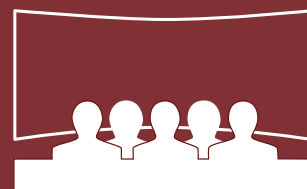


IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

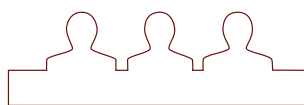
A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI



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

SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA

IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

A CURA DI
CRISTINA FORMENTI
E LAURA RASCAROLI

ANNATA II
NUMERO 4
luglio-dicembre 2018
ISSN
2532-2486

Direzione | Editors

Mariagrazia Fanchi (Università Cattolica di Milano)
Giacomo Manzoli (Università di Bologna)
Tomaso Subini (Università degli Studi di Milano)

Comitato scientifico | Advisory Board

Daniel Biltereyst (Ghent University)
David Forgacs (New York University)
Paolo Jedlowski (Università della Calabria)
Daniele Menozzi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Pierre Sorlin (Université "Sorbonne Nouvelle" - Paris III)
Daniela Treveri Gennari (Oxford Brookes University)

Comitato redazionale | Editorial Staff

Mauro Giori (Università degli Studi di Milano), caporedattore
Luca Barra (Università di Bologna)
Gianluca della Maggiore (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Cristina Formenti (Università degli Studi di Milano)
Damiano Garofalo (Università Cattolica di Milano)
Dominic Holdaway (Università degli Studi di Milano)
Dalila Missero (Università degli Studi di Milano)
Paolo Noto (Università di Bologna)
Maria Francesca Piredda (Università Cattolica di Milano)

Redazione editoriale | Contacts

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Via Noto, 6 - 20141 MILANO
schermi@unimi.it

*Tutti gli articoli sono stati sottoposti
a un duplice processo di valutazione*

All articles in this issue were peer-reviewed



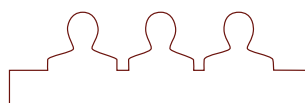
Progetto grafico, editing e impaginazione: Iceigeo (Milano)
Pubblicato da Università degli Studi di Milano
Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

In copertina: Fotogramma tratto da *Bella e perduta* (2015) di Pietro Marcello.

IL DOCUMENTARIO ITALIANO: MODELLI, POETICHE, ESITI

SOMMARIO

- 7 INTRODUZIONE
Cristina Formenti e Laura Rascaroli
- 15 POETICHE DELL'INVISIBILE. IL RIMOSSO NEL CINEMA
DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO
Ivelise Perniola
- 29 RIDISEGNARE PAESAGGI. RIDEFINIZIONE DELLO SGUARDO
ETNOGRAFICO E *AESTHETIC OF SLOW* NEL CINEMA
DI MICHELANGELO FRAMMARTINO
Samuel Antichi
- 49 THE HAPTIC DOCUMENTARIES OF SILVIO SOLDINI
Bernadette Luciano
- 69 *UN INTERESSANTE CASO DI SPASMA DA TORSIONE:*
SAPERE MEDICO E DOCUMENTARIO SPERIMENTALE
NEL GUF DI PERUGIA
Diego Cavallotti e Andrea Mariani
- 87 SGUARDI IN CONFLITTO: SCRITTURA FEMMINILE
E MEMORIA COLLETTIVA NEL DOCUMENTARIO ITALIANO
CONTEMPORANEO
Laura Busetta
- 105 SABINA GUZZANTI COME *STAR-DIRECTOR* DI DOCUMENTARI
E DOCUFICTION
Cristina Formenti



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons

INTRODUZIONE

di Cristina Formenti e Laura Rascaroli

Sebbene l'Italia, nell'ambito della produzione di finzione, sia stata la patria di una corrente come il neorealismo, che ha impiegato pratiche realiste per rendere più verosimili vicende immaginarie, per molto tempo il documentario ha rappresentato «un'attività marginale e marginalizzata»¹ della nostra cinematografia, «una specie di figlio di dio minore»². Paradossalmente, infatti, il cinema di *nonfiction* italiano è rimasto a lungo «imbrigliato in vincoli legislativi» che hanno portato a una situazione di «floridità economica – per pochi – e riduzione estetica – per tanti. Pedante, obbligatorio, si riduce a cortometraggio»³. In altre parole, per diversi decenni il grosso della produzione documentaristica italiana è consistito in cortometraggi di scarsa qualità, realizzati al ribasso, in quanto a motivarne la creazione troppo spesso non è stata l'urgenza di raccontare degli aspetti del reale, bensì semplicemente il desiderio di incamerare le sovvenzioni statali introdotte per sostenere la creazione di questo tipo di film. Se quindi, come sottolinea Pierre Sorlin, statisticamente a livello quantitativo la nostra produzione documentaria non è stata inferiore rispetto a quella di tante altre nazioni e al nostro cinema del reale non è mancato un sostegno economico da parte sia di enti pubblici sia di realtà private⁴, al tempo stesso però proprio la provenienza e le modalità di erogazione di tali fondi in un certo senso hanno portato il cinema del reale nazionale su una «cattiva strada». Come mette in luce Gianfranco Pannone, infatti, per molti decenni «dentro e fuori “il sistema”, il documentario in Italia, fatte salve poche eccezioni, non ha vissuto di vita propria, ma è stato piuttosto uno strumento a disposizione di ideologie diverse»⁵. Più precisamente, è stato spesso messo al servizio della propaganda, lo si è trattato come un ausilio all'illustrazione di concetti scientifici, di procedimenti industriali e così via, o comunque lo si è sussunto ad altre discipline, quali l'antropologia e l'etnografia⁶. Solo per fare un esempio, già nel 1924 viene creata in Italia una realtà come l'Istituto Luce che, per la sua missione a informare ed educare attraverso il film, è assimilabile alla britannica General Post Office (GPO) Film Unit fondata nel 1933 e di-

¹ Aprà, 2017: 13. Per una trattazione approfondita della storia del documentario italiano cfr. Bertozzi, 2008.

² Pannone, 2012: 50.

³ Bertozzi, 2008: 12.

⁴ Cfr. Sorlin, 2006: 422.

⁵ Pannone, 2012: 51.

⁶ Cfr. Caminati; Sassi, 2017.

retta fino al 1937 da John Grierson. In quanto istituzione pubblica, negli anni l'Istituto Luce ha avuto a disposizione ingenti somme di denaro per le proprie produzioni e i registi che vi hanno lavorato hanno potuto avvalersi di tecnologie superiori a quelle di cui disponevano i documentaristi del GPO. Tuttavia, Sorlin giustamente nota:

LUCE had no Grierson and its staff fluctuated according to fascism's wavering politics. Theoretically it echoed official instructions and many of its pictures were mere celebrations of Mussolini. The aim of its documentaries was to obtain mass approval for the projected deeds of the regime.⁷

Ovviamente, più in generale, nel corso dei decenni anche in Italia tra le centinaia di cortometraggi di scarsa qualità realizzate ne è stata prodotta anche una percentuale dal chiaro valore artistico. Si pensi, ad esempio, anche solo a *Racconto da un affresco* (1941), *Il paradiso terrestre* (1942), *Romantici a Venezia* (1948) e ai molti altri documentari d'arte di Luciano Emmer oppure a *Lu tempu di li pisci spata* (1954), *Isola di fuoco* (1954), *Sulfatara* (1955) e ai vari altri titoli diretti da Vittorio De Seta. Inoltre, certamente, nel corso dei decenni nel nostro Paese non sono stati realizzati solo cortometraggi a carattere fattuale. Al contrario, si sono prodotti anche documentari di lungometraggio, che possiamo ricondurre principalmente a quattro categorie: quella del «film di montaggio», del «film di viaggio, etnologico ed esotico», del «documentario erotico» e del «film-inchiesta»⁸. Si tratta, però, di un numero molto limitato di lavori, che per di più in alcuni casi hanno faticato a trovare un'effettiva distribuzione. Infine, se è vero che anche importanti registi del nostro cinema, come Michelangelo Antonioni o Pier Paolo Pasolini, si sono dedicati alla realizzazione di film di *nonfiction*, troppo spesso «documentario per i vecchi maestri del cinema significava letteralmente un trampolino di lancio sul cinema autentico, quello di finzione o, come si diceva un tempo, a soggetto»⁹. Significativa a tal proposito è la testimonianza del già citato Pannone, autore dagli anni Novanta a oggi di numerosi documentari sia di corto sia di lungometraggio, quali *Latina/Littoria* (2001), *Scorie in libertà* (2012), *Sul Vulcano* (2014) o *Mondo Za* (2017). Il regista ha dichiarato: «Ancora oggi ricordo Francesco Rosi arrabbiarsi perché (si era a metà degli anni Novanta) mi ostinavo a fare documentari senza pensare a un "film vero"»¹⁰.

A partire dagli anni Ottanta il cinema del reale italiano intraprende un lento cammino di (ri)nascita. Grazie anche all'avvento del video, infatti, in questo periodo inizia a svilupparsi quella che Adriano Aprà descrive come «una produzione documentaristica spontanea, disordinata e dispersa, priva apparen-

⁷ Sorlin, 2006: 422.

⁸ Per una descrizione di queste categorie e dei documentari italiani che vi ricadono cfr. Aprà, 2017: 30-35.

⁹ Pannone, 2012: 50-51.

¹⁰ Pannone, 2012: 50-51.

temente di retroterra: come se si ricominciasse da zero»¹¹. Ad esempio, in questi anni vedono la luce i primi documentari sociali di Daniele Segre e i primi film di *nonfiction* di Bruno Bigoni e Silvio Soldini, ai quali negli anni Novanta faranno seguito le prime esplorazioni cinematografiche del fattuale ad opera di Gianfranco Rosi e del già citato Pannone. Con il nuovo millennio, poi, il nostro cinema del reale è ulteriormente cresciuto, facendosi terreno della riattivazione creativa di «una delle linee più feconde della nostra tradizione culturale, quella del realismo»¹². Nel 2013, infatti, Daniele Dottorini già scriveva:

Se negli ultimi anni si è assistito ad un ritorno di interesse nei confronti di un realismo inteso come resistenza alle forme sempre più artificiali dell'immagine mediatica, è proprio nel terreno del documentario che tale riflessione si è fatta pregnante, in doppio senso. Anzitutto perché il documentario italiano ha ripreso con forza, negli ultimi anni, contatti e legami con le forme internazionali del cinema del reale, costruendo percorsi di ricerca ampi, capaci di dialogare con forme di cinema diverse, con linguaggi e modalità aperte di scrittura, e capace di confrontarsi in modo consapevole con tutta la storia del cinema e delle sue forme.¹³

E il rapporto sulla produzione cinematografica del vecchio continente pubblicato nel 2017 dall'European Audiovisual Observatory rivela che, se da un lato, tra le nazioni europee oggi l'Italia si colloca solo al sesto posto per realizzazione di opere cinematografiche di *nonfiction* – ponendosi dietro a Spagna, Germania, Regno Unito, Svizzera e Francia –, dall'altro nel corso degli ultimi dieci anni il volume di documentari prodotti in territorio nazionale è cresciuto esponenzialmente, in linea con una più generale tendenza che ha toccato tutta l'Unione Europea¹⁴. In particolare, la nostra produzione di lungometraggi a carattere fattuale ha registrato un aumento del 277% dal 2007 a oggi, dato che ci pone tra le nazioni del vecchio continente che più hanno incrementato il numero di documentari realizzati nel periodo in oggetto¹⁵. Come già evidenziava Giovanni Spagnoletti nel 2012, questo risultato è l'esito di una crescita costante e progressiva della nostra produzione documentaristica, che negli ultimi anni ha dimostrato di saper parlare anche a un pubblico internazionale. Difatti, grazie al lavoro di registi quali Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino, Costanza Quatriglio o Massimo D'Anolfi e Martina Paren-

¹¹ Aprà, 2017: 48.

¹² Dottorini, 2013: 14.

¹³ Dottorini, 2013: 14.

¹⁴ Cfr. il rapporto *Film Production in Europe. Production Volume, co-production and worldwide circulation* pubblicato dall'European Audiovisual Observatory nel novembre 2017, e segnatamente le pagine 15, 19-20. Questo rapporto è consultabile all'indirizzo <https://rm.coe.int/0900001680788952> (ultima consultazione 9 dicembre 2018).

¹⁵ Cfr. il rapporto *Film Production in Europe. Production Volume, co-production and worldwide circulation* pubblicato dall'European Audiovisual Observatory nel novembre 2017, e segnatamente la pagina 20. Il rapporto è consultabile all'indirizzo <https://rm.coe.int/0900001680788952> (ultima consultazione 9 dicembre 2018).

ti, il cinema del reale nazionale ha goduto e continua a godere di un crescente successo anche all'estero. Emblematico in tal senso è il caso di *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi, lungometraggio che, tra i vari riconoscimenti ricevuti, annovera l'Orso d'oro per il miglior film al Festival di Berlino, l'European Film Award per il miglior documentario e, nel 2017, sia una nomination all'Oscar sia una candidatura al premio César come miglior documentario. Proprio alla luce di questa ormai innegabile (ri)nascita del documentario italiano e del peculiare percorso storico che questa forma audiovisiva ha alle spalle nel nostro Paese, diventa necessario chiedersi se effettivamente, come suggerisce Adriano Aprà, chi fa oggi o ha fatto in passato del documentario in Italia si trovi o si sia trovato a «lavorare in una “terra di nessuno”, senza esperienze e tradizioni alle spalle»¹⁶. Per esempio, Gianfranco Pannone mette in crisi questa visione del cinema del reale nazionale nel momento in cui in un saggio dal titolo *Le sirene del documentario* sottolinea come per lui, Gianfranco Rosi, Leonardo Di Costanzo e Daniele Incalcaterra «il confronto con la scena francese» abbia avuto un ruolo chiave per comprendere cosa significasse «realmente fare cinema documentario»¹⁷. Nello specifico, Pannone illustra:

Per alcuni dei miei colleghi la svolta è arrivata frequentando gli Ateliers Varan, il prestigioso centro di formazione voluto da Jean Rouch agli inizi degli anni ottanta per trasmettere ai più giovani una pratica rigorosa del documentario [...]. Per altri è stata, invece, la scoperta di autori come Nicolas Philibert, Claire Simon o Robert Kramer [...], cioè di filmmaker fuori dal coro televisivo, originali sia sul piano dei contenuti sia sul piano linguistico, a determinare certe svolte professionali.¹⁸

Riferendosi poi al proprio lavoro come documentarista, Pannone spiega inoltre di aver risentito anche dell'influenza di Vittorio De Seta, Frederick Wiseman e dei fratelli Maysles¹⁹.

Questo esempio è di per sé sufficiente a evidenziare come non necessariamente marginalità e mancanza di una vera e propria scuola siano sinonimo di assenza di modelli di riferimento, e di conseguenza è una spia di quanto sia importante iniziare a riflettere più approfonditamente su quali siano state le principali influenze di cui la produzione documentaria italiana ha più o meno consapevolmente risentito in passato e quali quelle di cui risente oggi, nonché su quanto e come i lavori cui si è guardato siano stati fatti propri e reinventati dai singoli registi. In che misura il documentario italiano ha guardato al cinema di finzione? E quanto vi guarda oggi? Le cinematografie di quali nazioni hanno costituito un punto di riferimento per i documentaristi italiani del passato? E quali lo sono per quelli contemporanei? In che misura le modalità di narrazione del reale, quelle di trattamento del sonoro, le poetiche

¹⁶ Aprà, 2017: 13.

¹⁷ Pannone, 2012: 52.

¹⁸ Pannone, 2012: 52.

¹⁹ Pannone, 2012: 53.

o le scelte estetiche e tematiche che hanno caratterizzato il documentario nazionale nei diversi periodi della sua storia sono debitrice della precedente produzione italiana di *nonfiction*? E quanto invece della coeva produzione extranazionale? Come sono cambiati nel corso dei decenni i modelli di riferimento del documentario italiano? Come e quanto tutte queste influenze sono state ricondotte a precise poetiche personali? E, nel caso dei modelli di riferimento extra-nazionali, quanto e come sono stati "italianizzati"? Sono queste alcune delle principali domande cui questo numero di «Schermi» si è proposto di dare risposta, portando avanti un percorso di riflessione in tal senso avviato da Cristina Formenti con l'organizzazione di un convegno internazionale dal titolo *Il documentario italiano tra modelli storici e contemporanei*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano il 19 e 20 ottobre 2017.

La maggior parte delle proposte giunte in redazione in risposta al nostro *call for papers* per questo numero aveva per oggetto la produzione più recente, fatto, a nostro avviso, per nulla casuale se si considera il momento di fioritura che il documentario italiano sta attraversando da alcuni anni a questa parte. Di conseguenza, il numero si caratterizza per una maggiore attenzione proprio verso la contemporaneità. Nello specifico, nel saggio d'apertura Ivelise Perniola riflette sull'iconoclastia selettiva che contraddistingue i documentari prodotti nel decennio 2008-2018 e porta a un'assenza o marginalizzazione di alcune figure, come la città o i bambini. Samuel Antichi e Bernadette Luciano prendono, invece, in esame il lavoro di singoli documentaristi. Il primo si concentra su Michelangelo Frammartino per delineare come nei suoi film convivano influenze della tradizione demartiniana del documentario etnografico italiano e dello *slow cinema*. La seconda guarda al cinema del reale di Silvio Soldini, e in particolare a tre dei suoi documentari, *Per altri occhi* (2013), *Tre Milano* (2015) e *Il fiume ha sempre ragione* (2016), nell'ottica della «haptic visuality»²⁰ teorizzata da Laura Marks, facendo così emergere come questi lavori attirino l'attenzione dello spettatore anche e soprattutto su sensi altri dalla vista. E, nel far ciò, Luciano evidenzia come, analogamente a quanto mostra Antichi in relazione a Frammartino, anche questi tre lungometraggi risentono dell'influenza del documentario antropologico demartiniano e al tempo stesso presentano tratti propri dello *slow cinema*.

Segue un saggio di Diego Cavallotti e Andrea Mariani che offre una finestra sul cinema del reale italiano del passato, prendendo in esame l'unico documentario medico prodotto da un Cineguf a oggi sopravvissuto: *Un interessante caso di spasmo da torsione* (1937) di Mario Bencivenga. Nella disamina di questa pellicola Cavallotti e Mariani si soffermano anche sul rapporto che essa intrattiene con la pratica cinematografico-neurologica, diffusa tecnica culturale che ha nel contesto italiano uno dei suoi centri di irradiazione. Mettono così in luce i vari legami che il film intrattiene sia con la coeva produzione nazionale sia con quella extranazionale.

²⁰ Cfr. Marks, 2002.

Facendo un salto in avanti di numerosi decenni, il numero si chiude con due saggi, rispettivamente di Laura Busetta e Cristina Formenti, che esplorano il documentario femminile contemporaneo. Nello specifico, Busetta offre una riflessione su quei lavori, come *Bellissime* (2004) e *Bellissime 2* (2006) di Giovanna Gagliardo o *Vogliamo anche le rose* (2007) di Alina Marazzi, che sono costruiti facendo ricorso al *found footage*. Attraverso un'attenta analisi di questi documentari, Busetta evidenzia come, se da un lato essi si inseriscono nella generale tendenza di attenzione alla soggettività che ha connotato in modo forte il documentario internazionale degli ultimi decenni, dall'altro ne offrono una plurale e non singolare. Formenti invece si sofferma sul caso di Sabina Guzzanti per delineare come, nel passaggio da attrice satirica ad autrice di documentari, abbia fatto proprio il modello del *performer-director* reso popolare da Michael Moore. Il saggio mette infatti in luce come, attraverso il ricorso a una serie di strategie formali volte a porre la sua persona al centro dei propri documentari, Guzzanti vada oltre quanto fatto da Moore e dagli altri *performer-directors* di documentari rendendo se stessa protagonista dei film, a discapito di quelli che invece ne sono i presunti soggetti.

Nel complesso, l'insieme dei saggi restituisce quindi la fotografia di un documentario italiano allineato (sia oggi sia in passato, almeno per quanto riguarda il caso della produzione scientifico-medica) alle principali tendenze internazionali, ma capace di rielaborare queste influenze di matrice extranazionale alla luce delle specificità culturali nazionali o di poetiche personali.

**Riferimenti
bibliografici****Aprà, Adriano**

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

Bertozzi, Marco

2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia.

Caminati, Luca; Sassi, Mauro

2017, *Notes on the History of Italian Nonfiction Film*, in Frank Burke (ed.), *A Companion to Italian Cinema*, Wiley Blackwell, Chichester 2017.

Dottorini, Daniele (a cura di)

2013, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine.

Marks, Laura U.

2002, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Pannone, Gianfranco

2012, *Le sirene del documentario*, in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, Marsilio, Venezia 2012.

Sorlin, Pierre

2006, *Italy*, in Ian Atkin (ed.), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Abingdon/ New York, Routledge 2013.