

Arcaico, opaco, italiano*

Marco Bertozzi

* Il presente saggio è tratto da M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2018, pp. 79-95.

L'unica possibilità che resta al poeta, in queste condizioni, è quella di sovrapporre illusione e ragione – e cioè di illudersi, sapendo di farlo, di riconoscere il carattere illusorio dell'illusione, trasformando un'attività un tempo spontanea in una consapevole finzione.

Roberto Esposito

Sguardi epifanici

Un cinema dimenticato dai media eppure premiato in festival internazionali. Un'arte di alta consapevolezza teorica ma scarsamente percepita dalla sfera pubblica. Un terreno dissodato da semplificazioni realistiche, capace di lavorare sull'ibrido, ma considerato poco più di una mera tecnica riproduttiva. Un laboratorio pulsante di prototipi ma inteso quale palestra per arrivare al cinema di finzione (“Quando farai il tuo primo ‘vero’ film?”). Un campo di battaglia, fra emergenze estetiche e debolezze produttive, scarse possibilità mostrative e sviluppo di distribuzioni alternative. Questi alcuni paradossi del documentario italiano, oggetto misterioso ai più nonostante la messe di riconoscimenti piovuta negli ultimi anni sui nostri migliori autori¹. Alle origini di un cinema in cui la riflessione sui processi di messa in forma è ritenuta fondamentale, ben al di là della rilevanza mediatica del contenuto, stanno attitudini sperimentali, capaci di coniugare intelligenze ed emozioni, osservazioni e narrazioni.

In un percorso esemplare per un cinema del pensiero, l'idea di una realtà non esplicabile si confronta innanzitutto con l'*imprinting* rosselliniano, laddove “per pensare bisogna sapere”² illumina ancora un cinema che sbanda nell'ascolto/incontro con il suo referente. Un campo aperto, lontano dagli agonismi intellettuali della cultura istituzionale e dai valori di una efficiente modernità, in cui il tempo dell'attesa e dell'introspezione irrorà il cinema di sguardi umanisti, di occhiate perdute sulla vita quotidiana dell'uomo. È quel “paziente lavoro di rammendo della specie umana” che Rossellini amava ricordare³. Un livello di sorveglianza tenero – che rifiuta la dittatura della sceneggiatura chiusa – e in cui l'ammissibilità dell'inatteso illumina

poetiche immesse nella falda biologica della vita. Un punto di vista minoritario, per molti enigmatico ma, al tempo stesso, esemplare: i più bei documentari ci seducono proprio per la siderale lontananza dalle galassie del vedere diffuso. Prototipi, schegge visive, in cui lo sguardo si chiede costantemente che fare della cinepresa, quale il suo ruolo nell'offensiva lanciata verso il visibile. La bellezza dell'accadimento (nessuna bellezza romantico-armoniosa quanto quella stocastica della vita) è un corpo a corpo con l'indecidibilità del concetto di reale. È quello che accade in un film come *Below Sea Level* di Gianfranco Rosi (2008), dove disponibilità umane, maestrie tecniche e consapevolezze teoriche orchestrano un consesso di mediazioni in attesa, davanti all'occhio della camera. Sottilmente, una visione del mondo altra si materializza dietro segni che sembrerebbero rinviare al sociologicamente conoscibile. Una lateralità rivendicata e difesa con forza: un diritto di "essere fuori" (geograficamente, produttivamente, esteticamente), di rinegoziare un mondo in cui l'esperienza poetica è sacrificata a quella pseudocomunicativa dei grandi media. Gianfranco Rosi impiega quattro anni di appostamenti, amicizie, abbandoni, ritorni, per incontrare le vite di un gruppo di emarginati, a 250 chilometri da Los Angeles, in un'area in cui sorgeva una base militare. Territori fisici – piatti paesaggi desertici, – umani – il *backward* del "we can", – estetici –, laddove il film sfugge la mera intenzione documentale e diviene potente macchina simbolica. Perché la realtà è una faccenda soggettiva, e comporla, calibrarla, riprenderla, insomma, farne un film come questo è una sfida gravitazionale alle galassie del cinema diffuso. Rosi l'affronta posizionandosi sul versante di un realismo metafisico, in bilico fra una forma osservativa, di grande raffinatezza, e un sentimento partecipativo. Protagonista non risulta la didascalica volontà di saturare il tema – le condizioni di vita di alcuni *homeless* – quanto la transumanza di memorie inattese. Memorie scabrose, piene di relitti, lontane dagli sfavillii di altre, socialmente vincenti, memorie. I territori di *Below Sea Level* risultano indigesti ai domini dello sguardo realistico camuffato da reportage, telegiornale, *talk show*: come ai paesaggi del *versioning* dominati da *commissioning editors* che impongono semiosfere succubi di (pseudo)-esigenze spettatoriali. Sono opere che appartengono agli abissi di quel fragile cinema libero capace di volgere l'osservazione del reale in creazione artistica, per strapparci alla stereotipia mentale che ci assale appena guardiamo immagini realistiche.

Come in *Tahrir Liberation Square* (2011), dove Stefano Savona s'immerge nella primavera egiziana con una Canon 5D, filmando, "da dentro" e ad altezza di sguardo, i momenti della caduta di Mubarak. La capacità di accogliere l'imprevisto, che può sembrare tarda apologia del pensiero debole, è invece libertà che sottrae l'angoscia del controllo, l'ansia della bella scena e della mirabilia tecnica. Percorri un sentiero e attraversi quel pezzo di vita grazie al cinema. In questo caso, una macchina/corpo in movimento osmotico con i corpi dei giovani rivoluzionari egiziani. Un cinema non protetto, di acuta testimonianza, per una "messa in scena" impossibile da prevedere e nella quale l'accumulo di materiali non inseribili in una drammaturgia data prende forma in progressivi grumi di senso: la crescita è sommersa, qualcosa che si dipana poco alla volta, fin quando il "dipinto del reale" è sentito come compiuto. Competenze antropologiche, stilistiche, fotografiche sono fuse in un'opera irriducibile al suo contenuto narrabile: come in *Chiusura* (2001) di Alessandro Rossetto, un film sulla madre del regista che dopo una lunga attività chiude il suo salone da parrucchiera, e ci consegna l'idea che possa esistere una confezione raffinata dietro un valore testimoniale, un ordine poetico quale momento emergente dal mirare. Un dono, il vero scambio simbolico fra chi lo fa, chi ne è protagonista, e chi lo guarda, capace di farci sentire una prima specificità di questo cinema, nell'invenzione di concetti-forma che prima non esistevano. Nella capacità di uno scatto di tono che valichi la storia che si sta raccontando e si riveli frammento di una più ampia epifania. Come possiamo osservare nei raffinati lavori di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti – *Materia oscura* (2013) o *Spira Mirabilis* (2016) – o nell'accuratezza degli sguardi di Yuri Ancarani, in film come *Il capo* (2010) o *The Challenge* (2016), in cui lontano dalla parola detta emergono qualità del vedere e possibilità mostrative molteplici, dagli spazi della videoarte a quelli, tradizionali, della sala cinematografica. Si tratta di prospettive di piena autonomia espressiva, libere da modelli prestabiliti, convenzioni di genere e formattazioni televisive. Ma il documentario contemporaneo è anche altro. E al di là di una sacra attenzione all'epifanico, negli ultimi anni ha assunto coscienza della necessità di scavi ulteriori. Di intervenire, apertamente, nella costruzione filmica, innervando il cosiddetto reale di ulteriori potenzialità espressive e momenti performativi⁴.

Il documentario agente

In questo senso *L'orchestra di Piazza Vittorio* (Agostino Ferrente, 2006) è risultata un'opera laboratorio, capace di evidenziare l'orizzonte esperienziale dell'idea documentaria. Almeno per due motivi. *In primis* per l'evidente dinamica performativa del regista. Osserviamo Ferrente in scena nel tentativo di realizzare il film, mentre gira in vespa per Roma alla ricerca di musicisti stranieri o commenta con la sua voce gli accadimenti durante le riprese. L'autore è dentro al lavoro del film, in una esplicita esigenza di contatto con gli attori sociali e di attestazione del processo in corso. Inoltre, e questo è il secondo motivo, grazie al film nasce davvero una orchestra multietnica, che negli anni successivi alle riprese diventerà la principale orchestra italiana composta da (ex) stranieri. Il documentario non attesta più l'esistenza del mondo ma fa mondo, lo costruisce, ne edifica parti che, al termine dell'opera, godranno di vita propria: una cinederiva, in cui il film diviene piuttosto "casa", luogo che supera i componenti costruttivi iniziali (l'elencazione di problematiche "extracomunitare") per trasfigurarsi in una più vasta costruzione simbolica: il destino e la vita degli uomini, di tutti gli uomini.

Ma, a questo punto, quando terminare il film? Trattandosi di un cinema dal vivo, che nasce all'interno di un'etica della condivisione – un cinema in cui le transazioni simboliche sono di gran lunga più importanti del valore commerciale dell'opera –, quando porre la parola fine alle riprese e, successivamente, al montaggio? All'orizzonte si staglia una poetica del non finito, un demone comune a molti sperimentatori – come Alberto Grifi – portati a uscire dall'idea di testo chiuso, definito una volta per tutte. Una disseminazione di possibilità e, successivamente, di versioni filmiche in cui non conta più il tempo – economicamente inteso –, la fedeltà – a un montatore, a un personaggio, a un distributore –, la virilità estetica di affermazioni come "il mio film è questo".

Come un blob sensibile agli anfratti da riempire, la vischiosità di questo cinema espande le sue forme laddove si manifestano cavità affettive da colmare o lacune estetiche da emendare. Un cinema in divenire: un po' come il *Turner* disadattato nel film di Mike Lee (2014), che col proprio quadro già esposto, sotto gli occhi strabiliati dei suoi colleghi, decide di spalmare una macchiolina rossa sulla tela. Ovvero la boa che, evidentemente, si era accorto mancasse⁵. Così, se arduo resta

accostare il cosiddetto reale, Ferrente il reale lo reinventa ludicamente, cercando di stimolare connessioni latenti ma capaci d'ingenerare nuove derive emozionali. Si tratta di una sorta di remissione dello svelamento immediato, in cui protagonista non risulta più la volontà di saturare un tema (croce del documentario didattico, didascalico, asimbolico), quanto la transumanza di mediazioni in attesa. Abilità che deve anche alle doti e al felice rapporto di sintonia creativa storicamente attivato con Giovanni Piperno, con il quale gira, discute e firma molti dei suoi film performativi (come *Il film di Mario*, 1999 o *Intervista a mia madre*, 2000).

Ferrente tratta il film come uno spettacolo teatrale, dove la prima recita non coincide mai con l'ultima: una recita che, strada facendo, si arricchisce di suggestioni ispirate al *feedback* del pubblico o all'emergere di nuove idee o illuminazioni estetiche. Come se Ferrente le attendesse, in una ricezione consapevole della perfeffibilità di un film che diviene "opera aperta": non più, o non solo, dal punto di vista interpretativo, del lettore/spettatore, ma proprio dal punto di vista drammaturgico. L'autore stesso, in una revisione apparentemente fuori tempo massimo per qualsiasi produttore normale, diviene consapevole vittima di una arricchente patologia del non finito.

Franco Maresco, in *Belluscone, una storia siciliana* (2014), amplifica questi aspetti, in un irriverente trattato di antropologia visiva. Da un film sulle ragioni del consenso berlusconiano in Sicilia, parte un risucchiante flusso magmatico, un viaggio nella cultura popolare dei neomelodici, all'interno di una Palermo telenutrita e selfie-dipendente. Gli aspetti performativi e autoriflessivi, gli intoppi produttivi, quelli relazionali – con protagonisti reali o auspicati – informano un linguaggio aperto alla contaminazione del *reenactment*, in un'alchimia di passato, presente, futuro più pregnante di qualsiasi saggio storico-sociologico. Un film grottesco, sudato e umorale, capace di attraversare i demoni dell'inconscio collettivo grazie alla qualità delle relazioni instaurate, degli accadimenti accolti. Il processo creativo (parzialmente) governato da Maresco conduce a un cinema liberato da improbabili piani di lavorazione, verso transazioni fatiche e slittamenti estetici in perenne contrattazione con il mondo. Il rischio dell'*incertitude* eletta a sistema: ecco la potente sicurezza/insicurezza di questo cinema documentario.

Una forma bella e (s)perduta

L'alterità prodotta dal documentario italiano si configura come originale sfera pubblica di riferimento, una fucina alternativa di immaginari sommersi della nostra contemporaneità. Un'altra caratteristica di questo cinema è la capacità di inserire l'arcaico nell'attualità più bruciante: laddove, in un potente sdoppiamento di sguardi, il paese millenario irrorà le forme del cinema più attuale e genera opere di impressionante forza epistemica. Lo vediamo in *Bella e perduta* (2015), un film di Pietro Marcello in cui la contaminazione tra gli orizzonti della ragione e quelli del mito informano un cinema contemporaneo, eppure non alieno dalle serie culturali che l'avevano preceduto. Osserviamo Pulcinella, una reggia abbandonata, un custode appassionato, un bufalotto parlante: orizzonti realistici e altri quasi magici, che partono da appartenenze antiche, con protagonisti in arrivo da faglie culturali stratificate, per uscire dalle quali non sono sufficienti i dispositivi immunitari della modernità e la semplice nettezza di un nuovo inizio. Cogliendo l'indisponibilità della cultura italiana ad adattarsi all'uniformità e all'esattezza del moderno, Marcello rivendica la latenza di senso dell'esperienza umana contemporanea. In qualche modo segue un filone importante del pensiero filosofico italiano, nella riemergenza dell'origine oscura nel tempo che vorrebbe rimuoverla⁶. Ciò che nel suo carattere opaco ricondurrebbe alla possibilità dell'arresto, in anni in cui sembra avanzare implacabile l'idea stessa di modernità. *Bella e perduta* tiene insieme sguardi sul reale – interviste di Marcello in campo, sequenze televisive di manifestazioni pubbliche – con una prospettiva favolistica: e lo fa con uno stile esibito, che governa la presenza dell'inoperosità (in questo senso, opposta al documentario americano alla Michael Moore, paragonabile al cinema d'azione) con le faglie biologico vitali del paese. In un respiro profondo, l'incidenza di quella storia e di quel territorio lega il pensiero alla figurazione, l'idea alla forma. Ciò che, per altre strade, notava Jean-Luc Godard nelle sue *Histoire(s)*, quando nel capitolo sul cinema italiano inseriva la frase "una forma che pensa" su un volto-icona pierfrancescano. E, in termini complementari, collocava la scritta "un pensiero che forma" sul ritratto di Pasolini.

Il processo è metamorfico e diffida da una declinazione prettamente nazionalista delle arti visive. Anzi, un carattere del migliore cinema italiano sta proprio nel riconoscersi una vocazione universale, legando

un'impronta realista – il suo carattere geo-filosofico – a una forte vocazione umanista. Forse, proprio il ritardo nella formazione dello stato nazionale è legato alla imprescindibile necessità di una circolazione iconica sovranazionale. Da quando i nostri pittori e i nostri architetti frequentavano corti e committenze europee o i maggiori pittori stranieri venivano in Italia per affinare la propria arte, si è cioè consolidata una circolazione di forme e di esiti estetici i cui modelli possono essere considerati il vero carattere “nazionale” della nostra migliore produzione visiva. Quella di un'arte, e di un cinema italiano, senza nazione, per cui già europeo, confermato dalla presenza di tanti documentaristi italiani in Francia o negli Stati Uniti, in Germania come in Inghilterra. Un cinema laico, che non crede alla teologia della modernità come non crede a un compiuto processo di secolarizzazione. Nell'inesausto scontro fra pensiero razionale e pensiero religioso non è sufficiente scegliere la libertà del primo: non si tratta di un ritardo filosofico del cinema italiano sull'irreparabile vittoria della modernità, quanto di una specie di originale marca identitaria, che proprio per le difficoltà nell'avvento di quella supposta condizione moderna riesce a evitare la compattezza di un unico paradigma estetico-filosofico, recuperando forme inesaste dagli orizzonti dell'arcaico, del magismo, del mito. Come ne *La bocca del lupo* (2009), altro film di Pietro Marcello, in cui il rapporto fra una storia di vita sbandata – Enzo, “una faccia d'angelo che la malavita ha rubato al cinema” – e i paesaggi di una città, Genova, divorata dai cambiamenti del secolo breve, informa una raffinata alchimia estetica. *La bocca del lupo* è un lavoro su rovine che fanno intuire l'esistenza di un tempo sfasato, in un procedere che non coincide con quello del ricordo consapevole: esperienze nate nell'ombra, nel cono alieno ai riflettori del tele-gridato, laddove l'interesse per un cinema possibile è quello della mediazione fra il soggetto e il mondo. Un'antropologia della visione che non finisce al “prodotto materiale” ma diviene apprendistato coniugato ai sensi, alla vulnerabilità delle emozioni, all'eredità di un destino o alle nostre memorie perdute. Una lunga intervista nel tinello dei protagonisti disvela quanto le voci, i frammenti d'archivio, le passeggiate nel buio della notte ci avevano giusto fatto premeditare. Ecco l'opera come nuova sintassi, come scavo nella lingua inesprimibile dell'arte. È lì che si intrecciano geografie sentimentali differenti: resoconti di una città baciata dal miracolo industriale e un'infanzia libera nei vicoli/giardini di pietra, segmenti

di un passato urbano divorato dalla speculazione e consapevolezza che contrabbando e sparatorie costano anni di prigione e inenarrabili lontananze dal soggetto amato. Una buona dose di lentezza segna la realizzazione del film: sei-sette mesi per arrivare alla prima intervista con Enzo, altrettanti mesi di ricerche e di montaggio per scegliere e ricomporre il materiale d'archivio "giusto". Non è un caso che questo cinema esiga latenze, tempi lunghi, sedute di montaggio ignote ai televisivi; apparenti inoperosità che, congiuntamente, risultano progetto meridiano e atto politico. Mentre la moltiplicazione dei canali e il trionfo dell'alta definizione spingono a produrre sempre nuove immagini, film come *La bocca del lupo* segnano poetiche in levare, decrescite iconiche che fanno della riflessione e dell'osservazione il loro *focus* estetico⁷.

In una lotta di forme, contro la forma totalitaria dell'informazione e delle supposte aree neutre, il nuovo documentario italiano evidenzia il premere del fuori campo, esalta il dubbio del/sul passato, disfa il *cadrage* del "tutto a fuoco" lavorando alla frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, apparire e sparire. Scardina, ipnoticamente, il tempo frigido del format e quello autoritario del palinsesto. "Le formatage des oeuvres audiovisuelles finit, au bout de la chaîne, par être un formatage du voir et de l'entendre, de sentir et de rêver"⁸. Una prospettiva di ecologia del visivo che introduce spazi di osservazione dilatati, in cui "amatoriale" non è più sintomo d'inconsapevolezza tecnica ma rivalutazione passionale del filmico. Quasi un obbligo, per un cinema documentario in cui la mancanza di uno stabile referente statale e di una televisione pubblica capaci di creare un organico quadro di sviluppo ha contribuito a esaltare processi di diffidenza intellettuale ma, paradossalmente, un pensiero più libero e creativo. Come se il deficit di programmazione e le ricorrenti crisi di sistema del documentario italiano avessero indotto autori e produttori a ingaggiare forme di autonomia e di resistenza per situarsi, in un modo o nell'altro, al perimetro del sistema. Ma, forse, ci sono modalità dell'agire e disposizioni del pensiero che arrivano da lontano:

in questa particolare attitudine performativa, non è arbitrario riconoscere un elemento di lungo periodo della tradizione italiana. Si tratta di quella estroflessione nel mondo che, da Machiavelli e Gentile, a Gramsci, qualifica in vario modo il nostro pensiero in

una maniera che eccede lo statuto disciplinare della ricerca filosofica costituendone, piuttosto, una sorta di decostruzione pratica.⁹

Cinema “selvaticus”

Si tratta di modalità espresse superbamente in *Alberi* (Michelangelo Frammartino, 2013), un film installazione accolto al MoMA di New York e al Den Frie Center of Contemporary Art di Copenaghen: un'operazione estetica al confine fra documentario, installazione e *urgent anthropology*, che rende pienamente la labilità del confine fra cinema e arti visive. Sulla scia di un antico rito silvano, gli abitanti di Armento, in Basilicata, si recano nel bosco per tagliare rami e radici di edera. Li osserviamo al lavoro, accompagnati da un *soundscape* naturale, con fruscii, versi di animali, suoni della foresta. Quando riappaiono riusciamo a fatica a individuarne le fattezze umane: occhi nascosti dalle foglie, braccia che sembrano rami, corpi che evocano tronchi. La foresta si anima di uomini pianta, ora visti in dettaglio, ora in campo lungo, che sciamano lentamente nel verde intenso di una natura mimetica, mossi da forze misteriose, sempiterni. Dal bosco profondo alla piazza di pietra, il ritorno in paese segna l'irruzione della musica, con un organetto che accompagna l'ondivaga danza degli uomini-albero, gli antichi romiti, ormai scomparsi, che bussavano in cerca di un obolo durante il carnevale. Poi la notte, il ritorno della luce diurna, gli uomini in piazza, il rito vestimentario del verde addosso: il film è un *loop* di 28 minuti che nel suo ciclo rimanda ad altre circolarità, le stagioni, la vita dell'uomo, quella dell'universo. Il rito è ricreato ma la rivisitazione della figura arcaica dell'*homo selvaticus* attinge a una traccia culturale sotterranea che influisce sul desiderio di generare nuove forme carnevalesche. Ciò che da allora costituisce la rinascita di una festa collettiva del paese, risentita come propria, ben lontana da eventi pubblicitari in stile rievocazione storica. Per questo il film di Frammartino, con le proiezioni in sala e l'esposizione in ambiti museali, rappresenta al meglio un cinema filosoficamente profondo, medialmente ibrido, estremamente poetico: forme di una contemporaneità capace di scavare nel passato – ciò che appariva ritardo e inadeguatezza – per trovare l'inesausta presenza dell'origine¹⁰. Un irriducibile conflitto in atto che questo cinema accoglie, testimonia, reinventa senza presupposti ideologici vincolanti, nell'eccentricità di un paese che si vuole europeo ma frequenta ancora le rotte degli anti-



chi dei, fra i ventosi arcipelaghi del Mediterraneo. Ecco gli inesausti orizzonti di performance culturali e di autorappresentazioni che la modernità ha cercato di superare con la definizione di nuovi miti – quelli della razionalità e della crescita di centralità dello Stato nazione, dell’incremento dell’innovazione tecnologica e del giogo burocratico, della diffusione scientifica e dell’aumento della classe borghese...

Una modernità che ha preso il sopravvento ma non è stata in grado di comprendere, e di penetrare, ciò che si era formato storicamente, in maniera così diversificata, nel nostro paese. L’origine composita dei mondi italiani è restata opaca agli occhi dello Stato nazione, investita di una indifferenziata progettualità politico-economica. Come, ancora prima, accadde per il violento processo di unificazione nazionale; o, ancora, come sta accadendo oggi, nell’idea di “integrazione” forzata delle culture migranti, una razionalità impositiva ha guidato il processo di burocraticizzazione del soggetto. In termini biopolitici, l’oscura minaccia al sistema costituita da un vitalismo primigenio e irrazionale delle tante culture italiane è stata combattuta dal sistema dei media legati al potere centralista dello Stato.

La modernità del documentario italiano si situa proprio nella ineluttabile permanenza del conflitto come elemento costitutivo della società degli uomini, laddove paiono emergere lotte, valori, desideri, atteggiamenti, norme non scritte – alfine, categorie della vita stessa –, in risonanza con le forme originarie di quei tanti modi di essere italiani¹¹. Più che spettri del passato, risorse antropologiche per un grande cinema, termini di un presente complesso e di un futuro non securizzato, in un universo mosso dall’ardua dialettica dei contrari. È qui, fra il mito primigenio – una “retroguardia” dalla quale paiono giungere voci profetiche – e la macchina mitologica della modernità, che il documentario italiano insinua i suoi dubbi, definisce alcuni raccordi, crea, a sua volta, una macchina estetica capace di sguardi acuti, prettamente filmici e non letterari. In grado di staccarsi dal cinema come industria dell’intrattenimento e dello spettacolo – con i suoi riti mondani, le sue star, le sue fascinazioni –, in cui il tempo della festa filmica risulta complementare alla normalizzazione del moderno cittadino-lavoratore. Un processo che, per certi versi, si riconduce al modello della “macchina mitologica” (1972) di Furio Jesi¹², per cui al cinema come industria dello spettacolo e alle sue merci travestite da materia poetica potremmo opporre chi, dal cinema stesso, dispone di un linguaggio capace di



farsi sperimentazione, estetica e politica, per scalfire l'inaccessibilità della macchina mitologica del moderno. Se impossibile risulta smontarla – il tempo storico dell'auspicato progresso è tempo condiviso dai più – questo cinema offre almeno il modello di una scrittura capace di mostrare, dal suo interno, la simultaneità dell'esperienza filmica e lo svelamento della sua produzione, inducendo una riflessione sulle strutture interne della grande cattedrale della modernità. La differenza è fra il cineasta che agisce per creare merce vendibile, luoghi comuni estetici, confluenti nel modello "macchina mitologica", e chi riesce a sospendere la supposta naturalezza della macchina per spostarla verso un'esperienza epifanica. O per pensarne la sua mitologia come a un vuoto, che rimanda soltanto a se stesso. Una presa di coscienza che rimanda direttamente al pensiero di Pasolini e ai suoi documentari in forma di appunti, in quel perenne ritorno all'origine – "io sono una forza del passato" – che non si esaurisce nel richiamo dei miti primigeni ma si incista, senza scampo, in una tragica, ma rinnovata, contemporaneità. Duplice è il felice ritorno al passato. Verso Pasolini, e verso il senso dell'arcaico in Pasolini. Qui sta la sua dimensione profetica per il documentario italiano contemporaneo. Mi riferisco a quegli orizzonti capaci di autoriflessività e performatività – già osservati in merito all'uso della voce – con cui egli affronta i *Sopralluoghi in Palestina* o immagina storie altamente simboliche, come quella del maharaja dandosi in pasto, per salvarli, a tigrotti affamati in *Appunti per un film sull'India*. O, ancora, ampliando la carica metalinguistica espressa dalla scusa-rimando al "vero" film da farsi, in *Appunti per un'Orestide africana*. Qui, come in India, Pasolini cerca volti per un film mitologico: cerca Agamennone, Cassandra, Clitennestra. Viaggia, dal lago Vittoria al lago Tanganica e la sua ricerca sul passaggio alle democrazie formali avviene trasfigurando le forme del mito in forme della contemporaneità: Troia che brucia diviene un serbatoio petrolifero incendiato, i saccheggi della città antica sono i villaggi distrutti da una delle tante guerre africane di oggi. Un'improvvisa idea

[lo] costringe a interrompere questa specie di racconto [...] rilacerando quello stile senza stile che è lo stile dei documentari e degli appunti. L'idea è questa: far cantare l'Orestide. Farla cantare, per precisione, nello stile del jazz.

Ecco le parole di Eschilo modulate in una *jam session* al Folkstudio di Roma, ecco le prove in studio con jazzisti e cantanti di colore. *Appunti* straordinari, guida per paesaggi documentari liberati dall'ossessione del realismo, in un cinema denso di risonanze individuali e passioni collettive, nella precoce intuizione dell'irriducibile passaggio epocale del nostro tempo. Livelli poetici segnati dalle rovine e dalla memoria, tasselli di un grande cinema italiano capace di confutare alcune pretese egemoniche della modernità. Come ricorda Roberto Esposito, "la contemporaneità è muta se schiacciata su se stessa, se non illuminata per contrasto da ciò che la precede"¹³.

Inconscio italiano

Ciò che è ben visibile nei ri-lanci ermeneutici di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, illuminazioni contemporanee in partenza da film dimenticati. Una dimensione archeologica che ci parla dell'oggi, evidente sin *Dal Polo all'Equatore* (1986), un film anticipatore di molte tendenze successive nonché di una serie di quesiti sul rapporto fra il cinema e la storia (dall'utilità probatoria delle immagini documentarie sino agli aspetti antropologico-culturali dello sguardo filmico). Scintille critiche, fuochi della cultura visuale d'inizio Novecento, rivisitate lavorando i film di Luca Comerio, operatore del cinema muto italiano: dieci sezioni, dieci spazi fisici e mentali in cui al *ralenti* di un treno in corsa succedono immagini di navi fendighiaccio, uccisioni di orsi bianchi e di leoni, "selvaggi" da redimere, paesaggi-palcoscenico della prima guerra mondiale. Se le immagini recuperate dagli archivi di Comerio illustrano il sistema di valori del periodo, dalla retorica nazionalista a quella colonialista, dalla superiorità dell'uomo sulla natura a quella del bianco sul nero, è solo con la forza creatrice di Gianikian e Ricci Lucchi che esse esplodono di nuovi significati. *Dal Polo all'Equatore* è un film che esce dalle cornici imposte scomponendo il quadro e destrutturando attitudini autoritarie dei film di partenza: gli autori "mentre lavorano *con* quelle pellicole, devono decidersi a lavorare contro ciò che esse incarnano dal punto di vista politico e ideologico"¹⁴.

Ma ogni film di Gianikian e Ricci Lucchi è un viaggio ricco di tappe, in un lavoro fisico e sulla fisicità dei supporti, monacale per la dedizione e la raffinatezza d'indagine¹⁵. L'ausilio è dato da una potente macchina ermeneutica – la camera analitica – che consente di riagire il

fotogramma con una artigianalità che, al tempo stesso, richiama il lavoro delle botteghe del Rinascimento e gli esperimenti scientifici alle origini del cinema¹⁶. La camera analitica consente cioè di rifotografare le immagini originali per poi avviarle a una serie di interventi plastici, cromatici, di rimessa in quadro, in un uso che implica la ridefinizione dei processi di focalizzazione e lo scardinamento degli antichi rapporti sintattici. Un lavoro sulla memoria eticamente ed esteticamente rilevante, per rimontaggi privi di qualsiasi didatticismo.

Allo zenit delle estetiche imperanti in Italia, emergono opere fondamentali per la riflessione sul cinema documentario, sul *found footage*, sul rapporto con gli spazi museali dell'arte. Penso al progetto *Archivi italiani* (dal 1991, elaborato montando film d'epoca e immagini del Ventennio), con *Il fiore della razza* (1991), *Prigionieri della guerra* (1995) e *Lo specchio di Diana* (1996). Resistenze iconografiche dove il lavoro estetico e quello etico sono fusi in una visione filosofica del destino dell'uomo: come se la libertà espressiva che contraddistingue Gianikian e Ricci Lucchi esercitasse, al tempo stesso, un controllo sulla nostalgia seduttiva di alcune pratiche storiografiche e un attrito al naturale pericolo dell'oblio. Anche in *Su tutte le vette è pace* (1998), l'incontro tra immagini d'archivio, diari di soldati al fronte e orchestrazione musicale produce un potente affresco antiretorico. La cinepropaganda dei materiali originari viene ribaltata e il corpo ferito – dell'uomo, come della pellicola al nitrato – emerge da frammenti di volti come da graffi del fotogramma, da espressioni umane come da bolle, lacerazioni, impronte della pellicola. E la visione del film produce uno slittamento totale dall'epica dei libri di storia all'etica della condizione umana più sofferente, fatta di paura e tragico senso del dovere.

Interessante risulta l'analisi di Christa Blümlinger su questi film. Rifacendosi al pensiero di Aby Warburg, l'autrice di *Cinéma de seconde main* focalizza l'attenzione su vari procedimenti di ripetizione e di *Umwertung* (rivalutazione), sui repertori di gesti e immagini dimenticate, sui procedimenti mnemonici consentiti dal cinema¹⁷. L'insieme di atti filmici compiuti dai registi – ripetizione, *ralenti*, colorazione, *recadrage* ecc. – aggiunge a un primo orizzonte documentario, in qualche modo legato agli aspetti referenziali delle immagini, una “verità estetica” supportata proprio grazie all'atto manipolatorio degli autori: un gesto interpretativo legato alla dimensione etico-politica,

rigettata nella contemporaneità. Quindi, a un terzo livello, emerge il carattere discorsivo, in cui le scelte degli autori illustrerebbero le stesse regole in base alle quali la sopravvivenza o l'oblio delle immagini vengono formulati. Per finire con una quarta modalità, "un mode mélancolique de lecture de matériau, qui est considéré comme un vestige appartenant a monde des choses, aussi éphémère que les corps dont il a conservé la trace"¹⁸.

Il cinema come protesi militarista deflagra grazie al trattamento sulle immagini compiuto dagli autori e con *Oh! Uomo* (2004) Gianikian e Ricci Lucchi informano una delle loro più pregnanti opere degli ultimi anni. Sequenze militari della Grande Guerra, allora vietate alla visione pubblica, vengono affrancate dall'orizzonte scientifico-medicale di provenienza e consegnate alla loro tragica potenza mistificatoria. Le immagini di quei campionari di arti mutilati, i tentativi di ricomposizione artificiale degli organi, l'umanità stessa, protagonista di orrori ogni volta dimenticati e rinnovati, innescano una tensione dialettica fra passato e presente, agli antipodi di un sentimento nostalgico. L'intervento sui vecchi fotogrammi di film militari è teso a evidenziare l'assurdità e la tragedia di qualsiasi conflitto bellico, nonché i miti tecnologici di contorno: in *Oh! Uomo* sono pressoché eliminati i gesti dei medici, la loro volontà autopromozionale, esaltando piuttosto gli sguardi dei militari feriti, con un intervento di *recadrage* e di ampliamento dell'immagine, dai piani medi ai volti in primo piano, per aumentarne e focalizzarne la portata significativa. L'etico e l'estetico fusi, nell'idea che frammenti d'antico servano a illustrare la contemporaneità:

costringiamo a pensare e a collegare ieri e oggi, a fare associazioni. Svelare la violenza nei suoi vari aspetti. [...] Tutto il lavoro è rivolto al presente, all'attualità, a quello che vedi in televisione oggi. *Oh! Uomo* è l'Iraq, sono i cadaveri degli americani che tornano a casa senza i funerali di stato o i mutilati che vengono nascosti.¹⁹

Come nella linea Warburg-Benjamin-Godard, si tratta di percorsi segnati da campionari sterminati e, congiuntamente, mai sufficienti. Demiurghi del ricordo, profeti del montaggio attratti dai cascami più che dalle glorie, Gianikian e Ricci Lucchi rivelano il tentativo di un ci-

nema libero di opporsi all'irresistibile omologazione iconica della modernità. Dall'entropia visiva del passato colgono dinamiche schegciate per arricchire di altri lessici visivi gli orizzonti del cinema contemporaneo. Anche loro esposti in musei e gallerie d'arte esprimono pienamente la mobilitazione di un cinema documentario ricco di energie creative, trascurato dai grandi media ma denso di quell'afflato etico-estetico che, con altri sguardi realisti, fece grande il cinema italiano. Ma le frontiere del documentario sono aperte e trovare specificità territoriali può essere limitante. Le esperienze sono molteplici e le pratiche ricche di scarti, lacerazioni, invenzioni originali. Un'onda internazionale, per cineasti che non schivano il malessere del mondo ma che cercano di valicare la fortezza delle apparenze. Filmmaker che

ont embrassé des territoires du réel généralement incertains, le plus souvent tempétueux et peu parcourus. Ils ont arpenté des territoires délicats et parfois risqués, n'hésitant pas à "s'affronter aux malaises du monde", pour aller regarder au-delà des apparences, des évidences premières, et s'affranchir ainsi des grilles érigées par les habitus qui claquemurent le réel.²⁰

Autori che esibiscono grammatiche e stilistiche esigenti, forzano la scrittura filmica classica e, lo abbiamo visto, attraverso processi di riuso, incrocio, ribaltamento, dissoluzione, estraniamento, incitano lo spettatore a uno sguardo critico sul cinema e sulla sua esistenza. L'idea, irriducibile al semplice contenuto delle immagini, è di una messa in movimento dello spirito per pensare poeticamente il mondo. Questa è la forza, questa la bellezza, della difficile arte del documentario.

1. Come Gianfranco Rosi, con *Fuocoammare* (Orso d'oro al Festival di Berlino, 2016) o *Sacro Gra* (Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia, 2013); Pietro Marcello, con *Bella e perduta* (vincitore del Festival di Göteborg, 2016) o *La bocca del lupo* (vincitore del Torino Film Festival, 2009); Martina Parenti e Massimo D'Anolfi, con *Il castello* (2011, Premio speciale della Giuria a Hotdocs di Toronto); Gianluca Comodin con *L'estate di Giacomo* (2011, Pardo d'oro al Festival di Locarno); Stefano Savona, con *Piombo fuso* (2009, Special Jury Prize, Festival di Locarno) e *Palazzo delle Aquile* (2011, con Ester Sparatore, Alessia Porto, Grand Prix Cinéma du Réel).

2. R. Rossellini, *Islam. Impariamo a conoscere il mondo mussulmano*, Donzelli, Roma 2007, p. 4.

3. Ivi, p. 3.

4. I. Hongisto, *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015.

5. "Che poi, detto tra noi, l'arte è fatta di regole desunte, regole che valgono finché qualcuno non dimostra che possono essere superate. Ma dove diavolo c'è scritto che un film, una volta consegnato, debba rimanere congelato nel tempo in quella versione? Sì, quella è la consuetudine, dettata da regole di natura per lo più commerciale, come la durata standard di un lungometraggio".

In intervista al regista, gennaio 2017.

6. Per questa prospettiva rinvio a R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010.

7. Si veda F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1999.

8. J.-L. Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, Lagrasse 2009, p. 11.

9. R. Esposito, *op. cit.*, p. 252.

10. Per Roberto De Gaetano, l'insieme di esperienze legate al miglior documentario contemporaneo costituirebbe l'ultimo atto dell'asse romanzesco del grande cinema italiano. Un paradigma capace di collocare il documentario all'interno di una storia del cinema di più ampio respiro: con un certo rischio, nella definizione stessa di "romanzesco", nel reintrodurre categorie del letterario in un cinema che si sforza di sfuggire loro.

11. In questo senso rimando anche al cinema di Felice D'Agostino e Arturo Lavorato, da *Il canto dei nuovi emigranti* (2005) a *Essi bruciano ancora* (2017).

12. F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Roma 2013.

13. R. Esposito, *op. cit.*, p. 200.

14. R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 71.

15. Sulla processualità del lavoro di

Gianikian e Ricci Lucchi ricordo il saggio di R. Censi, *Taking the Errata Out of History. The Analytical Camera and the Question of Time* (Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi), in A. Autelitano (a cura di), *The Cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum*, Campanotto, Udine 2010, pp. 158-172.

16. La macchina è composta da due elementi: “nel primo, scorre verticalmente l’originale 35mm. Può accogliere le perforazioni Lumière e le pellicole con i vari gradi di restringimento e decadimento fisico dell’emulsione e del supporto, fino alla perdita dell’interlinea del fotogramma e alla sua cancellazione totale. [...] Il secondo elemento è una camera aerea in asse con il primo elemento di cui assorbe per trasparenza le immagini. È una camera con caratteristiche microscopiche, più fotografiche che cinematografiche, ricorda più le esperienze di Muybridge e Marey che quelle dei Lumière”. Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Dal Polo all’Equatore*, in “Griffithiana”, n. 29-30, 1987, poi in S. Toffetti (a cura di), *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Hopendulmonster, Firenze 1992, pp. 100-101.

17. C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l’art du film et des nouveaux médias*, Klincksieck, Parigi 2013; ed. or. *Kino aus zweiter Hand*, Vorwerk 8, Berlino 2009. Il testo si concentra sull’analisi di alcuni cineasti: a ognuno è dedicato un capitolo, e in esso si affronta un tema differente, dalla “Disposizione archeologica” alla “Storia della cinematografia come esperienza”, dalle “Culture dell’assimilazione” alla “Cartografia del tempo”.

18. Ivi, p. 218.

19. Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, in *Archivi che salvano. Conversazione (a partire da un frammento) con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, a cura di D. Dottorini, in “Fata Morgana-Archivio”, n. 2, 2007, pp. 18-19.

20. C. Maury, *Habiter le monde. Eloge du poétique dans le cinéma du réel*, Yellow Now, Crisnée 2011, p. 181.