

Il senso del luogo. Paesaggi documentari e poetiche della riappropriazione

Marco Bertozzi

Nella lontananza dalle galassie del vedere diffuso, un certo documentario italiano intercetta protagonisti dimessi, spesso reietti dal corpo mediatico-sociale, e paesaggi di un'Italia dimenticata. Nella scelta di rappresentare un punto di vista minoritario, per molti enigmatico, queste schegge visive affrontano un corpo a corpo con l'uomo e il suo ambiente valicando il candore del documentario naturalistico e producendo al contempo una riflessione sull'atto stesso del guardare. Una relazione figurativa in cui ai naturali elementi di attrazione si associano evidenti elaborazioni d'autore, nella produzione di valori estetici che valicano l'ambito riproduttivo e investono orizzonti simbolico-antropologici e teorie dell'arte contemporanea.

Termini sfuggenti. Da un lato il paesaggio quale luogo sedimentato, nel suo duplice aspetto, fisico e culturale: un palcoscenico edificato dal tempo e segnato da forme che sembrerebbero costituire un "naturale" profilmico. In realtà un oggetto sentimentale, canonizzato da precedenti forme del vedere (una, su tutte, il vedutismo) e del narrare (i diari, le riflessioni di viaggio) e definito dell'incrocio fra *homo figurans* e *homo faber*¹. Dall'altro l'indefinitezza di un termine, "documentario", che solo recentemente sta godendo di importanti rivisitazioni teoriche, nel tentativo di sottrarne l'idea a una storica sottostima: quasi si trattasse solo, o poco più, d'immacolata rappresentazione del mondo e non di una complessa forma di ri-appropriazione cinematografica del "reale"². Critico verso il processo di normalizzazione tecnocratica del contemporaneo, il migliore documentario italiano induce a rielaborare il sistema di credenze esistenti attraverso un'attenzione interpretativa forte, capace di osservare significati eccedenti quelli manifesti. Perché nonostante la vulgata calco-riproduttiva, il documentario crea: crea come la filosofia o la fisica o la pittura. Un'arte del comporre, in bilico fra ascolto-riproduzione del mondo e sua messa in figura. Un equilibrio tra necessità diverse che diventa corpo del film, per un immaginario dal vivo che valica la superficie delle cose per tirarne fuori l'essenza non verbalizzabile.

Così il documentario contribuisce "originalmente" al ritorno sugli studi sul paesaggio (in un paese che sviscer periodicamente norme di

salvaguardia e assetti legislativi che dovrebbero preservarlo), e diviene un ulteriore orizzonte di riflessione sui territori abbandonati: un apprendistato scopico coniugato alla vulnerabilità dell'abitare la campagna, il contado o i nostri mille borghi periferici. Si tratta di scavi che cercano di evidenziare aspetti arcaico sacrali persistenti nei processi di secolarizzazione delle società moderne. Aree liminali – del cinema, del territorio italiano – per contemporanee riappropriazioni poetiche. Se vogliamo, l'opposto di ciò che diverse *film commission* desidererebbero, normalmente orientate a obiettivi turistici che vincolano il documentario “a scelte fotografiche e tematiche troppo canalizzate e di natura, talvolta, spiccatamente promozionale”³.

1. Profondo Nord

Ciò che non accade con i documentari realizzati da Gianni Celati sul Delta del Po: avventure dello sguardo, ma anche espressioni letterarie – con libri come *Narratori delle pianure* e *Verso la foce* – e fotografiche, attraverso gli occhi-guida dell'amico Luigi Ghirri⁴. Vagabondaggi nella bassa padana segnati dalla medesima tonalità affettiva, fra spazi vuoti della pianura, paesini difesi dagli argini, casolari abbandonati. Paesaggi emozionali, attraversati in pullman da Celati per il suo primo documentario, *Strada provinciale delle anime* (1991), coinvolgendo amici del DAMS di Bologna e alcuni parenti. Alla ricerca, direbbe Celati, di un “cinema naturale”⁵, per assonanze evocate dalla fuoriuscita dal sé nell'immersione in territori semi-abbandonati. Un incontro che si approfondisce ne *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) e che, lontano dal clamore dei media, si sviluppa ulteriormente in *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2003), un film attraversato dal quesito “Come osservare le rovine?”. Ora il compagno di viaggio è John Berger, teorico dell'arte del guardare, accomunato dallo stesso desiderio esplorativo, a caccia di rovine e di memorie, forse di civiltà ormai sepolte⁶. L'idea che quella antica civiltà fosse mutata per sempre emerge anche in più recenti scavi documentari, come le anamnesi di *Un metro sotto i pesci* (2006), in cui Alessandro Rossi e Michele Mellara informano una danza della memoria ritrovata. In un territorio dove i tempi e i modi della società contemporanea arrivano ormai sbiaditi, il ritmo musicale di un barcone sembra rinviare – in uno spiazzante scherzo filmico – a uno di quegli iconici battelli sul Mississippi. Forse perché questa terra, oltre a un grande fascino, custodisce un prezioso obbligo al procedere pau-

sato, alla riflessione interiore, in quel posizionarsi al limite, in quella “giusta distanza” che il documentario ha sempre cercato di modulare, fra sguardi scelti e immagini epifaniche, apparizioni e sorprese del vedere. Ma anche alla sottile vena di follia della pianura contadina, con i suoi artisti legati alla terra – da Ligabue a Tonino Guerra – e a un’idea di originale resistenza poetica. Un tratto che emerge in *Caravaggio era un maiale* (2019), di Giacomo Bolzani, in cui osserviamo la vita dell’artista Pasquale Martini, fra la sua passione per gli animali – mentre “gli uomini stufano” – e le performance con i maiali e le mucche delle stalle in cui lavora. Gorgheggi ancestrali, buffi inseguimenti, esotiche tecniche di rilassamento emergono dalla simbiosi con le “bestie”: in un percorso visionario e surreale, la campagna profonda romagnola, lontana sia dalla metropoli balneare che dagli immaginari urbani delle città distese sulla via Emilia, ospita una poetica riscrittura di confini tra uomo e istinto, grugnito e parola.

Poco più a Nord, altri appostamenti documentari colgono territori spaesati, dove gli ultimi paradigmi del “buon sviluppo” – l’economia vincente del capannone diffuso, la fusione perfetta fra individualismo e solidarismo quale eredità della cultura contadina – languono nelle risacche della crisi. Una penombra figurale che investe centri storici salvati architettonicamente ma abitati da banche e da griffe internazionali, sterminati popoli dell’aperitivo e fabbriche del sentire anestetizzato per corpi lisci, lucidi, tonici dell’italiano post televisivo. I *Capitali coraggiosi* (1999) rappresentati da Andrea Prandstraller solo venti anni fa (nella parabola ascendente di cinque imprese legate a una eccezionale capacità imprenditoriale del singolo, dai tortellini di Giovanni Rana alle giostre degli Zamperla) sembrano inabissarsi in un mondo in cui ricchezza e povertà diventano osmotici e la Maserati parcheggiata nel capannone dietro casa può volatizzarsi da un momento all’altro, per una commessa non pagata, un tracollo in borsa, un virus in arrivo. In *Bea vita!* (2010) Romolo Bulgaro traccia una genealogia del presente in cui il Nordest non è più il paradiso del piccolo è bello⁷. Può non bastare più lavorare come pazzi per scordare la fame e la miseria dei nonni: la tesi del libro è che anche fra gli insediati-pacificati-acritici il malessere avanza e pervade fortemente quella tensione fra l’autonoma e osannata affermazione di sé e l’intero modello sociale. Una deflagrazione antropologico-paesaggistica con cui Alessandro Rossetto informa *Piccola patria* (2013) ed *Effetto*

domino (2019), dopo avere realizzato magici documentari sul Veneto profondo come *Bibione by by one* (1999) o *Chiusura* (2001). In questo lavoro, con le vicende della madre parrucchiera, di una ragazza calciatrice e di un piccolo circo di paese, sembrerebbe non accadere nulla di cinematograficamente rilevante. Fra gli imbarazzi prossemici di corpi inadatti ai luccichii della scena, Rossetto coniuga valore testimoniale e ordine poetico, in uno scatto di tono che valica l'esile storia che sta raccontando per rivelarsi frammento di una più ampia visione estetica. Siamo sul versante di un realismo metafisico: reperti per una archeologia del Nordest che competenze antropologiche, stilistiche, fotografiche fondono in opere irriducibili al loro contenuto narrabile. Partiture per volti e voci in cui la cinepresa sembra muoversi in zone esterne al mito nordista, sui confini di un sistema costretto a fare conti con disconomie umane e ambientali e con la ridefinizione del concetto stesso di ospitalità. Il tempo e lo spazio si sciolgono, diventano collante per nuove memorie e nuovi paesaggi culturali.

Ecco l'emergenza di *Marghera Canale Nord* (Andrea Bevilacqua, Francesco Cressati, Andrea Segre, 2003) in cui otto marinai egiziani e indonesiani della Motonave Kawkab vengono abbandonati per oltre due anni nel porto di Marghera. Il film ne racconta le storie informando, di riflesso, uno spaccato sugli abitanti delle "terre inospitali", dove la Kawkab è ancorata: emergono le assurdità di nuove, potenti, schiavitù, localizzate in paesaggi ad alto tasso antropico, densi di villetttopoli e termovalorizzatori, capannoni industriali e raccordi autostradali, circonvallazioni e tangenziali, rotonde e passanti europei. Conciliare crescita economica e tutela ambientale: *La mal'ombra* (Andrea Segre e Francesco Cressati, 2007) se lo auspica ma una zincheria che cresce su aree archeologiche, nelle vicinanze di San Pietro di Rosà, in provincia di Vicenza, sembra prefigurare la vittoria di un presente succube di miti tardo industrialisti e degli interessi di pochi sulla salute di molti. È contro di essi che si mobilita la gente del posto, dando vita a un altro dei tanti comitati di cittadini sorti spontaneamente in molte regioni periferiche, in risposta alla devastazione della politica del fare. L'ultimo film di Segre, *Il pianeta in mare* (2019), è proprio uno sguardo sull'abbandono e la sopravvivenza di Marghera, sul possibile risanamento ambientale e sul cambiamento antropologico in atto. Un inventario emozionale sulle componenti più fragili del corpo sociale, in cui la riappropriazione di quegli spazi valica la dimensione locale e

investe questioni globali – il disastro ambientale, la fine dell’industrialismo, l’irruzione di nuove culture – e paure mai sopite nell’incontro con il diverso.

Se la generazione dei cinquantenni ha intravisto le lucciole e gli ultimi falò, oggi i problemi di ordine pubblico, quelli igienico sanitari e quelli della viabilità definiscono una sorta di dittatura della protezione capace di dissolvere gli ultimi riti collettivi del mondo antico. Eppure, in questo Nord “securizzato”, si alza l’esigenza di scrutare individui e comunità che vivono ancora un rapporto mitico con la natura o con luoghi debolmente antropizzati. Come ne *La benedizione degli animali* (2013), dove Cosimo Terlizzi si accosta delicatamente agli animali di una fattoria delle colline bergamasche, accompagnato da un *soundscape* lavorato sui suoni della natura. Eccolo posarsi una colomba in testa, accarezzare un maiale sdraiato nella melma, porgere uno specchio alle mucche per consentire loro di guardarsi e, forse, riconoscersi: sino a realizzare una specie di magico talismano che sembra preludere alla morte degli animali. Sotto la pioggia, al suono di un corno, Terlizzi pare guidato da forze arcaiche, come a indagare il senso cosmico della natura. In una benedizione degli animali che diventa liberazione delle immagini, il documentario naturalistico ci guarda da lontano. Mentre l’autore guarda in macchina, interpellando direttamente il nostro sguardo smarrito, la rivoluzione antinaturalistica avviata da Franco Piavoli sin dai suoi primi film “amatoriali” sembra arricchirsi di un nuovo capitolo⁸, in un’elegia che subordina il sapere sugli animali allo choc estetico e all’incantamento poetico. Come in *Rumore bianco* (Alberto Fasulo, 2008) un’opera che ha radici profonde nelle origini del regista, e che si sviluppa come riscoperta dell’universo naturale e umano del Tagliamento. La coscienza di un intreccio universale fra umanità e memorie, paesaggi e tradizioni si fonde con momenti di epifanico sbandamento. Bellissime le scene dei ragazzi al fiume, liberi, appesi alle liane, in immersioni che rimandano a *La canta delle marane* (Cecilia Mangini, 1960) e rivendicano solo la meravigliosa pulsazione della giovinezza. Siamo lontani dal clamore dei media, dalla *Bea vita!* di Bugaro, dai drammi sociali e ambientali delle dismissioni del nord post-industriale. 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 pseudo comunicativa dei grandi media. Echeggiano voci profetiche, dalla lontananza friulana, quelle del Pasolini giovane magicamente messo in scena da Francesco Costabile e Federico Savonitto nel film *In un futuro aprile* (2019). Attraverso immagini d'archivio, riprese originali nel Friuli di oggi e una lunga intervista al poeta Nico Naldini, prende forma una rievocazione densa di suggestioni, visive e uditive, accorata come la voce di Pasolini stesso, fra le tragedie della guerra e la bellezza dei corpi perduti nell'estasi della giovinezza. Altri paesaggi, e altre guerre, trovano voce in *Kobarid* (2019), di Christian Carmosino Mereu. Le memorie dei soldati emergono dalle montagne cariche di sangue della Prima guerra mondiale: qui le disfatte, il fallimento delle politiche di potenza, il massacro dei soldati e dei civili diventano fantasmi vocali interpretati da Alessio Boni. Nella terra di nessuno tra la vita e la morte, quel senso di fratellanza che il delirio nazionalista aveva spazzato via risale come un fiume carsico, fra l'incessante vento della storia e un campo di tensione sperimentale nel racconto dei territori periferici: come se ad immaginari rattroppiti dalla sottoesposizione mediale bisognasse rispondere con un alto tasso di creatività. Si tratta di campi di ricerca in cui la critica alle narrazioni dominanti si attua anche grazie all'utilizzo creativo di dispositivi del passato⁹. Lo vediamo in *Bora*, il *work-in-progress* di Yuri Ancarani che parte nel 2011, con immagini, suoni e performance sul vento del Carso, e trova la sua forma definitiva nel 2015, grazie all'inclusione degli aspetti audiovisivi in un monitor Brionvega. Un documentario-scultura, in cui le immagini girate fra Friuli-Venezia Giulia e Slovenia vengono ridotte, contratte, costipate all'interno di un celebre oggetto del design italiano, il televisore progettato da Marco Zanuso e Richard Sapper a inizio anni Sessanta e oggi esposto al MoMA di New York. In *Bora*, le (tradizionali) marche dell'enunciazione documentaria subiscono un tracollo semantico, esibendo apertamente la processualità dell'atto creativo e l'artificialità dei processi di "documentarietà". Proprio le limitazioni tecniche, l'uso distorto di dispositivi obsoleti, l'accoglimento di texture tipiche dell'analogico gettano queste operazioni negli orizzonti della *low-fidelity*, in aperta antitesi con le luccicanti sirene dell'alta definizione. Eppure, paradossalmente, queste immagini sembrano più calibrate ad esprimere il respiro della vita stessa, i modi incerti in cui essa si



Fotogrammi da *La benedizione degli animali*, di C. Terlizzi, 2013

sviluppa, in un intreccio fluttuante che rimanda al legame morfologico fra forme vitali ed espressioni artistiche¹⁰.

2. *Aporie del recupero primigenio*

Lontano dalla piattezza dei paesaggi “naturalistici”, dall’illusione che potesse farsi cinema del reale solo perché dotati di videocamera, in Sicilia si sono staccati negli ultimi anni diversi azzardi, molte ibridazioni, alcuni felici corto circuiti della “missione” educativa. Sin dalle provocazioni di Ciprì e Maresco – in *Cinico TV* (1990), *Sei corto sei* (1991), *Avanzi* (1991), *Blob-Cinico Tv* (1992, 49 puntate) – un cinema in bianco e nero, a inquadratura fissa, alieno a virtuosismi di macchina, ha messo in crisi vulgate cine-turistiche e reportage di buona coscienza. Una feroce consapevolezza mediale fissa rovinare modernità urbanistiche, scandaglia territori abitati da maschi troppo biologici, gela la normale transizione del senso in interviste-rigetto del comunicativo. Felicamente a cavallo fra i Lumière – per l’inquadratura maniacale – e Méliès – per il senso delle apparizioni – Ciprì e Maresco sgretolano il formulario di qualsiasi retorica partecipativa, non mischiandosi con i loro interlocutori in campo, non mettendoli a proprio agio ma umiliandoli con una autoritaria/ridicola *voice over* (di Maresco)¹¹. Un cinismo profondo,

la fine del progresso, il lutto di Dio. Ma non la fine dell’immagine: perché nelle immagini passano nuvole e luci e cieli immensi e orizzonti infiniti. La macchina è fissa, come stupefatta di fronte alla rivelazione: perché in quella luce di nuvole il cinema ritrova l’amore primigenio per se stesso, e lo stupore di poter rivelare (e rivelarsi) l’anima del mondo.¹²

Una certa idea documentaria attraversa i territori più inquieti della riflessione estetica contemporanea e affonda lo sguardo sui rapporti spietati dello stare in vita, sul primato dell’indagine fra l’io e il mondo, fra il tempo dell’oggi e la storia atroce. Biografie dell’esistenza comune: senza utopie, in una marginalità dimessa, dove il progetto politico riguarda l’individuo nudo innanzi alla (sua) storia, emergono corpi alieni al controllo bio-politico, come nello stupefacente *Padre nostro* (2008) di Carlo Lo Giudice. Nell’abisso del rapporto quotidiano fra due uomini sudati, russanti, a-televisivi, un vecchio padre e un

figlio cinquantenne si grattano fra le lenzuola sgualcite: i loro corpi sono immobili, gli sguardi catatonici, il tempo sospeso. Il vecchio bacia la foto della moglie, il figlio lo guida, in mutande, verso la pulizia quotidiana. Intimità inenarrabile, in cui Salvatore, il figlio, versa una catinella d'acqua sul capo del vecchio, lo asciuga, lo bacia, lo sdraia... "Sei schifoso, sei". Ma le immagini dicono più delle parole, trasudano affetto supremo: geografie del benevolo tracciate da pezzi di mano che si cercano, da parole sussurate nell'*Estasi dello sguardo* (titolo di un'opera di Bufalino sbirciata dal vecchio all'inaugurazione di una mostra d'arte). Poi una sinfonia di momenti inutili, finalità latenti, una esistenza che pare rasentare il biologico. *Padre nostro*, titolo-pregiera del film, è cinema-cinema, un lavoro che dribbla con maestria il parlarsi addosso per riflettere su impegno/rassegnazione, incanto/disincanto, antico/moderno, intimo/collettivo. Un fascio di antinomie precipitate sulla terra da passati siderali, tutti lì, presenti nella Sicilia di oggi. Ancora una volta, protagonista è un'umanità da Italia "minore", destinata a soccombere, annientata dagli immaginari dell'irreale paese reale della total-fiction televisiva. In ospedale, sulla lettiga, Salvatore accompagna il padre, lo cura, lo aiuta ad alzarsi: "Vieni qua quando ti gira... Bel somaro, bel porco" lo rimbrota il vecchio. Poi vanno in campagna, il padre riconosce le cipolle – "Il dottore dice che sei demente e tu riconosci le cipolle" – gli ulivi secolari sui quali si innesta un canto antico, fuoriuscito da millenari paesaggi di vita. Dal realismo poetico di Lo Giudice al surrealismo di Canecapovolto, il viaggio nella Sicilia dimenticata si carica di pratiche aperte alla multimedialità e alla ibridazione stilistica. All'interno del processo di mutazione tecnologica del cinema, il gruppo Canecapovolto forza la presunta naturalità dei linguaggi per espanderne provocazioni sensoriali e, congiuntamente, politiche. Una sperimentaltà che denuda il dispositivo cinema, l'apparato mediale, l'ingenuità realista, e cerca di "svelare significati occulti derivanti da accostamenti che lavorano sull'accumulo"¹³. Esasperandone il rumore semantico di fondo, il mondo viene sbriciolato e riconfezionato in ironiche e avvelenate caramelle visive. "Popolo siciliano, la libertà ha un prezzo, 35 euro. Oppure, un piccolo elettrodomestico" recita la *voice over* di *Il popolo è con me* (2010), una riflessione paradossale sulla Sicilia e sui misfatti della sua rappresentazione stereotipata. La memoria del popolo lavoratore è tracciata grazie a immagini di migranti con le valige, fabbri al

lavoro, contadini alla semina, chini sui campi, fra gli animali. Per Adriano Aprà “il rumore domina. Quello di una televisione impazzita e insieme quello di un suono alieno, cosmico: rumore di fondo dell’universo. Rumore che mette in questione il senso, prevalicandolo. Guai andarne a caccia: rischiamo di perderci”¹⁴. Così una cartina a colori della Sicilia sembra non farcela più a contenere visioni folkloriche (i tipici carretti siciliani) o immagini di morti ammazzati.

Transazioni fatiche e slittamenti estetici sembrano in perenne contrattazione con questa “periferia” del mondo: ma la Sicilia è un continente, un luogo di reinvenzione continua, e tanti sono gli autori che riescono a rivisitarne luoghi e persone per riappropriarsi di più dense e nascoste sfumature. Come nei film di Costanza Quatriglio, dove la camera sembra accarezzare le persone, lasciando pulsare le indecisioni e gli attimi di apparente inutilità. Per la Quatriglio un vertice di queste tensioni è nel lancinante *Ècosaimale?* (E dov’è il male?, realizzato nel 2000), che pulsa con la vita delle protagoniste, nel quartiere Albergheria, dove tra macerie e cantieri aperti, le sorelle Lia e Rita, sei e nove anni, rivendicano il loro diritto a essere ragazzine; o nell’arcaico rivisitato in *Terramatta* (2012), sul periglioso viaggio nel Novecento tratto dal diario del quasi analfabeta Vincenzo Rabito.

Un grande interprete del documentario contemporaneo è anche Stefano Savona, che oltre a importanti sguardi sul paesaggio e umanità del più vasto Mediterraneo ha raccontato squarci ed umanità di una Sicilia nascosta: come i pescatori tunisini imbarcati sul peschereccio Prometeo di Mazara del Vallo. *Un confine di specchi* (2006) non è solo un film sulla pesca: lo sguardo di Savona si posa sui lunghi respiri della storia, partendo dalla migrazione di 150.000 siciliani che dalla fine dell’Ottocento si trasferirono in Tunisia. Ma ricordo anche l’attenzione con cui Savona racconta l’occupazione del municipio di Palermo ne *Il palazzo delle aquile* (con Ester Sparatore e Alessia Porto, 2011), quando 18 famiglie che reclamano un alloggio si trasferiscono nelle stanze del Palazzo. Nella complessa relazione tra cittadini e istituzioni, spazi privati e spazi pubblici, una storia di ordinaria anarchia ci è raccontata con lo stile del cinema diretto, in un viaggio fortemente immersivo, fra difficoltà di organizzarsi dal basso e complesso lavoro politico.

I paesaggi siciliani ripresi nei magnifici documentari di De Seta degli anni Cinquanta, sono rivisitati da Salvo Cuccia in *Détour/De Seta* (2004) prima dell’irruzione del “non finito”, principale stile architetto-



Fotogramma da *La benedizione degli animali*, di C. Terlizzi, 2013

Fotogramma da *Materia oscura*, di M. D'Anolfi, M. Parenti, 2013

nico della Sicilia contemporanea. È grazie a *Unfinished Italy* (Benoit Felici, 2011) che viaggiamo alla scoperta di queste moderne rovine dell'incompiuto, tra simboli di un'epoca troppo sicura del suo avvenire e persone capaci di reinventare queste strutture paradossali, frutto di corruzione e malaffare¹⁵. Ma a volte dal disastro possono nascere laboratori urbani in cui, grazie all'illuminato contributo di alcuni intellettuali, l'arte contribuisce alla rinascita delle città. Lo vediamo in documentari come *Earthquake '68 – Gente di Gibellina*, di Federico Schiavo (2008) o *Belice 68, Terre in moto* di Salvo Cuccia e Antonio Bellia (2008). Si tratta di film che illustrano la complessità dell'apporto artistico alla ricostruzione di Gibellina, laddove personalità come Leonardo Sciascia e Ludovico Corrao, Paolo Consagra o Mario Schifano, Arnaldo Pomodoro o Toti Scialoja innescano rivoli per un abitare poetico capace di coinvolgere contadini, artigiani locali, semplici cittadini, sin anche laboratori con i bambini. Ciò che rappresenta al meglio queste intenzioni rimane il Cretto di Alberto Burri, un'opera di *land-art* scaturita dopo discussioni vive, molto dure, per alcuni amare: nessuna maceria visibile, quanto un vasto sarcofago, fisico e concettuale, pensato più per il mondo a venire che per i gibellinesi memori, nonostante tutto, delle pietre della loro antica città.

In questa sinfonia di paesaggi estetici la storia di un'Italia diversa emerge quale narrazione appassionata, mai banale. 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, le preoccupazioni per gli incassi – per configurarsi come originale sfera pubblica di riferimento. In questa fucina di immaginari sommersi della nostra contemporaneità l'apparenza del reale si carica di scarti, lacerazioni, slittamenti, capaci di questionare l'apparenza realistica delle immagini. Tracce d'archivio, poemi di luce, deragliamenti visuali per un'esperienza estetica minoritaria, laddove il reale è costantemente da reinventare e il documentario l'opposto di un paradigma della certezza.

3. Ancora Sud

Si tratta di un sommovimento formale, accentuatosi negli ultimi decenni, che ha visto nella rivoluzione digitale e nella nascita dei *social media* emergere nuove possibilità mostrative, ulteriori modi di rappresentare alcune rilevanze, e diverse problematiche, legate al paesaggio italiano. Ricordo la serie *Fromzero* (Stefano Strocchi, Davide Barletti, Alessia De Ninno), trasmessa sull'omonimo sito da settembre a novembre 2009, con la vita quotidiana nelle tendopoli della città dell'Aquila distrutta dal terremoto. Ecco i sogni, il dolore, le storie raccolte e viste in oltre cento paesi del mondo, diventate documentari grazie alla produzione di Al Jazeera, con parte degli introiti utilizzati per finanziare il Bibliobus, una biblioteca itinerante che nei mesi post-sisma ha distribuito migliaia di volumi tra le tendopoli del cratere (e oggi fa tappa nelle new-town sorte nel frattempo). Oppure documentari sociali come *Ju Tarramutu* (Paolo Pisanelli, 2010); o, ancora, approcci che tentano di raccontare la città più spaesata d'Italia attraverso l'uso della rete, offrendo un forte contributo emotivo alle cronache – il racconto da dentro – nonché possibilità critiche sull'informazione normalizzata delle grandi comunicazioni. Ma l'attraversamento più accorato e profondo sulla città distrutta, e su un'umanità alla ricerca dell'antico senso della *civitas*, emerge dalla trilogia di Emiliano Dante costituita da *Into the Blue* (2009), *Habitat. Note personali* (2014) e *Appennino* (2017). In quest'ultimo film la riflessione sull'esigenza di un collante sociale legato agli antichi, e antropologicamente complessi, luoghi distrutti, si accompagna ai sentimenti prodotti dall'ultimo terremoto italiano, quello del 2016, ad Amatrice e Arquata del Tronto. In un percorso intimo, ironico, autoriflessivo, mai consolatorio, la trilogia di Dante non ha scrupoli nel mostrarci le difficoltà di territori abbandonati subito dopo la sovraesposizione mediale post-catastrofe. Quello di un cinema capace di valicare sguardi precotti, romantici, formattati sui nostri paesaggi abbandonati è un orizzonte che valica le rassicuranti icone della Bella Italia. Da Sud a Nord altri viaggi si susseguono, fra immaginari di uno "sviluppo" zoppicante, spesso cieco nell'evidenziare i baratri creati dalle mirabilie moderniste, e tentativi di ricucire alcuni "strappi" epocali. Come quelli in grado di modificare la vita dei pescatori del Basso Sulcis, nella Sardegna sud-occidentale, illustrati da Enrico Pitzianti in *Piccola pesca* (2003): lì non si può

più pescare a causa delle esercitazioni militari NATO del poligono di Capo Teulada. Dal 1997 le restrizioni sono sempre più severe ma i pescatori non si rassegnano e vogliono riappropriarsi del loro mare. O, ancora, come possiamo osservare in *Materia oscura* (2013), un lavoro ad alto impatto emotivo, e conoscitivo, di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti sul poligono militare del Salto di Quirra, in Sardegna. Con dialoghi quasi del tutto assenti, l'essenza del documentario si dispiega in un felice rapporto fra immagini d'archivio – con voli e test missilistici per provare nuove armi – e riprese sulla vita quotidiana di due allevatori e di un geologo della zona. Dagli animali deformi alle patologie rilevate sugli umani, gli esiti della presenza del Poligono sono devastanti e contribuiscono all'abbandono di quelle terre. Nel film assistiamo a una riconfigurazione capace di testimoniare, creativamente, lo scarto tra immagini, media e realtà, in quello che Pietro Montani chiama il processo di autenticazione. È qui che si gioca la nuova “verità” mediale dell'immagine ricombinata, in un montaggio che abbandona il principio di trasparenza e successione della tradizionale “messa in serie” per intercettare spazi critici proiettati all'esplorazione del rapporto tra diverse componenti medialità e diversi formati tecnici dell'immagine. Ecco la capacità del regista di attuare una modalità filmica di coinvolgimento, ricostruzione, complessificazione, che superi l'attitudine osservativo-giornalistica e innesti il senso di una fluttuazione/ridefinizione del reale. Anche perché il progressivo depotenziamento dell'elemento testimoniale, offerto dalle crescenti possibilità manipolative dell'immagine digitale, richiede nuove strategie di valorizzazione del senso¹⁶.

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 Copenhagen: 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. Poco a poco la foresta si anima di uomini pianta, ora visti in dettaglio, ora in campo lungo, che sciamano lentamente nel verde intenso della natura, mossi da forze misteriose e sempiterne. Al ritorno in paese, un organetto 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 e il ritorno della luce diurna, con gli uomini albero in piazza: 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. Significativo il fatto che nonostante il rito sia ricreato la rivisitazione filmica dell'*homo selvaticus* sia capace di generare nuove forme carnevalesche, attingendo a tracce culturali sotterranee: ciò che da allora costituisce la rinascita di una festa collettiva del paese, ri-sentita come propria, ben lontana da eventi in stile rievocazione storica. Per questo il film di Frammartino rappresenta al meglio un cinema filosoficamente profondo, medialmente ibrido, estremamente poetico: forme di una contemporaneità capace di scavare nel passato per trovare l'inesausta presenza dell'origine.

Ecco gli inesausti orizzonti di performance culturali in cui l'antica comunità di Armento articolava un'immagine di sé, 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 gergo 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. Un'altra modernità, quella del documentario italiano, si situa proprio laddove non è più possibile evitare la 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 italiani¹⁷.

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 e paesaggi antichi, 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 rimuoverla¹⁸. 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 fraglie biologico vitali del Paese. In un respiro profondo, l'incidenza di quella storia e di quel territorio legano il pensiero alla figurazione, l'idea alla forma.

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 irrori 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 ricordare¹⁹. 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 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 visibile²⁰.

Da questi e da altre decine di piccoli-grandi film emerge una storia recente, ancora non scritta, vissuta dal "paese Italia" nei suoi processi di assestamento identitario: mutamenti epocali, memorie tradite al di là della naturale dimenticanza sul mondo, in cui la società italiana avrebbe dovuto re-inventarsi, asettica e ipermoderna, in un simbolico lavacro delle sue molteplicità e delle sue molteplici cittadinanze²¹.

Un viaggio su quei miti parte da lontano, dai primi "dal vero" sulle industrie del paese sino ai film didattici del Luce, dai documentari governativi voluti da De Gasperi sino ai tecnofilm degli anni del boom e al cinema d'impresa di Enrico Mattei o Adriano Olivetti²². Proprio da uno di questi documentari, *L'Italia non è un paese povero* (1960, Joris Ivens), voluto da Mattei per sfatare l'idea dell'Italia come paese



arcaico, è ripartito Daniele Vicari per osservare alcune tappe della grande trasformazione. Con *Il mio paese* (2006), Vicari informa un *road-movie* che ripercorre il film di Ivens. Dalle strade di Gela, con le prime testimonianze, saliamo in uno dei pullman che portano gli italiani all'estero. Scorrono paesaggi del declino industriale, da Termini Imerese alle catene di montaggio della Fiat di Melfi, dal distretto industriale di Prato, che cerca di fare i conti con nuovi scenari nell'industria tessile, a Porto Marghera, con Gianfranco Bettin, ex vicesindaco di Venezia, che parla del Petrolchimico e della necessità di scelte coraggiose per affrontare le prossime sfide.

Tornato al punto di partenza noto come il documentario italiano riesce a raccontarci il Paese quando rischia punti di vista originali, spostamenti, bizzarrie capaci di reinterpretare creativamente la nostra storia complessa; quando si fa cinema/cinema e, in una lotta di forme, contro la forma totalitaria dell'informazione e delle supposte aree neutre, evidenzia "fuori campo" capaci d'instillare dubbi sul recente passato e sulla nostra contemporaneità; quando lavora alla frontiera fra visto e visibile, immaginato e immaginabile, per scardinare il tempo frigido del format e quello autoritario del palinsesto; quando, in una prospettiva di ecologia del visivo, tenta di opporsi a flussi iconici stereotipati per introdurre spazi creativi in cui "amatoriale" non è più sintomo d'inconsapevolezza tecnica ma rivalutazione passionale del filmico. Quasi un obbligo, per un cinema in cui la mancanza di uno stabile referente statale e di una televisione pubblica capace di creare un organico quadro di sviluppo, ha contribuito a esaltare processi di diffidenza intellettuale ma, paradossalmente, un pensiero più libero e creativo.



Fotogramma da *Bibione bye bye one*, di A. Rossetto, 1999

1. Raffaele Milani, *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano 2005.

2. Per la riflessione sulle forme documentarie ricordo alcuni testi recenti: S. Bruzzi, *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London 2000; J.-L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006; B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006; F. Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris 2009; D. Shields, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma, 2010; I. Hongisto, *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2015; I. Perniola, *L'era post-documentaria*, Mimesis, Milano 2015; D. Cecchi, *Immagini mancanti. Estetica del documentario nell'epoca della intermedialità*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2016; D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2017.

3. I. Perniola, *Poetiche dell'invisibile. Il rimosso nel cinema documentario italiano*, in "Schermi", n. 4, 2018, p. 20.

4. G. Celati, *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano 1985; G. Celati, *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 1989.

5. *Cinema naturale* è proprio il titolo di un libro di Celati (Feltrinelli, Milano 2001).

6. J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

7. R. Bugaro, *Bea vita! Crudo Nordest*, Laterza, Roma-Bari 2010.

8. M. Bertozzi, *Natura della percezione. I primi film di Franco Piavoli*, in "Quaderno di Cinema del reale", n. 3, 2018, pp. 47-52.

9. Si vedano T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2016; J. Parikka, *What is Media Archaeology?*, Polity Press, Cambridge 2012; E. Huhtamo, J. Parikka (a cura di), *Media Archaeology: Approaches, Applications and Implications*, University of California Press, Berkeley 2011.

10. Cfr. P. Montani, *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.

11. La dirompente visione cinica di Maresco è confermata in *Belluscone, una storia siciliana* (2014), 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, in cui aspetti performativi e autoriflessivi, intoppi produttivi, difficoltà relazionali – con protagonisti reali o auspicati – informano un linguaggio aperto alla contaminazione del *reenactment*. In un'alchimia di passato, presente, futuro emerge un film grottesco, sudato e umorale, capace di attraversare i demoni dell'inconscio collettivo.

12. G. Canova, *Conversazioni in Sicilia. I documentari di Cipri e Maresco*, in S. Curti, E. Ghezzi (a cura di), *Kind of Cinico. Daniele Cipri e Franco Maresco*, Minerva, Roma 2005, p. 14.

13. V. Campanelli, *Realismo e strania-*

mento nella ricerca di Canecapovolto, intervista registrata a Bologna, gennaio 2003, in AA.VV., *Appendix Canecapovolto*, volume allegato ai tre DVD *Canecapovolto. Il futuro è obsoleto (1992-2002)*, Malastrada Film, 2009, p. 32.

14. A. Aprà, *Dalle stalle alle stelle*, in AA.VV., *Appendix Canecapovolto*, cit., p. 10

15. Ricordo anche *L'esplosione* (2003), il documentario di Giovanni Piperno sull'abbattimento delle torri del villaggio Coppola, a Castel Volturno, forse il più mastodontico ecomostro d'Europa, un villaggio-vacanze costruito su terreni demaniali dagli anni Sessanta agli anni Novanta, in spregio a qualsiasi legge sul paesaggio.

16. Per questi concetti rimando ad alcune pubblicazioni di P. Montani: *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010; *Tecnologie della sensibilità. Estetica ed immaginazione interattiva*, Cortina, Milano 2014.

17. In questo senso rimando anche al cinema di F. D'Agostino e A. Lavorato, da *Il canto dei nuovi emigranti*, 2005 a *Essi bruciano ancora*, 2017.

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

19. Ivi, p. 3.

20. Come in quel *divertissement* a quattro mani su un precario custode di presepi con ambizioni da ballerino (*Il film di Mario*, A. Ferrente e G. Piperno, 1999), in cui l'"autorità" degli enunciatori-narratori

è scalfita dai sogni di gloria del protagonista: un'affabulazione esemplare per la ludica messa in campo dei problemi linguistici della pratica documentaria.

21. Ricordo anche *In viaggio con Cecilia* (M. Barbanente e C. Mangini, 2013). Il racconto del cambiamento sociale della Puglia a seguito dell'industrializzazione è messo a confronto con sequenze di documentari girati dalla Mangini negli anni Sessanta e con la tragica situazione creatasi dopo il sequestro dello stabilimento industriale dell'Ilva di Taranto.

22. Per i quali mi permetto di rinviare alla mia *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.