

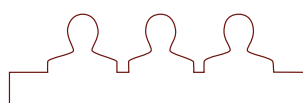
IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI

SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA II
NUMERO 4
luglio
dicembre 2018



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

POETICHE DELL'INVISIBILE. IL RIMOSSO NEL CINEMA DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO

Ivelise Perniola

The theoretical reflection on Italian contemporary documentary focuses mainly on the expression of the visible. The present essay, instead, aims to investigate the invisible, what is not seen and the motivations behind these absences. What forms of selective iconoclasm operate in our cinema of the real, and why? Some absences are more visible and explicit, such as that of childhood for example. Others, instead, are more subtle and deceptive, as that of the city, which is apparently a widely discussed topic, but is never fully told and understood in its elusive complexity.

KEYWORDS

Italian contemporary documentary; city; iconoclasm; auteur; childhood

I. ICONOCLASMI

Il presente intervento rappresenta un tassello del tutto esplorativo e in fase di ulteriore sviluppo di un macro-tema sul quale sto lavorando da vari anni, ovvero l'iconoclastia nel cinema, la proliferazione iconica pervasiva ed esautorante del contemporaneo che ci porta a riflettere su fatto che da sempre nella storia e nella teoria del cinema esiste un pervicace desiderio di cancellazione dell'immagine, se non di vero e proprio odio nei suoi confronti, come se si potesse rintracciare un *fil rouge* teorico e pratico che dalle origini del cinema sino a oggi nega il cinema affermandolo. Una brevissima ricognizione parte dagli scritti di Dziga Vertov¹, animati da un virulento furore iconoclasta – ricordiamo alcuni fotogrammi di *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) in cui l'esaltazione del movimento avviene nel congelamento del fotogramma e quindi nella negazione del movimento stesso, ontologicamente alla base del cinema, dal punto di vista etimologico. Passa poi attraverso gli scritti di André Bazin², teso verso un realismo radicale che arriva a negare il cinema stesso. Egli infatti scrive: «In ciò *Ladri di biciclette* è uno dei primi esempi di cinema puro. Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della

¹ Un'interessante lettura iconoclasta del cinema e della teoria di Vertov è quella proposta da Leveratto, 1997: 181-229.

² Cfr. Grosoli, 2013: 67; Bertoncini, 2009.

realtà: niente più cinema»³. Infine, tale ricognizione ha come punto di approdo l'approccio situazionista incarnato dall'iconoclastia politica di Guy Debord o Isidore Isou.

In realtà, la complessa strada delle teorie del cinema è lastricata di attacchi all'immagine, sostanzialmente sorretti da due approcci. Il primo consta nell'odio nei confronti dell'immagine *tout court* (nell'accezione dell'iconoclastia tecnica ravvisabile in Vertov, dell'iconoclastia metafisica di Bazin o dell'iconoclastia politica in Debord, ma ci sono nella storia delle pratiche anche un'iconoclastia biologica, fisica, come nel caso di *Blue* [*Id.*, 1993] di Derek Jarman, e una letteraria, come in *Branca de neve* [*Id.*, 2000] di Joao Monteiro). Il secondo approccio consiste nell'odio nei confronti di alcune immagini (che definirei iconoclastia selettiva, ovvero determinate immagini che non possono e non devono essere mostrate), il cui caso più significativo è rappresentato dalla scelta di Claude Lanzmann di non mostrare in *Shoah* (*Id.*, 1985) le immagini di archivio dei campi di sterminio e anzi di distruggere eventuali immagini delle camere a gas, nel caso fossero state trovate. Molto spesso l'iconoclastia selettiva si manifesta nei confronti dell'esibizione di immagini traumatiche, disturbanti, capaci attraverso la violenza che emanano di ottundere la capacità di giudizio e di comprensione di un determinato evento. Altre volte invece l'iconoclastia selettiva è il prodotto di uno spirito dei tempi che emargina e annulla la rappresentazione di alcune realtà sociali e storiche, agendo in maniera involontaria, non codificata o talvolta programmaticamente volontaria. La riflessione che desidero condurre in questa sede riguarda la presenza nel cinema documentario italiano contemporaneo di quest'ultima forma di iconoclastia. Si assiste infatti a un rifiuto, per non dire a un'aperta ostilità, nei confronti di certe immagini: quello che non si può mostrare, che non si deve, che non si vuole. In tal percorso, le riflessioni di Bazin rappresentano un costante riferimento, anche alla luce dei suoi fondamentali scritti sul neorealismo italiano e sul modo in cui, in fondo, nella tradizione italiana sia sempre esistita una tendenza verso il realismo della rappresentazione, anche quando, come nel contemporaneo, questo realismo appare venato e velato da iconoclasmi, da vuoti e da silenzi.

L'approccio metodologico con cui ci avviciniamo a questo tema non può esimersi dal prendere in considerazione anche gli studi sociologici e i *media studies* nella loro accezione più complessa e completa, ovvero quella che prende in considerazione la sinergia mediale nella produzione di un determinato immaginario, dal momento che il documentario è solo un tassello marginale di un'auto-rappresentazione sociale che coinvolge ogni espressione mediale, dalla televisione alla pubblicità sino a Internet, con tutte le sue molteplici declinazioni. Risulta particolarmente interessante mettere brevemente a confronto i decenni 1950-1960 e 2008-2018, per osservare come la produzione documentaristica abbia mutato completamente i propri soggetti e le proprie capacità di rappresentazione a distanza di sessant'anni.

La produzione documentaristica del primo decennio preso in esame si può suddividere in tre gruppi: documentario storico; documentario sociale; documentario antropologico. Oggi il documentario storico si è trasformato in prodotto di militanza politica o di committenza, senza nessuna ricerca formale

³ Bazin, 1948: 317-18.

e assolutamente marginale nel panorama internazionale, il documentario antropologico è sostanzialmente scomparso e il documentario così detto sociale, con un termine vieto e superato, si è allargato confondendo il suo campo di ricerca e divenendo sinonimo di impegno, di ricerca e di autorialità. Negli anni Cinquanta i temi del sociale si confrontavano con la rinascita, con lo sviluppo, con il futuro (venati anche da un forte margine di propaganda) oppure con la denuncia di determinate sacche di sottosviluppo, denuncia sorretta dall'idea che mostrare significasse cambiare, denunciare modificare. Oggi, invece, questa speranza nel futuro è completamente obnubilata dalla paura per il presente e da una mancanza totale di progettualità. Il futuro è nebuloso quando non apertamente nero e questo pessimismo della ragione e della volontà si esprime nella decadenza disperante di alcune immagini, come quella dell'infanzia. Nel documentario italiano di oggi ci sono adulti (per lo più sconfitti, disillusi, perdenti, traditi dalla vita), oppure vecchi moribondi, rassegnati o nostalgicamente ancorati al passato. Non ci sono invece bambini o, se ci sono, sono sempre de-centrati, collaterali, macchiette senza spessore, marionette tragiche in mano al regista demiurgo che li muove come cani ammaestrati, come accade al Samuele di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi. Quelle rare volte in cui ci sono i bambini hanno una funzione accessoria, di aggancio tematico per parlare di altro, come in *Ninna nanna prigioniera* (2017), film di Rossella Squilacci sul mondo delle carceri femminili. Scorrendo l'elenco dei documentari che hanno raggiunto maggiore visibilità, maggiore diffusione, maggiore attenzione da parte dei media negli ultimi dieci anni notiamo che ritornano sotto varie forme le tematiche che informano l'agenda politica del paese: globalizzazione; europeismo e anti-europeismo; crisi economica; speculazione edilizia e disastri ambientali; ondate migratorie; incertezza giovanile; intervento dello Stato sulle questioni biologiche con particolare riferimento al fine vita (*La natura delle cose* [2016] di Laura Viezzoli). Il documentario italiano rimane osservativo su realtà in via di formazione o in via di distruzione, per meglio dire, mentre è evidente una chiusura nei confronti della sperimentazione e di una dimensione più internazionale, che non riguarda soltanto le forme estetiche e produttive (oltre alle tematiche trattate) ma anche quelle distributive. Tuttavia, risulta chiaro che seguire l'agenda mediale, caratteristica che il documentario italiano si porta dietro ormai dall'inizio degli anni Duemila, significa dare una rappresentazione parziale della realtà, una visione scotomica in cui lo scollamento tra realtà mediatica e realtà sociale si fa via via più evidente. A molti di noi sarà capitato di guardare un documentario avvertendo la crescente frustrazione di voler vedere altro o voler vedere meglio, come scrive Luca Mosso:

Il "movimento" [NdR: la così detta rinascita del documentario] subisce la dittatura del referente e sforna lavori che anche quando escono dall'ambito militante e trattano di nuovi migranti o di vecchi operai risultano regolarmente al traino dell'agenda politico-giornalistica del paese, oltre che generalmente carenti di qualità cinematografiche.⁴

⁴ Mosso, 2012: 40.

Il senso di inappropriatezza dello sguardo è tematizzato in *Moloch* (2016) di Stefano Testa, dove le vicende di Roberto, istrionico sessantenne bergamasco, sono illustrate da vecchie immagini in VHS rinvenute casualmente e non correlate con la vita del protagonista del documentario, che viene ripreso costantemente fuori fuoco, decentrato, in ombra, sempre invisibile al nostro sguardo. Qualcosa di analogo accade in *Liberami* (2016) di Federica Di Giacomo, in cui la realtà delle cose è fuori campo, mentre in campo si gioca una pagliacciata grottesca in cui l'esorcismo diventa solo una brutta copia del celebre film di William Friedkin. Tuttavia, questo senso di impotenza dello spettatore, di scivolamento costante verso un'immagine che non è quella auspicata, raggiunge l'acme di fronte al vero vuoto nel documentario italiano contemporaneo.

Al centro del quadrato nero di Malevitch, nel quale il filosofo francese Gérard Wajcman⁵ mette la vera figura del '900, ovvero l'assenza, noi potremmo mettere l'autore, buco nero del documentario di oggi. Avendo lavorato in passato su cineasti che si mettevano in gioco, si compromettevano con il reale, esponendosi anche quando non si palesavano, come nel caso di Chris Marker, oppure che si mostravano per esporre la propria visione del mondo e della storia, come Claude Lanzmann, vivo con estrema frustrazione l'assenza dell'autore, che è più radicale rispetto alla sua trasformazione in ruolo di mediatore come preconizzato da Roland Barthes nel suo testo *La morte dell'autore*⁶. Mi aspetto di sentire la voce dell'autore, di vedere la sua figura, invece percepisco sempre la volontà di mettersi in sicurezza, escludendosi, rendendosi invulnerabile, inattaccabile dietro l'alibi pseudo-osservativo. Allora perché non trasformare gli attori sociali in autori del film, come ha fatto qualche anno fa Stefano Petti con il suo *Fatti corsari* (2012), co-firmato dal protagonista?

Nella società dell'autocomunicazione di massa, come scrive Manuel Castells in *Comunicazione e potere*⁷, l'autore porta avanti un programma di autodistruzione, trasformando se stesso nell'unica vera immagine mancante nel documentario. Tuttavia, questa mancanza non è prova di modestia, di rifiuto del narcisismo dominante, bensì è più che altro espressione della ricerca di un senso di invulnerabilità, di una paura espositiva che lascia agli altri il duro compito di apparire e di interagire con la realtà proposta. Questa è una tendenza recentissima: ancora fino a un lustro fa, l'autore usciva allo scoperto facendosi latore di una realtà lapalissiana, ovvero quella realtà che vede il testo documentario come un testo riflessivo. L'ultimo esempio è *El impenetrabile* (2012) di Daniele Incalcaterra, se, sulla scorta delle recenti riflessioni di Adriano Aprà⁸, consideriamo *N-capace* (2014) di Eleonora Danco come un testo neo-sperimentale. Oggi l'autore, riproponendo nuovamente un approccio neo-verista, ci vuole far credere che la realtà sia ancora immediata, operando scaltramente, modificando e plasmando e poi alzando le mani in segno di autodifesa, senza insegnare a quei giovani, giustamente assenti dal panorama sociale, come leggere un'immagine affinché sia un'immagine giusta e non giusto un'immagine, parafrasando Godard. Ci troviamo così di fronte a documentari privi del *doceo*, che appartiene ontologicamente alla loro radice, a documentari che abnegano il loro ruolo, sottili bluff mediatici, bolle li-

⁵ Wajcman, 1998.

⁶ Barthes, 1994.

⁷ Castells, 2009.

⁸ Aprà, 2017.

quide di immagini inutili. Testi che rifiutano qualsivoglia progettualità didattica, che portano avanti un discorso reazionario? Non più di tanto, se si considerano i modelli di riferimento citati poc'anzi. Una certa tendenza del cinema italiano sembra procedere verso l'espressione della forma iconoclasta più radicale: prima della cancellazione delle immagini, cancelliamo l'autore stesso, libero, senza più pensieri, senza più opinioni, senza più immagine e senza più cinema.

II. IL CONVITATO DI PIETRA: L'AUTORE VA IN CITTÀ

Tuttavia, negli interstizi dell'assenza autoriale si fa strada un non luogo che, lasciando vuoto uno spazio puramente geografico, si apre al recupero del corpo dell'autore. E questo luogo è proprio la città. La città documentaria è una città che vive di rappresentazione e di autorappresentazione, vincolata nella sua espressione iconica a una serie di aspettative mediatiche sapientemente veicolate dai discorsi sociali. La città nel documentario italiano difficilmente si pone come soggetto centrale, ma diventa crocevia di rappresentazioni indotte dall'agenda politica o dall'intervento di enti produttivi come le sempre più potenti *film commissions*, oltre che da tematiche ricorrenti e da iconologie ripetute. Il cinema documentario italiano contemporaneo è ossessionato dal tema della città, declinato secondo variegata prospettive, all'interno delle quali è però possibile ritrovare similitudini, somiglianze, temi e immagini ricorrenti. La città diventa un microcosmo in cui convivono istanze ed esistenze variegata, unite da una stessa condivisione spaziale (in termini ridotti anche la scuola e la prigione si muovono lungo gli stessi binari⁹) e da uno stesso orizzonte di criticità, di problematiche. Diversi studiosi della sociologia urbana contemporanea hanno disgiunto l'idea della città dal luogo geografico esperienziabile, vivibile. Tra i primi ricordiamo il sociologo americano Melvin M. Webber¹⁰ e più recentemente Marc Augé¹¹, che ha elaborato la fortunatissima definizione di non-luoghi (ora francamente molto abusata), al punto che si potrebbe parlare di post-urbano. Scrive l'architetto italiano Attilio Pizzigoni:

Mentre l'urbano tende all'aggregazione sociale di diversi, il post-urbano non crea aggregazioni che tendono alla omogeneità. L'essenziale non è la fratellanza sociale come nella città tradizionale, né l'utilità come nella metropoli, ma il far parte di una rete di comunicazioni.¹²

Come afferma anche Mario Perniola in "Urbano più che urbano", capitolo del libro *Presa diretta*, «la presa diretta con la società e con la storia non passa attraverso l'impossibile restaurazione della città e della metropoli, ma attraverso la disponibilità a percorrere come un ago il tessuto senza centro né periferia della società più che urbana»¹³. Attraversare per raccontare tensioni sociali e cambiamenti storici che una prospettiva geografica più ampia non permetterebbe di esplorare, di capire.

⁹ Goffmann, 1961.

¹⁰ Webber, 1964.

¹¹ Augé, 1992.

¹² Pizzigoni, 2017: 25.

¹³ Perniola, 2012: 93-97.

La città, insieme alla prigione e alla scuola (pensiamo a quanti punti in comune abbiano questi tre luoghi della sedicente civiltà) diventano i luoghi privilegiati dell'analisi e della produzione di immaginario del cinema del reale italiano. In alcuni film documentari italiani dedicati alla città osserviamo proprio che il post-urbano predomina sull'urbano e che la rappresentazione della città si muove su due fronti o la deriva, lo spostamento (bellissimo in tal senso il documentario di Emiliano Dante, *Habitat. Note personali* [2014], sul quale torneremo, ma anche *I cormorani* [2016] di Fabio Bobbio) o il raccoglimento spaziale, la volontaria chiusura in un luogo nel quale tenere ferme le differenze, arginarle, rinchiuderle, come un negozio, un condominio, un edificio occupato (molti sono i film ambientati in case occupate o condomini che vedono la coabitazione più o meno forzata tra etnie diverse). La città pensata come un luogo di raccoglimento diventa la principale assenza. Parlare, raccontare la città senza vederla, senza riuscire a coglierne l'unità, su questo aspetto riflettono i documentari più complessi, metatestuali. Esiste un'immagine della città, dei suoi abitanti, e un'immagine degli urbanisti. E molto spesso le due immagini non coincidono e procedono su binari distinti, anche perché per raccontare una città a volte occorre vivere, provenire da quella città e conoscere i luoghi che per gli abitanti sono significativi e che non coincidono quasi mai con i monumenti storici o con i luoghi istituzionalizzati.

Ovviamente, accanto a lavori più complessi, metaforici, c'è una ricca serie di documentari che riprendono l'idea della città, o per meglio dire l'ideale, e che continuano a fornire allo spettatore una rappresentazione armonica dell'universo urbano; la tendenza è sostenuta dall'apparizione nel panorama produttivo italiano di realtà altrove già consolidate da decenni, le *film commissions*, croce e delizia del cinema italiano. Infatti, se da un lato aiutano la produzione italiana con un aumento degli investimenti nel settore dell'audiovisivo (fiction e non-fiction indistintamente), dall'altro l'obiettivo principalmente turistico della *film commission* snatura la funzione sociale del documentario, vincolandolo a scelte fotografiche e tematiche troppo canalizzate e di natura, talvolta, spiccatamente promozionale. Quindi abbastanza paradossalmente il documentario italiano si ritrova a percorrere una forma di immaginario urbano già abusata addirittura dal documentario turistico degli anni Cinquanta, ovviamente con una retorica e un'estetica più al passo con i tempi. Come scrivono Marco Cucco e Giuseppe Richeri:

I territori e le loro attrazioni paesaggistiche o architettoniche non costituiscono un brand o un prodotto merceologico, e dunque non sono oggetto di trattative economiche. Tuttavia i benefici che il territorio può trarre dal suo inserimento all'interno di un film sono uguali ai vantaggi conseguiti da un'inserzionista pubblicitario.¹⁴

Quindi la dimensione urbana, turistica, deve fungere da specchietto per le allodole soprattutto in un contesto di valorizzazione costante di un patrimonio culturale come quello italiano. Tuttavia, la libertà di creazione del documentario si sposa difficilmente con le costrizioni di natura quasi censoria delle *film commissions*, che preferiscono implementare il capitale pubblicitario con le fi-

¹⁴ Cucco; Richeri, 2013: 112.

ction televisive e i film di cassetta. Il documentario, a parte qualche raro caso, preferisce rinunciare a qualche euro in più pur di mantenere intatta la vena di denuncia sociale e di riflessione attiva che il cinema del reale dovrebbe sempre difendere. L'altra faccia della promozione turistica è costituita dallo sfruttamento territoriale e dall'abuso della città, con il turismo di massa, la mercificazione delle opere d'arte e la trasformazione del bene culturale in resto, usato, consumato e metabolizzato. La città che si trasforma in scarto è un altro tema molto presente nel panorama della non-fiction italiana contemporanea, dettato dalla presenza di un patrimonio artistico notevole, forse unico al mondo, ma non correttamente protetto e tutelato. A tal proposito sono illuminanti gli scritti di Kevin Lynch, grande studioso della città e delle relazioni che gli individui intraprendono con la loro città di appartenenza. Lynch riflette sullo scarto, sulla dissipazione energetica e materiale che contraddistingue la vita umana e la vita naturale allo stesso modo e sulla capacità di riconvertire questo scarto in materia vivente, in energia:

La dissipazione è un processo che pervade, per quanto allegramente ignorato, la società umana, proprio come il sistema vivente più in generale. È un carattere del flusso più profondo che ci trascina, dell'eterna provvisorietà delle cose. [...] La dissipazione minaccia la nostra salute, il nostro benessere e i nostri sentimenti. Interferisce con l'efficienza delle nostre imprese. E tuttavia ha un suo valore. È una minaccia incessante, se cerchiamo di conservare le cose. Ma potrebbe essere mutata in un vantaggio, se cerchiamo la continuità piuttosto che la permanenza.¹⁵

L'azione dissipatrice dell'essere umano sul territorio si gioca molto bene sotto la prospettiva del turismo di massa, come è mostrato nel bel documentario, *Per favore fate piano* (2016) di Maura Viola, dedicato a Venezia. I turisti non sono nemmeno più definiti come tali, attraverso una parola che racchiude già una venatura dispregiativa, ma piuttosto sono considerati *city users* ("consumatori di città"), espressione che porta alla mente orde di barbari che devastano e abbandonano. Venezia è una delle città più affollate al mondo, dall'affollamento turistico parassitario, che passa, guarda, fotografa, consuma e abbandona. Consumo e tutela del patrimonio sono due parole che non trovano accordo possibile. Venezia è difatti una delle città più problematiche della penisola italiana, presa d'assalto dal turismo di massa e abbandonata dai residenti, che non trovano opportunità di lavoro e che vedono il costo della vita salire in maniera esponenziale, proprio a causa di quel turismo che dovrebbe rappresentare un vantaggio, un'opportunità. Viola mette in relazione le due anime di Venezia, quella del passaggio, del transito, sottolineato dalla musica e dal montaggio rapido di corpi asettici, figurine quasi bidimensionali che attraversano i ponti, le calli e gli stretti passaggi veneziani, in un tempo velocizzato, senza pensiero, senza pausa e poi, alternato a esso ma contemporaneo, in uno stesso spazio condiviso, il tempo lento dei ragazzi, dei giovani veneziani, e non solo, che cercano una strada, una via creativa personale per uscire dalla crisi: la ragazza che si cimenta nella serigrafia di lusso, destinata ai collezionisti e agli intenditori, il ragazzo affascinato dall'arte del vetro muranese, il gondoliere

¹⁵ Lynch, 1990: 170-171.

rapper, lo studio di litografia, l'architetto che progetta imbarcazioni all'avanguardia. Questi giovani trovano nella creazione all'interno della dissipazione la propria strada e la propria faticosa ambizione verso la resistenza.

Resistenza/resilienza sono due aspetti trattati in molti documentari che raccontano non tanto lo sfruttamento turistico del territorio quanto quello industriale, economico, e quindi la produzione della scoria, dell'inquinamento chimico, come accade nei documentari dedicati alla città di Taranto, in Puglia, intossicata dalle emissioni prodotte da una fabbrica siderurgica, ai confini della città. Uno dei più interessanti in tal senso è *Buongiorno Taranto. Storie ai confini della realtà* (2014) di Paolo Pisanelli, in cui nuovamente la speranza del cambiamento e della rivoluzione è lasciata alla libera iniziativa di giovani volenterosi che con una stazione radio privata portano avanti una massiccia azione di contro-informazione nei confronti di una popolazione passiva, abituata storicamente al silenzio e all'accettazione. La città dei giovani è rappresentata dallo spazio occupato: ex fabbriche, edifici in disuso. Tali spazi possono essere il luogo di deposito dello scarto, della scoria, secondo la definizione che ne dà Grady Clay¹⁶, ricettacoli: spazi imbrattati che vengono usati come deposito a basso costo o per attività di scarso valore e spazi frammentati senza padrone che vengono utilizzati per eliminare cose. I giovani trovano un'identità nel ricettacolo, da cui regolarmente, in ogni documentario, vengono cacciati.

Ciò accade in *Castro* (2016) di Paolo Civati, una palazzina fatiscante, una facciata scrostata di vernice rossa, una comunità. Castro è un centro abitativo occupato abusivamente da oltre dodici anni, che accoglie oltre quaranta famiglie che hanno trovato rifugio tra i corridoi e le piccole stanze di pochi metri quadrati, luogo simbolo di una città disgregata come Roma, raccontata e sintetizzata in un condominio. Si verifica anche attraverso le geografie distorte di *Sacro Gra* (2013) di Gianfranco Rosi, film eletto a simbolo della rappresentazione urbana e invece bluff narrativo, in cui Roma è sempre e comunque dislocata in un altrove mai raggiunto. *Sacro Gra* prende il titolo dall'anello autostradale che circonda Roma, il Grande Raccordo Anulare (GRA), costruito alla fine degli anni Quaranta e progettato da una famiglia di architetti che di cognome faceva proprio Gra. Nel documentario di Rosi tuttavia questa storia non si racconta, preferendo soffermarsi su casi umani di varia estrazione che ruotano intorno all'anello autostradale. Roma è sempre fuori campo; in campo ci sono soltanto esseri umani mossi a piacimento dell'estrosa inventiva del regista, che crea siparietti di stampo talvolta surrealista, con individui che solo l'accento e talvolta nemmeno quello colloca come romani. Profondamente al centro delle periferie della capitale è invece *Fatti corsari* (2012) di Stefano Petti, in cui la vicenda umana di un odontotecnico romano, sosia di Pasolini, diventa espressione di una riflessione sulla periferia come stato d'animo e sul legame che collega le periferie dei ragazzi di vita pasoliniani con i loro figli e nipoti. *Fatti corsari* parte dal singolare per arrivare all'universale, mostrando come la dimensione spaziale della città, il fatto di nascere in una borgata sia in grado di determinare il proprio destino, rendendoci periferici a noi stessi e agli altri. Anche altri documentari recenti riflettono sulla periferia, come *Fuoristrada* (2013) di Elisa Amoruso, storia d'amore tra un meccanico transessuale e una

¹⁶ Clay, 1987.

Fig. 1 - Fotogramma tratto da "Cinema Grattacielo" (2017) di Marco Bertozzi.



donna dell'Est di mezza età. Qui però, come accade spesso, l'interesse per il caso umano supera di gran lunga quello per la dimensione urbana. Come sostenevamo all'inizio dell'intervento, molto spesso i cineasti che vogliono riflettere sulla dimensione urbana devono trovare un luogo che raccolga le contraddizioni della metropoli, come un palazzo; il condominio diventa metafora dello spazio urbano, luogo in cui si cerca di ricomporre un'unità altrimenti impossibile da raccogliere e raccontare nella durata di un documentario. Uno dei tentativi recenti più interessanti e più riusciti è *Cinema Grattacielo* (2017, fig. 1) di Marco Bertozzi. Con questo film, Bertozzi esce dalla dimensione distanziata della storia per raccontare in prima persona il suo rapporto con la città natale, Rimini. Dopo aver girato il mondo, Bertozzi ritorna nella sua Rimini (che ha dato i natali anche a Federico Fellini) e si ritrova a vivere in un grattacielo, l'unico della città, costruito all'inizio degli anni Sessanta come simbolo del progresso, del benessere, del boom economico, dell'idea che Rimini potesse e dovesse diventare il luogo d'elezione di un turismo raffinato, agiato e moderno. Tuttavia, come spesso accade, gli appartamenti del grattacielo riminese passano da un'utenza ricca e benestante a un progressivo abbandono e a una svalutazione del costo che, nell'arco degli anni, porta a una vera mutazione antropologica. All'inizio degli anni Duemila il grattacielo di Rimini è diventato un ecomostro abitato da famiglie povere, da giovani artisti e da numerose famiglie di immigrati. Marco Bertozzi è uno dei nuovi condomini del grattacielo di Rimini, che l'amministrazione locale ha deciso di abbattere. Il regista si mette in scena in prima persona, si racconta, si riprende, descrive il proprio rapporto con la città e i tentativi condotti con gli altri condomini del grattacielo per scongiurarne la demolizione. Il grattacielo prende vita, diventa un luogo antropomorfizzato, con la voce poetica dello scrittore Ermanno Cavazzoni; il grattacielo parla e si racconta, racconta cosa vuol dire essere l'unico elemento che si innalza verso il cielo in una città che invece si sviluppa in orizzontale, cosa vuol dire essere un corpo estraneo. Multiculturalismo ed emergenza abitativa, due questioni

centrali nella riflessione sulla città emergono nel documentario di Bertozzi, in maniera strategica. Nel grattacielo si cercano di ricomporre le fratture sociali che caratterizzano il tessuto urbano, differenze di censo e di etnia (il regista si domanda, nel film, come riprendere la differenza razziale, come raccontarla), ricomposte mirabilmente, e forse con una buona dose di utopico ottimismo nel conciliante e felliniano finale della festa collettiva, proprio come al cinema (nell'accezione di costruzione di un sogno collettivo). In *Cinema Grattacielo* e in *Castro*, la dimensione abitativa è metafora della dimensione urbana, un luogo nel quale far stare insieme istanze che nella politica nazionale e locale faticano a trovare un accordo.

Un luogo occupato all'interno di una città post-apocalittica è anche al centro di *Upwelling. La risalita delle acque profonde* (2016) di Silvia Jop e Pietro Pasquetti. Un'opera sperimentale, ricca di riferimenti cinematografici: le immagini di apertura sono una citazione esplicita a *La Jetée* di Chris Marker con la sua descrizione di una Parigi post-atomica, e le immagini del pre-finale con il cavallo bianco che corre libero non possono non portare alla mente il bianco cavallo Bersagliere della Roma post-bellica di *Sciuscià* (1946) di Vittorio De Sica. La città in questione è Messina, in Sicilia, vittima già nel 1908 di uno degli eventi sismici più devastanti della storia e ora preda di sommovimenti sociali che hanno la dimensione e l'intensità di un sisma antropologico. Il cartello di apertura del film chiarifica il contenuto sotteso:

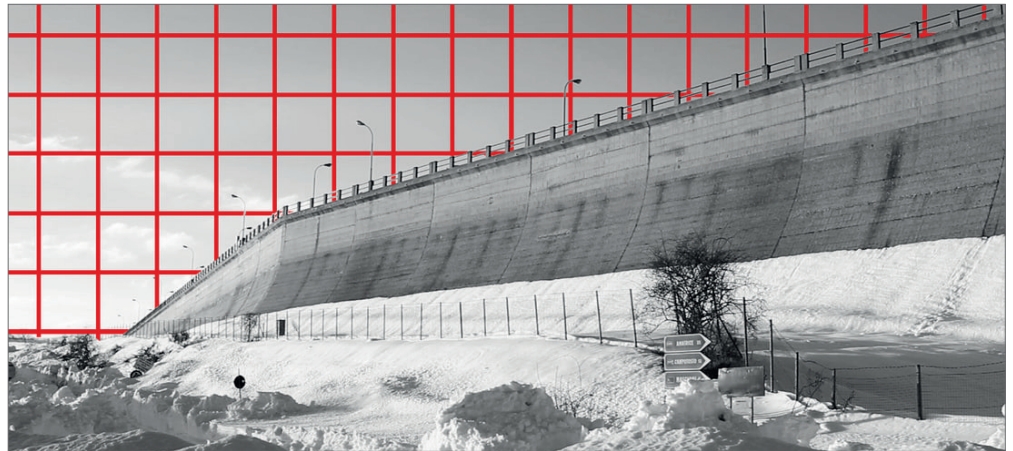
Upwelling: fenomeno idrodinamico indotto dall'azione dei venti e dalla rotazione della terra che si verifica nelle acque oceaniche e in quelle dello Stretto di Messina. Consiste in una visibile risalita in superficie delle acque abissali e dei rari organismi viventi che le abitano.

A seguire questo cartello ci sono esempi di varia umanità in un contesto post-apocalittico: solitudine, frammentazione, decadenza, rovina. La città non si coglie mai nella sua interezza, è dislocata e desiderata. Come scrive Kevin Lynch, «un vantaggio del vivere in una città in rovina è la sua ricchezza concentrata di materiali, insieme all'offerta di spazi semi-costruiti»¹⁷. In giro per le strade, nei palazzi diroccati, si aggirano i saprofiti della metropoli, laddove la spinta a distruggere diventa paradossalmente spinta creativa e desiderio di associazione. Nella demolizione e nella spoliazione rinasce il desiderio della città.

Ecco, forse una riflessione sulla città nel documentario italiano si potrebbe intitolare: il desiderio della città. Questo sentimento generalizzato, serpeggiante in ciascuno dei lavori presi in esame diventa esplicito nel bellissimo *Habitat. Note personali* di Emiliano Dante, una riflessione accorata e profonda su cosa voglia dire abitare a L'Aquila dopo il terremoto dell'aprile 2009. Dante ha esordito come regista nel 2003, con la serie di cortometraggi sull'abitare *The Home Sequence Series*. Dopo altri corti, ha realizzato i documentari sulla vita post-sismica *Into the Blue* (2009) e *Habitat. Note personali*, entrambi presentati al Torino Film Festival, avviando una trilogia che si chiude con *Appennino* (2017, fig. 2), in cui la riflessione sulla precarietà umana è declinata secondo i sentimenti prodotti dall'ultimo grande terremoto italiano, ad Amatrice nell'agosto 2016. Il lavoro di Dante è una potente metafora che ruota

¹⁷ Lynch, 1990: 139.

Fig. 2 - Fotogramma tratto da "Appennino" (2017) di Emiliano Dante.



intorno alla necessità della città. Il regista prima intervista alcuni sopravvissuti, chiedendo cosa rimane di loro dopo la fine dei luoghi, ma poi conclude che la somma delle interviste non fa una città. Dante si aggira sulla sua macchina in un panorama distrutto alla ricerca di contatti umani che trova solo nel centro commerciale, un non-luogo per eccellenza che diventa invece il solo luogo di raccolta di un'umanità de-centrata e dis-localata in luoghi che non hanno storia. La mancanza della città, il desiderio della città, produce negli individui anche un indebolimento dei rapporti umani e affettivi. Dante racconta di coppie che si rompono, amicizie e amori che finiscono, vite che nascono e terminano in una dimensione di disperata rassegnazione.

Multiculturalismo, emergenza abitativa, periferia e rifiuto sono le parole chiave che ritornano nella produzione degli ultimi anni; tematiche centrali nella descrizione dell'urbano, che ritornano ugualmente nella descrizione per immagini di tutto il territorio italiano, da nord a sud. Case occupate, mescolamento etnico e volontà di integrazione, periferie e scarti da Rimini a Messina, senza soluzione di continuità. Come scrive Daniele Dottorini:

La dimensione spaziale si apre alla dimensione temporale, alle pratiche di vita e di uso dei luoghi che costituiscono uno dei rapporti possibili del paesaggio, pensato appunto come operatore filmico, come elemento che determina la forma e le scelte registiche.¹⁸

Tuttavia, quello che rimane come elemento forte è il senso di precarietà, di apertura esistenziale, di de-centralizzazione, come se la città fosse diventata una chimera, impossibile da cogliere, da raccontare, ma solo un luogo da cercare. Ed è proprio alla ricerca di questo luogo precario, incerto che muove i propri passi l'autore. In mancanza del territorio, del soggetto da analizzare, da studiare, l'autore in cerca di luoghi riprende possesso del centro dell'inquadratura, come in Bertozzi, come in Dante, ritrovando uno spazio di racconto ed espressione ancora marginale, nel campo del documentario italiano, ancora secondario, ma debole segnale di un'inversione di tendenza, che attende in un futuro prossimo ma non lontano di ritrovare le proprie immagini mancanti, i propri iconoclasmi, totali o selettivi che siano.

¹⁸ Dottorini, 2018: 109.

Tavola delle sigle

GRA: Grande Raccordo Anulare
NdR: Nota di Redazione

Riferimenti bibliografici

Aprà, Adriano

2017, *Breve ma veridica storia del documentario italiano. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, Pordenone.

Augé, Marc

1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris; trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009.

Barthes, Roland

1994, *La mort de l'auteur* (1968), in *Oeuvres complètes*, a cura di Eric Marty, Seuil, Paris, vol. II, pp. 491-495; trad. it. *La morte dell'autore*, in Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

Bazin, André

1948, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, «Esprit», Janvier; trad. it. *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della liberazione*, in André Bazin, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1986.

Bertoncini, Marco

2009, *Teorie del realismo in André Bazin*, Il Filarete, Milano.

Castells, Manuel

2009, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford/New York; trad. it. *Comunicazione e potere*, Università Bocconi Editore, Milano 2014.

Clay, Grady

1987, *Right Before Your Eyes: Penetrating the Urban Environment*, American Planning Association, Chicago (Illinois).

Cucco, Marco; Richeri, Giuseppe

2013, *Il mercato delle location cinematografiche*, Marsilio, Venezia.

Dottorini, Daniele

2018, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano.

Goffmann, Erving

1961, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Random House, London; trad. it. *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968.

Grosoli, Marco

2013, *Il compimento dell'oggetto fotografico nel tempo*, «Fata Morgana», a. VII, n. 21.

Leveratto, Jean-Marc

1997, *Discours sur l'image et image de la technique*, in J.P. Esquenazi (dir.), *Vertov. L'invention du réel*, L'Harmattan, Paris 1997.

Lynch, Kevin

1990, *Wasting Away*, Sierra Club Books, San Francisco; trad. it. *Deperire. Rifiuti e spreco nella vita di uomini e città*, Cuen, Napoli 1992.

Mosso, Luca

2012, *Dieci anni in Italia: note sul documentario, mercato, istituzioni e tecnologie*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012.

Perniola, Mario

1986, *Presa diretta*, Mimesis, Milano; 2ª ed., 2012.

Pizzigoni, Attilio

2017, *La città ostile. Realtà dell'architettura urbana nelle sue contraddizioni storiche*, Christian Marinotti, Milano.

Wajcman, Gérard

1998, *L'objet du siècle*, Verdier, Lagrasse.

Webber, M. Melvin

1964, *The Urban Place and the Non-Place Urban Realm*, in M. Melvin Webber et al. (eds.), *Explorations into Urban Structure*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1964.