenziali talenti. (riproduzione riservata)

Un caso di eccellenza nell'utilizzo degli archivi cinetelevisivi L'Istituto Luce³⁶

Fin dalla sua nascita l'Istituto Luce si configura come una struttura dotata di una ben precisa fisionomia produttiva e con alcuni connotati specifici. La sua attività, rivolta alla cinematografia didattica e riassunta anche nell'acronimo del suo marchio *L.U.C.E.* ossia L'Unione Cinematografica Educativa, era anche indirizzata alla registrazione della contemporaneità mediante cinegiornali, documentari, servizi fotografici, ecc., oltre che alla produzione di film.

Oggi, quando si parla di Archivio Luce, o di Archivio storico dell'Istituto Luce, si intende designare il suo archivio fotografico, cinematografico o documentario: ossia i suoi Giornali Luce o le migliaia di fotografie che vennero realizzate per documentare questo o quell'avvenimento di cronaca. Ma, a ben vedere, in questi casi siamo di fronte non tanto -o meglio non solo- all'archivio del Luce, quanto al suo prodotto³⁷. Cinegiornali, fotografie erano il risultato di una catena produttiva e distributiva e il loro valore aggiunto, oggi, si basa principalmente sulla distanza che ci separa dagli eventi raffigurati, aggiungendo un importante connotato culturale. Prescindendo naturalmente da qualsiasi suggestione di natura estetica o artistica.

Film, foto, documentari sono diventate delle "*fonti storiche*" e come tali vanno giustamente salvaguardate, conservate, valorizzate ed interpretate. Ma queste fonti sono strettamente legate con il loro contesto produttivo che non può essere limitato alla identificazione delle varie paternità esecutive -ad esempio chi sia il regista, il fotografo, la *troupe*, ecc.- ma vanno inquadrare necessariamente con la corretta identificazione di quello che è il "*soggetto produttore*", mutuando in questa definizione un termine caro agli *standard* internazionali dell'archivistica classica. In questo caso il soggetto produttore è l'Istituto Luce. Qualsiasi realizzazione fatta dal Luce o per il Luce, o che abbia avuto come protagonista in qualsiasi ruolo o veste questo istituto, deve essere necessariamente spiegata facendo ricorso innanzi tutto alle *sue carte*, al suo "*Archivio d'Impresa*", intendendo, con questa accezione, tutto l'insieme delle testimonianze che possono essere utilizzate per chiarire il funzionamento di questa struttura culturale e quindi dal rapporto dinamico esistente tra documenti e risultati produttivi: dai verbali del consiglio d'amministrazione ai fascicoli del personale, dal carteggio alle annotazioni tergalì ancora visibili sulle fotografie³⁸. Prendendo la definizione data al termine di "*Archivio d'Impresa*" da Paola Carucci e Marina Messina quando affermano che "*ogni impresa produce nello svolgimento della sua attività documenti societari, di natura contabile o fiscale, documenti relativi al patrimonio (...) l'insieme di questi documenti va a costituire l'archivio di quell'impresa... [ma] un'impresa... dispone non solo dell'archivio, ma anche di macchinari e utensili*"³⁹.

Quindi nel caso dell'Archivio Luce dobbiamo tentare di comprendere all'interno della descrizione archivistica la totalità delle sue componenti.

³⁶ Da : "Fonti d'archivio per la storia del LUCE 1925-1945" a cura di Marco Pizzo e Gabriele D'Autilia, (Ed. Luce)

³⁷ Cfr. G. BRUNO e G. D'AUTILIA, *L'Istituto Luce: l'archivio storico audiovisivo*, in "Archivi e Cultura", XXXI, 1998, pp. 67-89.

³⁸ Un buon esempio di ricognizione dei materiali eterogenei presenti all'interno di un archivio d'impresa può essere costituito dal lavoro di A. M. ARRIGONI, *Zanardelli negli archivi d'impresa: Beretta e Lombardi*, in *Figure del Risorgimento Italiano: Giuseppe Zanardelli. Il coraggio della coerenza 1826-1903*, catalogo della mostra del Vittoriano (Roma), Milano, Skira, 2003, pp. 139-146.

³⁹ Cfr. P. CARUCCI e M. MESSINA, *Manuale di archivistica per l'Impresa*, Roma, Carocci, 2003, p.15.

Il problema dell'identificazione dell'archivio Luce è reso ancor più difficile dal fatto che si tratta, nel caso dell' *"Impresa Luce"*, di un archivio della *"contemporaneità"*, ossia di un insieme di produzione documentaria che ricade appieno all'interno del Novecento e che annovera tutti i nuovi formati documentari: film, fotografia, video oltre che carte⁴⁰. Un vero e proprio *archivio del presente*.

La necessità di inquadrare l'archivio del Luce all'interno di quel vasto, e ancor poco codificato, panorama che è costituito dagli archivi d'impresa riesce poi a spiegare la sua natura produttiva, le sue esigenze aziendali, i suoi progetti commerciali e le sue reti di diffusione⁴¹. Non a caso il legame e in parte anche il complicato intreccio tra Archivio Luce e Archivio storico del Luce sembra permanere anche oggi: infatti il primo indispensabile provvedimento di tutela da parte della Soprintendenza Archivistica ha riguardato "solo" il suo archivio visivo -foto\cinematografico (la produzione)- che in un secondo momento si è allargato mediante un provvedimento di tutela rivolto anche verso l'archivio del soggetto produttore\impresa, grazie anche ad una lungimirante politica culturale.

Consequente a questo atteggiamento è anche stata l'attenzione prestata dall'Istituto verso la catalogazione, informatizzazione, inventariazione, conservazione e digitalizzazione dei materiali foto\cinematografici, considerati -fortunatamente- non solo come beni commerciali ma anche come "oggetti" culturali da conservare e valorizzare, anche mediante la creazione di specifici sistemi di consultazione organizzati sulla base di *thesauri* tematici e soggettari⁴². Solo di recente si è passati ad effettuare un lavoro analogo e parallelo sull'archivio cartaceo e documentario propriamente detto che è stato condotto grazie alla proficua collaborazione tra personale interno del Luce, istituzioni e archivisti professionisti. Questo progetto, d'altra parte, si inserisce all'interno di una mirata politica di valorizzazione del proprio patrimonio filmico e fotografico che da alcuni anni un recupero filologico delle sue testimonianze filmiche collegate con le fonti d'Archivio.

La coincidenza temporale dell'arco cronologico oggetto di questo progetto ricerca - 1925-1945- con un ben determinato periodo storico -il fascismo- ha spesso decretato una lettura della storia del Luce secondo un'accezione *mussoliniana* che ha riassorbito del tutto o in parte ogni altra ottica, accentrando spesso la lettura critica del Luce -e delle sue fonti- sul suo rapporto di dipendenza\indipendenza verso il fascismo e quindi sul suo ruolo di *megafono del regime*⁴³. A questo interesse storiografico non ha spesso corrisposto una analisi delle fonti documentarie per cui

⁴⁰ Cfr. *Gli archivi e la memoria del presente*. Atti dei seminari di Rimini, 19-21 maggio 1988 e di Torino, 17 e 29 marzo, 4 e 5 maggio 1989, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1992; *L'archivistica alle soglie del 2000*. Atti della conferenza internazionale. Macerata 3-8 ottobre 1990, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1992.

⁴¹ Un caso di storiografia documentaria impostata su un'attenzione del tutto particolare volta alla valorizzazione delle fonti d'archivio dell'impresa cinematografica è stata quella di R. REDI, *La Cines, Storia di una casa di produzione italiana*, Roma, CNC, 1992. Si veda anche *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti*, a cura di T. SANGUINETI, Ancona, Transeuropa, 1998.

⁴² Per le problematiche connesse alla redazione e realizzazione di indici, thesauri e soggettari si veda *International Organization for Standardization (ISO), Documentation: methods for examining documents, determining their subjects and selecting indexing terms (ISO) (5963-1985)*, Ginevra 1985; E. ALTIERI MAGLIOZZI, *L'indicizzazione per soggetto e i principi della descrizione archivistica per la scuola italiana*, in *Gli standard per gli archivi europei: esperienze e proposte*. Atti del Seminario internazionale. San Miniato, 31to-2 settembre 1994, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1996, pp. 120-139. Si veda a riguardo anche J. DOOLEY, *Subject Indexing in Context*, in "The American Archivist", 55, 1992, pp. 350-351.

⁴³ Cfr. C. CARABBA, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974; P. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso*, Bari, Laterza, 1975; M. ARGENTIERI, *L'occhio del regime. Informazione e propaganda nel cinema del fascismo*, Roma, Bulzoni Editore, 2003; J. A. GILI, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni editore, 1981; M. CARDILLO, *Il Duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari "Luce"*, Bari, Dedalo, 1983; E. G. LAURA, *L'immagine bugiarda, mass media e spettacolo nella Repubblica di Salò 1943-1945*, Roma, Ancci, 1986; M. BONOMO, *Salò news: cinegiornali della RSI*, Roma, Ancci, 1998.

la lettura della storia del Luce è spesso stata la lettura del Luce nelle carte della Presidenza del Consiglio, in quelle della Segreteria particolare del Duce o del Ministero della Cultura Popolare alle quali di recente si è aggiunto l'Archivio Paulucci di Calboli che sono certamente fondamentali, ma raramente si è tentato di *vedere*, o per lo meno di consultare, l'archivio storico del Luce. Intendendo in questo senso l'archivio cartaceo tutt'oggi conservato all'interno della sua sede istituzionale e che deve essere considerato, seppur con tutte le inevitabile mancanze e perdite, come la fonte primaria di partenza per ogni indagine sul Luce. È stato un archivio invisibile, noto forse solo ad alcuni storici della cinematografia, ma mai oggetto di specifici interventi di studio e valorizzazione.

Allo stesso modo sono quasi del tutto inesplorate le aree di confine tra cinematografie e divulgazione scientifica e artistica, e i suoi rapporti con la didattica scolastica ed educativa. Questo lavoro è dunque l'esito di un primo progetto di lavoro volto a recuperare fonti d'archivio utili alla formazione della storia del Luce, un lavoro sicuramente implementabile ma che vuole tentare di tracciare un *metodo* per il recupero e lo studio delle fonti del cinema italiano, anche perché il termine di *archivio del cinema* è stato in genere sinonimo di *archivio cinematografico* ossia di pellicole. Nel progetto di questo lavoro si è ricostruita, da una parte, la fisionomia dell'archivio interno, ossia delle tracce superstiti della documentazione dell'archivio cartaceo, che fortunatamente conservano alcune serie -i volumi dei verbali o i repertori- fondamentali per ricostruire la storia amministrativa di questa istituzione; dall'altra si sono cercate tracce delle carte *del Luce* e *sul Luce* all'interno di archivi pubblici e privati con alterne fortune. Tutto questo nel presupposto di considerare l'archivio nella sua più vasta accezione di *sistema archivistico*, ovvero di rete d'archivi, densi di rinvii e rimandi e informazioni. Informazioni tanto più importanti in quanto seguono criteri di validazione incrociata trovando riscontro da un archivio all'altro⁴⁴, facendo nostra l'affermazione di Luigi Londei, "*un documento, oltre al contenuto proprio, acquista senso e fornisce ulteriori informazioni quando è inserito nella struttura originaria (o contesto) di produzione*"⁴⁵.

1924. Il Luce nasce sulla base dei primi tentativi di educazione cinematografica della S.I.C. Sindacato Istruzione Cinematografica, società anonima fondata a Roma nel 1924 per merito di Luciano De Feo. Nello stesso anno a Napoli viene effettuata una prima proiezione di filmati didattici e scientifici in occasione di una visita fatta alla città partenopea da Benito Mussolini. Nello stesso anno nasce, spinta dallo stesso De Feo, Paulucci di Calboli e Mussolini, L'Unione Cinematografica Educativa (L.U.C.E.) in cui confluisce la S.I.C., come si desume dai marchi presenti nel film "*Aethiopia*" di Guelfo Civinini e Martini presentato all'interno del Teatro Augusteo di Roma. La struttura di questa prima istituzione, volta a potenziare la filmografia e la documentaristica nazionale, ha consentito di individuare delle prime tracce di ricerca archivistica legando persone, enti ed istituzioni ai primi passi del Luce. Venne nominato Presidente l'Ambasciatore Giuseppe De Michelis, vice Presidente Giacomo Paulucci di Calboli Barone, Direttore generale Luciano De Feo. Facevano parte, a vario titolo, acquistando quote azionarie del capitale sociale e quindi entrarono a far parte nel consiglio d'amministrazione mediante i loro presidenti il Commissariato generale per l'Emigrazione, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali, l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni e quindi anche la consociata Le Assicurazioni

⁴⁴ Cfr. E. TARENZONI, *La mediazione dell'informazione negli archivi*, in *Gli Archivi dalla carta alle reti. Le fonti di archivio e la loro comunicazione*. Atti del convegno, 6-8 maggio 1996, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 2001, pp. 115-127.

⁴⁵ Cfr. L. LONDEI, *Elementi di archivistica*, Roma, Jouvence, 2003, p. 127.

d'Italia, l'Opera Nazionale Combattenti, la Cassa Nazionale per le Assicurazioni contro gli Infortuni sul Lavoro⁴⁶.

1925-1926. L'11 ottobre 1925 il Consiglio dei Ministri approva uno schema di provvedimento per la nascita di un Istituto Nazionale per la Propaganda e la Cultura a mezzo della Cinematografia denominato Istituto Nazionale Luce che il 5 novembre si ufficializza con il r.d.l. n° 1985 che verrà in seguito pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 25 novembre dello stesso anno. La direzione generale è affidata a Luciano De Feo, mentre la presidenza è affidata a Filippo Cremonesi. Tra il 1° luglio e il 9 dicembre 1926 viene affidata a Filippo Cremonesi la gestione commissariale dell'Istituto, a cui succede tra il 9 e il 30 dicembre dello stesso anno il principe Rodolfo Borghese, che si succedono anche nella carica di governatori di Roma. Questo l'organigramma dell'Istituto Nazionale Luce: vice Presidente Giacomo Paulucci di Calboli Barone, designato in rappresentanza del Ministero degli Esteri, il senatore Alberto De Marinis Stendardo, il capo Ufficio stampa del governo Giovanni Capasso Torre di Pastene, Arduino Colasanti Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Raffaele Pompei rappresentante del Commissariato generale per l'Emigrazione, per la Cassa Nazionale per le Assicurazioni Sociali è designato il suo Presidente Giovanni Idri, per la Cassa Nazionale per le Assicurazioni contro gli Infortuni sul Lavoro è chiamato il Presidente Carlo Bonardi, per l'I.N.A. è nominato il Presidente Salvatore Gatti allo stesso modo anche per l'Opera Nazionale Combattenti è convocato il Presidente Angelo Manaresi. Da questo primo elenco di nomi, e di enti rappresentati, già si intravede l'intricato tessuto all'interno del quale si trovò ad operare il Luce: da una parte il governo, il fascismo e il Duce, dall'altra tutta una serie di esigenze culturali che ponevano delle ben precise esigenze culturali. È questo il caso, ad esempio, dell'Opera Nazionale Combattenti che giustificherà la creazione delle tante cinemamobili tese a promuovere la didattica di una *nuova* agricoltura e che sembravano l'ideale prosecuzione delle Scuole rurali dell'Agro Romano che avevano visto la militanza, qualche tempo prima, di uomini di cultura e artisti come Duilio Cambellotti. La documentaristica agricola e agraria oltre ad essere un nuovo innovativo metodo di esperienza culturale fu anche un fenomeno estremamente diffuso su tutta la penisola che attende ancora puntuali conferme attraverso le rare tracce e i pochi riscontri presenti all'interno dei molti archivi storici comunali e di quelli delle tante e sopravvissute Università Agrarie⁴⁷. Si crearono in questo modo, specifiche cinemateche che vennero disciplinate con appositi regolamenti anche negli anni successivi.

1926. Un r.d. del 18 marzo 1926 istituisce la prima "*Cinemateca Agricola*" della quale sono chiamati a far parte il Direttore generale dell'Agricoltura Brizzi, il Segretario generale del Comitato permanente della Battaglia del grano Mario Ferraguti, il Presidente della Federazione dei Tecnici agricoli G. Braghi Rossetti, il Segretario generale della Commissione Tecnica dell'agricoltura F. Angelici, Ugo Rufolo, rappresentante dell'Istituto Internazionale dell'Agricoltura della Società delle Nazioni, Ferruccio Zago, consulente agrario della Montecatini, oltre che il Direttore generale del Luce. De Feo. Sempre in quest'anno il 6 agosto viene fondata la "*Cinemateca Industriale*" di cui fanno parte il Direttore generale dell'Industria del Ministero dell'Economia Nazionale E. Pedretti, la Confindustria, rappresentata da A. Guarnieri, L'Istituto Nazionale per l'Esportazione

⁴⁶ Per la storia dei primi anni del Luce e della S.I.C. si vedano principalmente: [Filippo CREMONESI], *Due anni di vita dell'Istituto Nazionale "L.U.C.E."*, Roma, Luce ed., [1926-1927]; Luciano DE FEO, *Come nacque l'Istituto Nazionale "Luce"*, in "Lo Schermo", II, n. 7, luglio 1936; Alessandro SARDI, *Cinque anni di vita dell'Istituto Nazionale "L.u.c.e."*, Roma, Luce ed., a.VIII, 1929, p. 7; C. BELLUMORI, *Ipotesi per un catalogo*, a cura di P. DE CESARI, Roma, Istituto Luce - ItalNoleggio Cinematografico, 1991, p. 15; E. G. LAURA, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Ente Nazionale dello Spettacolo, 1999, p. 19; G. D'AUTILIA, *Istituto Luce*, in *Enciclopedia del fascismo*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2003.

⁴⁷ Per questo argomento si veda principalmente *La cinematografia agricola in Italia*, in "Rivista Internazionale del Cinema Educativo", I, n. 3, sett. 1929.

rappresentato da Beppe Ravà, Arnaldo Mondadori, come rappresentatane del Capo del governo oltre che lo stesso Luciano De Feo.

Il 21 settembre viene istituita la “*Cinematica di arte sacra e istruzione religiosa*” della quale vennero chiamati a far parte Egilberto Martire, padre Luigi Pietrobono, preside del Liceo Nazareno di Roma, Pietro Misciatelli, Corrado Mezzana, Carlo Galassi Palazzi, Mons. Bianchi Gallieri della Commissione centrale per l’Arte Cristiana, e Mons. Giulio Belvedere.

Il 26 dicembre viene istituita “*La Cinematica di Cultura Nazionale*” della quale fanno parte il Ministro della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele, lo storico dell’arte Corrado Ricci, l’archeologo Roberto Paribeni, Carlo Galassi Palazzi, lo scrittore e giornalista Giuseppe Zucca, e il Rettore dell’Istituto di zoologia di Roma, Federico Raffaele⁴⁸.

Il decreto n° 1000 del 3 aprile 1926⁴⁹ stabilisce che “*gli esercenti di cinematografi hanno l’obbligo di includere nel programma degli spettacoli... la proiezione di pellicole a scopo di educazione*” e che “*le pellicole sono fornite... a mezzo della cinematografia Luce dal quale gli esercenti a loro cura e a loro spese dovranno tempestivamente ritirarle*”. A questo fine era istituita una speciale Commissione composta da un rappresentante del Ministero dell’Interno, uno del Ministero dell’Economia Nazionale, uno della Pubblica Istruzione, uno del Luce e uno degli industriali e degli esercenti delle sale cinematografiche.

1927. Nasce il Giornale cinematografico Luce che vuole essere una cronaca visiva degli argomenti più importanti che si verificarono in Italia e, successivamente, nel resto del mondo mediante una serie di accordi con altre case produttrici. Sempre nel 1927 inizia la sua attività un settore che prenderà sempre più corpo all’interno dell’Istituto: il servizio fotografico che già nel corso del 1928 inizierà a lavorare a pieno ritmo anche grazie ad una convenzione stipulata con il Ministero della Pubblica Istruzione che versa al Luce, come primo fondo di dotazione, tutto il nucleo di circa 35.000 negativi che si era andato ad accumulare all’interno della Direzione generale Antichità e Belle Arti.

Col r.d. del 30 gennaio 1927, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 25 febbraio 1927, viene istituita una “*Cinematica militare di propaganda ed istruzione*” il cui compito è quello di “*propaganda in favore delle forze armate... A tal fine il materiale del genere esistente presso le pubbliche Amministrazioni dello Stato ed inspecie di tutte le pellicole storico-militari prodotte dal Comando Supremo durante la guerra mondiale, saranno affidate in deposito all’Istituto Nazionale “LUCE”*”. Per la creazione di questa particolare cinemateca militare era previsto un Comitato tecnico composta da un rappresentante del Ministero degli Affari Esteri, un rappresentante del Ministero della Guerra; un rappresentante del Ministero dell’Aeronautica, un rappresentante della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale, un rappresentante del Luce. L’istituzione di questa particolare cinemateca fu di notevole interesse perché convogliò negli archivi del Luce tutte le pellicole prodotte dalle Forze Armate durante il primo conflitto mondiale e parte dei nuclei fotografici realizzati sul fronte. Non a caso per il funzionamento di questa cinemateca militare troviamo una esplicita lettera di Filippo Cremonesi, datata 27 aprile 1927, diretta a Paolo Boselli, Presidente del Comitato storico del Risorgimento italiano per aiutarlo a sollecitare il versamento di detto materiale⁵⁰. Questa lettera venne diretta a Paolo Boselli giacché era stato lui l’animatore di

⁴⁸ Molti di questi nomi ricorrono spesso all’interno delle varie attività del Luce, costituendo una sorta di gruppo di intellettuali di riferimento.

⁴⁹ Apparso in G.U. n° 1304 del 19 giugno. Il decreto venne convertito in legge il 16 giugno 1927.

⁵⁰ La lettera di Filippo Cremonesi, su carta intestata, è conservata all’interno dell’Archivio di Deposito del Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento conservato nel Museo Centrale del Risorgimento di Roma, f.: “Roma – Istituto Nazionale ‘Luce’, classe 18, anno 1927”. Sulla lettera è presente una minuta di risposta, apposta a matita e autografa datata 30 aprile 1927 in cui si stabilisce di provvedere “*alla consegna dei films all’Istituto Luce*”.

quella normativa, varata il 1° agosto 1915, e finalizzata a raccogliere tutte le testimonianze della guerra appena dichiarata dall'Italia mediante una specifica attività dell'Ufficio storico dello Stato Maggiore dell'Esercito⁵¹. Il versamento di tutti questi materiali “*di repertorio*” consentirà tra l'altro la realizzazione di alcuni specifici prodotti cinematografici, come il film “*Gloria*” o “*Eroi del mare nostro*” o “*Adamello*” che presero il via proprio dal montaggio dei materiali originali conservati negli archivi cinematografici dell'esercito⁵².

Sempre il 30 gennaio 1927 veniva istituita una “*Cinematoteca per la propaganda turistica*”, con rappresentanti, tra l'altro, del Ministero delle Comunicazioni, delle compagnie di navigazione, dell'Automobil Club Italiano, dell'Aeroclub, del Touring Club, dell'E.N.I.T. Allo stesso modo veniva istituita una “*cinematoteca per la propaganda igienica e di prevenzione sociale*” nella quale venivano rappresentati il Ministero della Sanità Pubblica, l'Opera Nazionale per la Protezione ed Assistenza della Maternità e Infanzia, le Casse di assicurazione per gli infortuni e la Croce Rossa. In questo modo all'interno del Luce si riusciva a convogliare tutto il materiale –in genere pellicole– conservate presso i vari istituti. Tutto materiale filmico che ben presto diventerà parte integrante della produzione Luce, dove sarà spesso rimontato per dar vita a film e produzioni diverse.

Il 2 giugno viene infine fondata la cinematoteca di propaganda e cultura all'estero e nelle colonie.

1929. Il r.d. del 14 gennaio 1929, successivamente pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 13 febbraio 1929, attribuisce al Luce specifiche funzioni “*per la cinematografia parlata e sonora*”. Il 24 gennaio un r.d. afferma che il Luce è l' “*organo tecnico dei singoli ministeri, del Partito Nazionale Fascista e dipendenti organizzazioni*”.

1930. Vengono date alle stampe i primi volumetti de “*L'Arte per tutti*” una proposta editoriale curata dal Luce che cercava di valorizzare il suo fondo fotografico artistico al fine di creare una accurata divulgazione sulla storia dell'arte italiana, un po' come l'Opera Nazionale Combattenti faceva con i suoi opuscoli di istruzione agraria che a loro volta ereditavano l'esperienza de “*I libri del Campagnolo*” della Biblioteca Minima Ottavi⁵³.

Già nella prefazione della prima serie di questi opuscoli di divulgazione artistica, edita nel 1930 dalle Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Alessandro Sardi affermava:

“Con questa collezione di monografie destinate a divulgare il gusto e la conoscenza storica dell'arte nel pubblico meno iniziato a tal genere di cultura, l'Istituto Nazionale L.U.C.E. intraprende un altro ramo della sua complessa attività editoriale. Roma, questo, di editoria più propriamente libraria che, con gli altri due già in pieno svolgimento – l'edizione cinematografica e quella fotografica – mira ad assolvere in un modo sempre più completo ed efficace il compito per cui l'Istituto fu creato dal Duce del Fascismo, e messo al servizio della vasta opera di restaurazione nazionale: la propaganda e la diffusione della cultura nelle masse popolari (...).

L'idea di questa collezione, discussa in seno alla Cinematoteca di Cultura, fu accolto con sommo favore da tutti i componenti la Cinematoteca, ed in particolare modo dal Senatore Prof. Corrado Ricci, che volle liberalmente assumersi il carico di stendere il piano generale della pubblicazione, dirigendola egli stesso con particolare riguardo alle sezioni dell'arte medioevale e dell'arte

⁵¹ Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione – Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, *Raccolta di testimonianze e di documenti storici sull'attuale Guerra Italo-Austriaca*, Roma, tipografia della Camera dei Deputati, 1916.

⁵² Cfr. D. LEONI e C. MANDRA, *La grande guerra, esperienza memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino, 1986; P. M. DE SANTI, *1914-1918, Una guerra sullo schermo*, Roma, Rivista Militare, 1988; *Il Cinematografo al Campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, a cura di R. RENZI, Jesi, Transeuropa, 1993.

⁵³ Si trattava di agili opuscoli editi dalla casa editrice Fratelli Ottavi di Casale Monferrato intorno agli anni dell'immediato primo dopoguerra (1918-1921) che ebbero una enorme diffusione all'interno delle biblioteche dei piccoli centri rurali di tutta la penisola.

moderna, affidando la sezione dell'arte antica alla direzione di S.E. il prof. Roberto Paribeni, e all'On. Prof. Cipriano Efisio Oppo la cura della sezione dell'arte contemporanea"⁵⁴.

Resta tutta da indagare l'attività editoriale del Luce. Se infatti la serie de "L'Arte per tutti" si rivelò un parziale fallimento, sicuramente fu innovativo il progetto di realizzare una collana volta alla divulgazione artistica che coinvolgesse illustri specialisti e "agitatori" culturali⁵⁵, come Cipriano Efisio Oppo che nello stesso arco di anni diverrà il protagonista indiscusso delle Quadriennali romane, altra creazione votata alla divulgazione del contemporaneo voluta e promossa da Benito Mussolini⁵⁶. Tante altre furono le testimonianze editoriali. Spesso si trattava di album di omaggio, di tirature limitate, che ancor più si pongono lungo il crinale che corre tra documenti d'archivio, letteratura grigia e materiale bibliografico in senso stretto.

1931. Vengono realizzati i primi numeri sonori dei *Giornale Sonoro Luce*. Nell'agosto del 1933 è nominato presidente del Luce Giacomo Paulucci di Calboli Barone.

1932. In una sua relazione⁵⁷ Alessandro Sardi afferma che dipendono dall'Istituto 144 funzionari e 76 uffici periferici. Tutti i materiali fotografici – 34.187 fotografie riferentesi all'attualità, 39.010 all'arte, sono schedate per tre grandi categorie: soggetti, autore e località⁵⁸.

1933. il r.d. del 2 aprile nomina R. Commissario del Luce Ezio Maria Gray, mentre un r.d.l. del 29 giugno, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale dell'8 luglio 1933, stabilisce un ampliamento del consiglio d'amministrazione.

1934. Si inizia la produzione dei primi numeri della nuova *Rivista Luce*: tra il 1934 e il 1935 saranno finiti solo cinque numeri.

1935. Il 21 gennaio viene approvato un decreto legge che autorizza il Luce a rilevare partecipazioni azionarie di altre società, fatto questo che determinerà l'acquisizione della Società Anonima Stefano Pittaluga. Nel novembre dello stesso anno il Luce fonda l'Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.) che consente la gestione di una serie di sale cinematografiche in Italia. In questo stesso anno, a seguito della guerra d'Etiopia, viene fondato il Reparto fotocinematografico per l'Africa Orientale dell'Istituto Nazionale Luce⁵⁹.

1936. Viene creato un apposito "Consorzio Scipione l'Africano" in cui il Luce, con il r.d.l. n° 1838 del 1936 è chiamata a partecipare economicamente al fine di garantire al film celebrativo di Carmine Gallone la maggior copertura finanziaria possibile.

1838. Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale istituisce con un r.d. del 30 settembre 1938 n° 1970 la Cineteca autonoma per la Cinematografia scolastica, che inizierà ad acquistare una propria autonoma caratterizzazione e che dopo il 1940 porterà al progetto di creare,

⁵⁴ Nota introduttiva introdotta nei volumetti della prima serie, del 1930. In particolare questa citazione è tratta dal primo numero di R. PARIBENI, *I Fori Imperiali*, Bergamo, Istituto Nazionale L.U.C.E., 1930. Si noti la scelta non casuale di iniziare la pubblicazione della nuova collana proprio con il volume incentrato sul tema della "romanità".

⁵⁵ Tra i primi collaboratori troviamo ad esempio Roberto Paribeni per la redazione del volumetto sui Fori Imperiali, Corrado Ricci per la monografia relativa a Paolo Veronese, l'Hermanin per l'illustrazione della Farnesina e per la monografia su Dürer, Giglioli per la monografia su Masaccio, Mariani per le sculture lignee abruzzesi e per la monografia su Caravaggio, Gamba per la monografia su Giotto.

⁵⁶ Cfr. C. SALARIS, *La Quadriennale d'Arte di Roma*, Roma, Marsilio, 2003.

⁵⁷ Cfr. A. SARDI, *L'Istituto National LUCE*, Roma, Istituto Poligrafico, 1932.

⁵⁸ Una copia del presente opuscolo è conservata all'interno della Biblioteca del Senato di Roma. Questa copia presenta alcune annotazioni al margine con un appunto redatto su foglietto anonimo che recita "L'Istituto Luce or ora ricostruito è un Ente parastatale che produce documentari didattico - scientifici a 35 mm. Attualmente ha in deposito oltre 700 documentari".

⁵⁹ Cfr. G. CROCE, *In Africa Orientale col reparto fotocinematografico dell'Istituto Nazionale Luce*, in "Lo Schermo", II, 1936.

anche dietro la sollecitazione dell'Opera Nazionale Dopolavoro, una serie di cinema rurali, evoluzione delle cinemateche mobili.

1943. Dal novembre 1943 la sede del Luce si sposta nell'Italia settentrionale stabilendo la sua sede a Venezia fino alla liberazione della città lagunare avvenuta il 28 aprile 1945.

Quando il 26 luglio 1945, a Roma viene programmato il *notiziario Luce Nuova*, finisce la prima stagione del Luce.

Dall'elencazione dei tanti protagonisti della vita del Luce e della fitta rete di rapporti tracciati con le varie istituzioni -si pensi solo alla rete tessuta dalle cinemateche- si può affermare che parte della vita amministrativa del Luce è anche all'interno, ad esempio, del Ministero dell'Agricoltura e delle Foreste, della Croce Rossa o del Touring Club.

Nella volontà di predisporre strumenti utili agli storici facendo propria l'affermazione esplicitata da Guido Melis secondo la quale *“il lavoro dello storico inizia dove finisce quello dell'archivista”* giacché sono ormai diventati significativi tutti quei codici espressivi lasciati e depositati sulle carte *“le firme, i visti, gli appunti a matita sulla camicia del fascicolo, le correzioni autografe sulle minute, gli allegati... spesso un tratto a matita, un commento a margine di una minuta, una parola sostituita da un'altra dice di più allo storico di quanto non dicano gli atti ufficiali”*⁶⁰. La quantità di enti, istituti, associazioni e ministeri che si trovarono ad essere rappresentati nel Luce e i suoi strettissimi rapporti con l'attività diretta del Capo del governo fascista, Benito Mussolini, sono state le prime indicazioni per effettuare una verifica di quali sedimentazioni abbia lasciato dietro di sé la storia di un'impresa cinematografica.

⁶⁰ Cfr. G. MELIS, *Lo storico e il suo itinerario di ricerca*, in *Gli Archivi dalla carta alle reti. Le fonti di archivio e la loro comunicazione*. Atti del convegno, 6-8 maggio 1996, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 2001, pp. 299-300.

Il Patrimonio cinematografico del Luce

Il patrimonio documentario cinematografico dell'Archivio storico del Luce si compone di filmati dell'Istituto Luce quale ente produttore, e di acquisizioni successive di fondi italiani e stranieri.

Il materiale filmico è in diversi formati tra cui essenzialmente 16 e 35 mm. Quello più antico è su supporto infiammabile, nitrato di cellulosa, dopo di che sono arrivati il trincerato di cellulosa e il più recente poliestere, entrambi safety.

Le tipologie di pellicola presenti sono le più svariate: negativi, positivi, lavander, controtipi, internegativi e interpositivi ecc. I contenitori sono scatole in materiale plastico di diverse dimensioni, antistatiche e autoestinguenti.

I locali dove è conservato il materiale cinematografico sono quattro: tre magazzini e un deposito.

Le matrici originali, siano esse safety che infiammabili, sono custodite in due diversi magazzini.

Nella vecchia sede dell'Istituto Luce, in piazza di Cinecittà, vi è lo storico magazzino chiamato Cellari, dove sono conservati circa 18.000 rulli di pellicola negativa e positiva originale su supporto infiammabile. I locali sono composti da 16 celle, ognuna da 132 buche in muratura più altre 32 celle destinate ai duplicati safety di sicurezza (circa 20.000 rulli).

Questo magazzino è dotato di un impianto di aspirazione che -in un intervallo di ogni ora- ricambia totalmente l'aria all'interno di ogni cella per impedire la saturazione dei gas sprigionati dal nitrato di cellulosa ed anche di un impianto di inertizzazione a prevenzione incendio che, al rilevamento della temperatura di 42° gradi interna alle celle, fa scattare un allarme che rilascia immediatamente Co2 a bassa temperatura e a forte pressione, inertizzando, congelando quindi, tutto l'ambiente.

Un ulteriore protezione viene dall'impianto sperimentale di raffreddamento ad acqua per la temperatura all'interno dei locali. Nell'estate appena trascorsa è stato molto utile per aver abbassato i valori interni di 2° senza aumentare sensibilmente l'umidità relativa.

Attualmente è allo studio un impianto di climatizzazione delle celle compatibile con la struttura muraria edificata negli anni Trenta.

Sempre nella sede di piazza di Cinecittà, in un ex teatro di posa, vi è il terzo magazzino dove sono conservati circa 30.000 rulli di pellicola positiva utilizzata per le proiezioni e per la consultazione in moviola.

Negli stabilimenti cinematografici di Cinecittà Studios vi è il magazzino safety, dove sono conservate le matrici originali non infiammabili e i derivati di stampa degli originali infiammabili - chiamati duplicati di sicurezza- realizzati negli anni delle fasi successive della riconversione.

Questo magazzino ha una struttura in scaffalature metalliche a norma su due livelli e contiene circa 30.000 rulli. Il locale è climatizzato con un impianto che mantiene una temperatura costante di circa 15° e con una umidità relativa del 50%.

Infine, il deposito che si trova sulla via Nettunense, dove sono conservati circa 40.000 rulli di pellicola positiva di 2° e 3° copie oltre ai tagli e doppi di diversi soggetti.

ISTITUTO NAZIONALE LUCE ente produttore

I Giornali Luce seguono una suddivisione alfanumerica, assegnata per ragioni di magazzino, negli anni sessanta. Infatti la suddivisione è in tre serie: giornali Luce A sono le cineattualità mute prodotte dal 1927 al 1932; i giornali Luce B che corrispondono ai sonori prodotti dal 1931 al 1939, di cui i primi sono in presa diretta; i giornali Luce C sono stati realizzati nel periodo bellico, tra i quali vi sono anche 9 numeri realizzati durante i 45 giorni del Governo Badoglio, dopo il 25 luglio 1943, e 53 numeri editati durante la Repubblica Sociale. La consistenza in Archivio delle tre serie è rispettivamente: 941, 1654, 346.

La Rivista Luce, cinegiornali prodotti tra il 1934 e il 1935, ideatore Corrado D'Errico. Sono supplementi straordinari ai cinegiornali Luce, una sorta di raccolta di materiale di repertorio Luce confezionate sul modello delle Riviste Cines. La consistenza in archivio è di 5 numeri, di cui uno in versione francese.

Cronache dell'Impero, cinegiornali prodotti nel 1937, che diventeranno successivamente una rubrica interna dei cinegiornali. La consistenza in archivio è di 4 numeri.

Cine-GIL, cinegiornali prodotti tra il 1940 e il 1943, per la Gioventù Italiana del Littorio. Ne furono prodotti 26, ma in Archivio ne sono conservati 23. La testata fu distribuita soprattutto nelle scuole e nelle sale della G.I.L.

Settimana Europea e Panorami Europei, cinegiornali prodotti in Germania durante il periodo bellico e distribuiti nei territori occupati tra il 1939 e il 1945. In Archivio ne sono presenti rispettivamente 49 e 48.

Notiziari Nuova Luce sono i cinegiornali prodotti dall'Istituto Nazionale Nuova Luce tra il 26 luglio 1945 e l'ottobre del 1946. Le informazioni cartacee documentano la realizzazione di 22 numeri, ma la consistenza nell'Archivio è di soli 5 numeri.

Repertorio Luce Venezia

Materiale filmico composto da spezzoni, scarti, premontati e montati dei cinegiornali e documentari Luce. La consistenza è di 173 rulli, in media 300 metri a rullo, montati ed identificati.

Da Acquisizioni

INCOM

La settimana Incom -cinegiornali prodotti dal 1946 al 1965- dal numero 1 al numero 2555 – consistenza 2551.

(dal numero 1 al 1350 sono su supporto infiammabili Ferrania, dal 1351 al 2555 sono su supporto safety).

Cronache del Mondo -cinegiornali prodotti dal 1956 al 1964- dal numero 199 al numero 455 – consistenza 110.

Orizzonte cinematografico -cinegiornale prodotti dal 1957 al 1964- dal numero 62 al numero 437 – consistenza 375.

Repertorio Incom

Tale materiale è composto da spezzoni, scarti, premontati e non montati dei cinegiornali e dei documentari. Si compone di numerosi bidoni contenenti più spezzoni; la proiezione approssimativa

della quantità dei bidoni svilupperebbe in rulli montati circa 8000, in media di 300 metri a rullo, di cui sono stati già identificati e montati in laboratorio, nonché catalogati in banca dati circa 1300.

Astra

Mondo Libero – cinegiornali prodotti dal 1951 al 1959 – dal numero 1 al numero 411 – consistenza 408.

(tutti questi cinegiornali sono su supporto infiammabile)

Fulco Attualità

Sette G -cinegiornali prodotti dal 1966 al 1977- dal numero 1 al numero 634 – consistenza 632

Notizie cinematografiche – cinegiornali prodotti dal 1968 al 1979 – dal numero 55 al numero 518 – consistenza 463

Radar Cinematografica

Radar -cinegiornali prodotti dal 1965 al 1982- dal numero 1 al numero 999 – consistenza 988

National Archive of Washington

Acquisizione del 1993

Combat Film -filmati girati dagli operatori statunitensi al seguito delle truppe anglo-americane durante la II guerra mondiale. Consta di circa 150 ore di materiale su supporto D2 (videomagnetico).

Compagnia italiana di attualità

Acquisizione del 1997.

L'Europeo Ciac -cinegiornali prodotti dal 1956 al 1958- dal numero 1001 al numero 1116 – consistenza 116

Caleidoscopio Ciac -cinegiornali prodotti dal 1961 al 1992- dal numero 1117 al numero 2576 ed anche 9001, 9002, 9003, 9004, 9005, 9107, 9111 – consistenza 1444

Settimanale Ciac -cinegiornali prodotti dal 1957 al 1987 – dal numero 433 al numero 641 – consistenza 222

Cinesport Ciac -cinegiornali prodotti dal 1946 al 1950- dal numero 1 al numero 432 e 9 numeri unici – consistenza 187

Repertorio Ciac -materiale di difficile identificazione e ricostruzione, relativo a tutti i cinegiornali citati oltre i documentari. In fase di lavorazione del laboratorio.

Vari cinegiornali di provenienza tedesca:

Die Deutsche Wochenschau -cinegiornali in lingua tedesca prodotti nella seconda metà del 1942- consistenti numero 4

Cinegiornale UFA -cinegiornali di lingua tedesca prodotti tra la fine del 1942 e l'inizio del 1943- consistenza numero 9

La settimana europea e Panorami europei -cinegiornali prodotti in Germania e distribuiti nei territori occupati tra il 1939 e il 1945- consistenza 50.

Documentari

Tale materiale è composto da soggetti muti e sonori di durata variabile – corto, medio e lungometraggi – che trattano argomenti diversi.

Una individuazione per ente produttore è ancora in fase di elaborazione pertanto l'Archivio storico Luce consta nella sua completezza, come ente produttore e da acquisizioni e donazioni, di circa 6000 soggetti sommariamente divisibili in 1200 muti (a fotogramma pieno), solo su supporto infiammabili, e i restanti (circa 4500) sonori su supporto infiammabile e safety.

Film

I film di fiction prodotti e conservati presso l'Archivio storico Luce sono “Camicia Nera” del 1933 e “I trecento della Settima” del 1943. Nel 1937 è stato realizzato “Scipione l'Africano” di cui non si hanno copie di conservazione.

*Tecnologie per la memoria*⁶¹

A dispetto degli apocalittici che considerano le nuove tecnologie come il mezzo più efficace e rapido per abbattere i fondamenti della nostra conoscenza, l'Archivio dell'Istituto Luce ha, ormai da più di un decennio, voluto affidare ai più moderni strumenti digitali il gravoso compito di ordinare e tutelare la propria memoria storica.

La minaccia della perdita di significato e il rischio dell'indistinzione sono per la verità quasi connaturati a quello straordinario mondo virtuale, fondato sulla produzione e lo scambio in tempo reale di miliardi di informazioni, che è internet: la rete delle reti ci ha abituati ad avere a che fare quotidianamente con un oceano sterminato di dati privi di un'organizzazione gerarchica che si basi della loro rilevanza qualitativa, ma ci ha anche regalato una prospettiva sul mondo del tutto inedita e ha portato una salutare ventata di idee nuove nel settore dei media.

Fu proprio un atteggiamento positivo nei confronti delle nuove tecnologie e delle loro incredibili potenzialità che animò i primi ideatori della cinematografia educativa, negli stessi anni in cui si levavano voci allarmate che descrivevano i cinematografi come luoghi di corruzione delle giovani generazioni. Il fascino delle immagini in movimento, che la nostra produzione nazionale aveva fin allora utilizzato per allestire riduzioni inevitabilmente modeste dei grandi classici della letteratura, non doveva essere destinato, era questo l'auspicio, solo al racconto e all'immaginazione. Secondo questi uomini, che furono non a caso definiti i "Gutenberg dei nostri tempi", il cinema non avrebbe ineluttabilmente allontanato dallo studio e dai libri, e la "cultura popolare", intesa come "popolarizzazione della cultura", non avrebbe inevitabilmente svilito o addirittura sostituito la cultura "alta", ma l'avrebbe proficuamente fiancheggiata e arricchita, divenendo veicolo di informazione e di istruzione.

Queste considerazioni non appartennero in quegli anni solo ai nostri sostenitori del cinema non fiction, ma furono condivise a livello internazionale da tutti quei paesi che, attraverso iniziative spesso sostenute dai governi, andavano sperimentando nuovi usi delle immagini per diffondere la conoscenza. Il fondatore dell'Istituto Luce, il giornalista Luciano De Feo, divenne uno dei principali promotori non solo in Italia, attraverso l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, di questa cultura cinematografica.

Come è noto, il Luce fu anche (e per un certo periodo soprattutto) lo strumento principale della propaganda ideologica del regime fascista, una funzione che svolse con scrupolo costruendo uno specchio multiforme in cui gli italiani poterono contemplare, attraverso il filtro ottico del regime e quasi ininterrottamente per vent'anni, i loro splendori e le loro miserie, le loro speranze e le loro delusioni, le loro conquiste e le loro sconfitte.

Il risultato di questo smisurato autoritratto dell'Italia degli anni Venti e Trenta è oggi un archivio di dimensioni davvero notevoli, che non può essere capito se non nella sua complessa struttura d'insieme e senza conoscere l'affascinante retroscena che lo ha reso possibile.

È per questi motivi che si è voluta intraprendere la ricostruzione dell'intera memoria storica dell'"ente" Istituto Luce, costituita dai suoi film, dalle sue fotografie, e infine dalle carte che ne documentano le vicende produttive, amministrative e politiche; un'operazione di storicizzazione iniziata dagli studiosi già da molti anni, ma che l'Istituto ritiene oggi di dover promuovere di propria iniziativa, al pari di altre istituzioni pubbliche italiane e straniere, a integrazione e rilancio di un'attività culturale che già oggi può contare su risultati più che soddisfacenti.

Le tecnologie digitali e internet, "addomesticati" dalla ferrea logica dell'archivistica, si sono rivelati strumenti preziosi e insostituibili. Abbiamo così iniziato avviando l'ordinamento, la

⁶¹ Da: Introduzione di Edoardo Ceccuti, Direttore Archivio Istituto Luce, a "Fonti d'archivio per la storia del LUCE 1925-1945" a cura di Marco Pizzo e Gabriele D'Autilia

digitalizzazione e la catalogazione dei nostri archivi di immagini, operazioni che ci consentono oggi di disporre di una delle più moderne banche dati elettroniche al mondo (che dà accesso, attraverso il nostro sito, alla visione gratuita on line di più di 100.000 film e di una quantità cospicua e in continua crescita di fotografie), e abbiamo proseguito promuovendo una ricerca su tutti i principali archivi italiani per recuperare le carte che il Luce produsse negli anni del fascismo, quei documenti che ancora mancavano all'appello e che consentiranno presto di completare la ricostruzione dell'intera memoria storica del nostro Istituto.

La nostra fiducia nelle tecnologie, ne siamo certi, è stata ben riposta e l'accesso attraverso la rete all'intero patrimonio dell'azienda ne sarà presto la più concreta conferma.