

SCRITTURA DELLA REALTÀ. L'ESTETICA DEL DOCUMENTARIO NEL CINEMA D'AUTORE DEL DOPOGUERRA ITALIANO

di Serafino Murri

«L'arte (...) cerca di imitare un'espressione che non sia un'intenzione umana conficcata nella natura (...) Se il linguaggio della natura è muto, l'arte cerca allora di far parlare il muto(...)»

Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*¹

1. Documentario e realismo: non conciliati

Mentre in Italia la realtà documentata al cinema portava il marchio del «cinegiornale Luce», modello di propaganda di stato paragonabile per portata stilistica e ampiezza di produzione all'ingegnosa orchestrazione della cinematografia dell'UFA da parte del dottor Goebbels in Germania, nel resto del mondo il documentario come forma d'arte, sullo slancio ancora intatto dell'infanzia del ventesimo secolo e delle sue utopie, trovava tra le sue fila poeti dell'immagine in movimento come Joris Ivens, Robert J. Flaherty, Dziga Vertov, Walter Ruttmann, John Grierson e Jean Vigo, che (dentro o fuori dal gioco della propaganda) interrogavano il mondo spezzandone la neutralità, lasciando trapelare ciò che si esprime *attraverso* il reale, spesso nonostante e contro di esso. Per questi cineasti la macchina da presa serviva a smentire la valenza mimetica dell'immagine e a lanciarsi alla *scoperta* di relazioni inaspettate, di mondi tanto più invisibili quanto più sotto gli occhi di tutti, mondi nuovi perché non ancora formulati, sculture del tempo storico fuori dagli *highlights* elaborati dal potere (fascista o democratico che fosse). *Quel* documentario, spazzato via in capo a qualche decennio dallo sviluppo progressivo del realismo cinematografico con il suo "verismo" addomesticato, non ha trovato neppure nell'Italia della ricostruzione postbellica o della contestazione studentesca-operaia del '67-'69 grandi interpreti al di fuori del ghetto della specializzazione di genere, e tantomeno ha mai visto

¹ Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie* tr. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1970, pp.132-33

profilarsi qualcosa di simile ad una «scuola» nazionale. Dal momento in cui la superficie traslucida dell'immagine *di finzione*, vera in quanto proiezione utopica del reale, ha lasciato trapelare le forme di una Storia sceneggiata, ed i suoi registi sono scesi per le strade a procurarsi uno scenario *oggettivo* per fornire verità attuale ai loro copioni sul modello di un Rossellini ridotto in pillole, la funzione del documentario, in cui alcuni cineasti si erano comunque sporadicamente cimentati già durante il ventennio fascista (tra questi Luciano Emmer dei documentari sulla pittura, Umberto Barbaro del ruttmaniano *I cantieri dell'Adriatico* o Pasinetti con la sua serie di documentari su Venezia) ha finito più o meno con l'atrofizzarsi, regredendo ad un livello decorativo da *attualità* dei Lumière, o recuperando con intento eversivo, sotto l'egida dell'infaticabile neorealista Cesare Zavattini, l'idea del «cinegiornale» come contro-informazione, o infine, nei casi più patetici, andandosi a radicalizzare in una descrittività pseudo-scientifica da sussidio didattico televisivo. Nell'adorniano “dopo Auschwitz”, insomma, la rinuncia alla poesia del reale dell'Europa postbellica afflitta da complessi concentrici di colpa e di vittoria, è avvenuta sotto il segno di un'epica realista del riscatto popolare, mentre la sottile vena di autori *engagé* che ha continuato a praticare il documentario lo ha dovuto fare *sotto traccia*, accettando il confino nella soffitta dell'esercitazione, del genere “minore”. In questo quadro diventa emblematico e degno di una riflessione specifica il fatto che a frequentare senza complessi e – a più tornate – con una certa continuità il documentario in Italia, siano stati soprattutto gli autori cinematografici «di finzione» esteticamente più inquieti, quelli che non hanno mai cessato di riformulare e interrogare il senso della realtà al cinema, assumendosi tutte le responsabilità di una «pesantezza» formale idolatrata da generazioni di critici quanto reietta dal grande pubblico. Per Roberto Rossellini (uno dei registi più interpretati e più fraintesi dell'intera storia del cinema), Michelangelo Antonioni e Pier Paolo Pasolini, il corpo a corpo con la rappresentabilità del reale reso possibile dal documentario è servito a raggiungere una visione critica del mondo che di certo non ha mai corso il rischio della semplificazione degli eventi al loro aspetto più *cinegenico*. Questi autori che hanno

fatto esplodere la lingua cinematografica di tre decenni, approdati peraltro in età abbastanza matura e «da intellettuali» al mestiere del cinema, hanno utilizzato il documentario come parte integrante del lavoro poetico, facendogli svolgere il ruolo di “cantiere aperto” in cui tutte le maggiori intuizioni etiche ed estetiche hanno preso corpo o mutato di segno nel confronto diretto con lo spazio della Storia. In questi registi stilisticamente così densi ma sempre fluttuanti, impossibili da ridurre a formula o da considerare “maestri” nel senso di portatori di una tendenza epigonizzabile, che sono giunti spesso a cercare nella contraddizione con se stessi la linfa vitale per mantenere una coerenza estetica con il proprio tempo, il documentario da lavoro occasionale è diventato in altri termini il momento essenziale della verifica del proprio «fare cinema». È difficile considerare opere «minori» film della complessità estetica di *India* di Rossellini, *Gente del Po* di Antonioni o *Appunti per un'Orestiade Africana* di Pasolini. Il legame tra autopoiesi documentaria e ricerca narrativa si fa in essi così stretto, da consentire di mettere a fuoco con precisione il rapporto osmotico tra la costruzione soggettivante della significazione per immagini del cinema di finzione dei tre autori, e l'esplorazione inesauribile della “narrabilità” del mondo, della sua drammaticità intrinseca, della possibilità poetica di una sua «oggettivazione». È quello che cercheremo di fare attraverso questo breve saggio.

2. La sindrome dell'esordio: qualche indizio sulla storia di un cinema fantasma

Nel secondo dopoguerra italiano sono stati essenzialmente due i momenti in cui la tensione ad esprimere il chiaroscuro della vita al di fuori delle versioni ufficiali attraverso film di testimonianza diretta è esplosa in vere e proprie «ondate» di documentaristi passeggeri: la prima tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, quando la sensazione generata dalla lotta partigiana ha lasciato il passo alle opposte demagogie della ricostruzione, la seconda all'inizio degli anni Settanta, quando si sono avvertiti i primi riverberi nell'ufficialità politica dello spirito del movimento di opposizione sociale studentesco-operaio del '67-'69, che si sposava

perfettamente con l'utopia (ormai stagionata da oltre un decennio) del «cinema verità». La prima ondata conta decine di esordi di giovani registi (spesso arenatisi all'opera prima) nell'arco di una decina d'anni, ma salvo alcuni tentativi d'eccezione, risulta nel suo modello espressivo sostanzialmente non molto distante dalla funzionalità delle immagini al commento elaborata dai cinegiornali dell'Istituto Luce. Al fondo della maggior parte di simili produzioni resta cioè intatto un «contenutismo» che si limita a contrapporre verbalmente alla retorica dannunziana dell'epoca fascista i retaggi severi dell'idea nazional-popolare gramsciana, senza preoccuparsi però di spingere la forma fino alla contraddizione dello schema classico in un'osmosi strutturale tra argomento e mezzo espressivo, come ha fatto in maniera esemplare Alain Resnais in *Notte e nebbia*. Un lavoro che fa da matrice a diversi altri su questo piano è quello firmato a più mani dal titolo *Giorni di gloria* (1945), tra i cui autori figura anche il realista-decadente e militante comunista Luchino Visconti, allievo del Renoir che aveva firmato *La vita è nostra* per il PCF nel 1936. Ma per analizzare il percorso comune a quasi tutti i registi che si dedicano al cinema documentario dagli anni '40 fino alla metà degli anni '60, basta considerare l'esordio nel 1946 di due futuri interpreti della cosiddetta «commedia all'italiana»: Luigi Comencini con *Bambini in città* e Dino Risi con *Barboni*. Si tratta di due opere che contengono in sé un ottimo livello di mediazione tra narrazione realista e capacità di documentazione lirica del reale, che assieme a lavori di poco successivi quali *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* di Carlo Lizzani (1950) o *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* (1953) di Fausto Fornari, vanno a cadere non solo in un vuoto ermetico produttivo e distributivo, ma anche nella sostanziale indifferenza del mondo politico e della società dell'epoca, a scuotere i quali erano evidentemente diretti. È il momento in cui si sviluppa la tendenza fondamentale dell'industria culturale del dopoguerra, quella di una generale tolleranza nei confronti di qualsiasi immagine autoriale, resa innocua dalla confusione al profluvio cronachistico di bassa lega, dove viene a ridursi drasticamente l'incisività pratica del cinema documentario, il cui circuito si restringe progressivamente fino a chiudersi nei meandri di una

produzione indipendente di fatto impossibile al di fuori di finanziamenti politici, di enti locali o della palestra di cortometraggio per nuovi talenti messa in piedi surrettiziamente con gli spiccioli delle grandi produzioni. Il documentario lirico, la cui strada era stata aperta nel 1948 da un'opera paradigmatica dalla lunga gestazione come *Gente del Po* di Antonioni, si riverbera in manierismo già nel 1951, quando Renzo Renzi realizza *Quando il Po è dolce*, nello stesso anno che vede l'esordio di uno dei più prolifici «documentaristi di passaggio» del cinema italiano, il ferrarese (come Antonioni) Florestano Vancini, che realizza il suo *Delta padano*. È proprio Vancini a sintetizzare con chiarezza in una dichiarazione del 1960 la mentalità sottesa dall'atteggiamento di sorvolo di quasi tutti i cineasti italiani che si sono confrontati con questo linguaggio aspro e marginale, considerato dall'industria una sottospecie del reportage giornalistico e per questo defenestrato dalle sale e lasciato gradualmente alla deriva produttiva della televisione:

Non siamo dei veri documentaristi. Facciamo i documentari soprattutto per mostrare di saper fare un film. In quasi tutti i miei documentari ho cercato di raccontare qualcosa: e fra i miei preferisco quelli più narrativi. Perciò non esiste in Italia una scuola del documentario, perciò non esistono grandi documentaristi: più o meno tutti noi ci serviamo del documentario come mezzo. Fatta eccezione per Michele Gardin e qualche altro, sono rarissimi i registi che fanno il documentario per «fare il documentario».²

Togliendo i pochi cineasti radicali che hanno approfondito il versante antropologico del documentario sulla direttrice Flaherty-Rouch – primo fra tutti negli anni '50 il palermitano Vittorio De Seta, e più tardi pionieri dell'entomologia della marginalità e del quotidiano attraverso il mezzo magnetico come il romano Alberto Grifi, il documentario in Italia è stato generalmente concepito come una meteora che precede fisiologicamente il superamento narrativo dell'atto «primitivo» di testimoniare il reale. L'idea di una “non filmicità” del documentario espressa da un autore come Vancini, ad un'analisi delle opere (quasi sempre “di genere”) che si sono succedute in quegli anni, sembra essere la chiave fondamentale per comprendere i contorni della

fantasmacità di questo cinema in Italia. Un'idea che sembra diametralmente opposta a quella su cui sono costruiti non solo i ben noti documentari di Michelangelo Antonioni (*Gente del Po*, *N.U.*, *L'amorosa Menzogna*, *Superstizione*, *Sette canne un vestito*) ma anche quei cortometraggi naturalistici più o meno sconosciuti che Roberto Rossellini ha realizzato sul finire degli anni '30 come *Fantasia sottomarina*, *Il tacchino prepotente* (1939) e *Il ruscello di Ripasottile* (1941), prima che entrambi i cineasti esordissero nella regia di finzione. Si tratta di opere in cui il regista non utilizza la tecnica documentaria per narrare dei fatti attraverso una voce off descrittiva (cosa implicita nella definizione del documentario come esercitazione narrativa), ma al contrario sfrutta la narrazione *per* immagini per poter giungere ad elaborare il senso di un mondo a cui le parole non sono sufficienti. È per questo che per i due autori (come per Pasolini sul finire degli anni '60) il documentario rappresenta qualcosa di diverso da ciò che è propriamente «filmico»: un'amplificazione lirica e sinfonica della non verbalità delle immagini, una ricerca di un'espressione altra: il contrario una forma di narrazione involuta al suo stadio riproduttivo.

L'ondata documentaristica, a dimostrazione della tesi di Vancini, registra a cavallo tra gli anni '50 e i '60 una serie impressionante di esordi transitori: Elio Petri, ad esempio, nel 1954 si cimenta nel quadro di costume sul ciclismo *Come nasce un campione*, proseguendo il discorso nel 1957 con un documentario storico di carattere militante come *I sette contadini*, dedicato alla memoria dei fratelli Cervi, martiri della lotta partigiana. Sulla stessa linea si colloca anche il lavoro dei fratelli Taviani dal 1954 al 1959: ricostruzioni storiche della Resistenza (*San Miniato '44*) e del Risorgimento (*Curtatone e Montanara*, *Carlo Pisacane*), documentari tra l'idillio e la cronaca sulle condizioni dei lavoratori (*Lavoratori della pietra*, *Carvunara*): in entrambi i casi, comunque, si tratta di un interessante preludio alla poetica della narrazione successiva, nella sottile ironia di Petri così come nell'epicità dei Taviani. Fanno caso a sé un paio di esperienze spurie come quelle a cavallo tra anni '50 e '60

² Florestano Vancini, in *Poetiche delle Nouvelles Vagues*, Marsilio, Venezia, 1991, p.15

di Gian Vittorio Baldi, fautore di un «cinema-verità» sulla provincia (*Il pianto delle zitelle, Vita dei cessati spiriti, Luciano*) ancora tutto proiettato in un orizzonte idealmente neorealista, che prima di approdare alla finzione sfocerà non a caso nel 1962 nella collaborazione a *Le italiane e l'amore* di Zavattini, e quello del giovanissimo Marco Ferreri che (quasi esclusivamente nelle vesti di produttore) si avvicina al cinema proprio in quegli anni attraverso una serie di «film inchiesta» che andranno a confluire nella coproduzione del progetto zavattiniano di *L'amore in città* (1953).

L'appetito per la forma documentaria negli anni all'intorno della contestazione è invece una sorta di ritorno a qualcosa di scomparso, un recupero del cinema agit-prop in un clima ormai quasi ideologicamente underground. Salvo rari, significativi casi (tra questi i giovani Ken Loach e Krzysztof Kieslowski, il primo con il docu-drama televisivo, il secondo proseguendo la tradizione cinematografica di Kazimierz Karabasz e della scuola di Lodz), negli anni Sessanta il documentario, già scomparso dall'orizzonte del cinema maggiore, scivola velocemente tra le pieghe autogestite della «immaginazione al potere», diventando strumento estemporaneo di denuncia e di «discorso politico» da un lato (si pensi solo all'esperienza di *Paola e Viva il primo maggio rosso* che Marco Bellocchio nel 1969 ha realizzato come militante dell'Unione dei Comunisti Italiani Marxisti-Leninisti), o entra a far parte in pianta stabile di una produzione di rango televisivo ottusa dal gergo sbrigativo della cronaca (spesso, grazie all'estro dei «creativi» televisivi, entrambe le cose allo stesso tempo). Ancora una volta, con una longevità propositiva che ha del paradossale, è il «cinegiornale libero» di Cesare Zavattini la matrice che attraversa le poche esperienze prodotte all'interno del movimento della contestazione studentesca in nome della controinformazione, attraverso il riecheggiamento della militanza vertoviana: con il solo antecedente nel 1962 di *Scioperi a Torino* di Paolo e Carla Gobetti (di molto minore il peso del lavoro collettivo di montaggio di Micciché-Del Fra- Mangini *All'armi siam fascisti*, che ha dato il via ad una lunga e manierata serie di film didattici di carattere più o meno retoricamente antifascista), esperienze come

quelle dei cinegiornali di Silvano Agosti a Roma (confluiti poi nei televisivi *Frammenti sull'Autunno caldo*) o il film dell'operaio FIAT Franco Platania *La fabbrica aperta* (1971), caso limite del genere della "inchiesta di fabbrica", sono atti di testimonianza anche impressionanti, ma del tutto privi di un disegno estetico che li recuperi ad un'espressività propriamente filmica, come accade a diverse opere del maggio francese, come quelle di Chris Marker o quelle del gruppo MK2 di Marin Karmitz (sta a sé l'esperienza anti-estetica del godardiano "gruppo Dziga Vertov"), per non parlare poi dell'apertamente avversato Guy Debord nei suoi film di sfatamento dell'ideologia spettacolare come *La società dello spettacolo*. Un discorso a parte, tra gli autori italiani che hanno esordito negli anni Sessanta, lo merita forse il solo Marco Bellocchio successivo al periodo militante, un «narratore» fin dagli esordi ingabbiato in un'etichetta di «arrabbiato» da lui rifiutata, che ha ripreso a più tornate lungo il suo percorso la prassi documentaristica, ma in maniera del tutto intima e personale: facendo dei suoi documentari una sorta di specchio della propria esperienza artistica e politica, con uno sguardo puntato verso se stesso, volto all'approfondimento cronachistico della propria esperienza biografica e generazionale, già usata come propellente del cinema di finzione. In opere come *Vacanze in Val Trebbia* (1980), seppure non permeate da una forza particolare nell'ideazione, almeno non c'è traccia dell'idea del documentario come genere di servizio (a un'idea, al puro esperimento dei mezzi, ecc.): si tratta di una sorta di recupero e di registrazione di ciò che, pur sostanziandola, resta fuori del quadro della sua produzione narrativa.

3. Rossellini, Antonioni, Pasolini e il fondamento estetico della realtà.

Che il documentario possa travalicare la sua apparenza estemporanea di taccuino d'appunti di un narratore per immagini, lo dimostra lo scambio osmotico che con esso ha avuto il cinema di Rossellini, Antonioni e Pasolini. È qui che va a definirsi in maniera essenziale anche il sottile rapporto tra l'attività intellettuale dei registi, il loro

diversissimo grado di coscienza politica e la volontà pragmatica di un impegno «nel reale» in un momento storico in cui l'eco delle lotte politiche invade ineludibilmente qualsiasi gesto espressivo. Se nel cinema di Antonioni predomina lo stesso pessimismo esistenzialista che già era già la filigrana del documentario d'esordio dalla lunga gestazione *Gente del Po* («Secondo me i film di denuncia non servono a niente. Tutte le cose restano come prima, un'analisi della situazione in Italia dimostra proprio questo. Il film è un prodotto che viene dimenticato subito. Il cinema non influenza affatto coloro che dovrebbe influenzare»³ – dirà all'epoca di *Chung Kuo-Cina*), per Pasolini e Rossellini l'intenzione liberatoria e pedagogica del cinema resta un obiettivo primario che accomuna il lavoro della documentazione e quello dell'affabulazione, anche se le strade per raggiungerlo sono diametralmente opposte: quella di Pasolini nella formulazione di un linguaggio indigeribile, inassimilabile dalla cultura di massa (quello che egli stesso ha definito «cinema d'élite»), quella di Rossellini nel donchisottesco tentativo di una didattica del mezzo televisivo attraverso la creazione (agitata da propositi antirazzisti, rivolta a spezzare l'appiattimento superficiale imposto dall'alto alla cultura di massa) di un linguaggio di accesso popolare alla cultura.

Le conclusioni della ricerca dei tre cineasti dell'*accesso alla realtà*, condotta a partire da elementi analoghi di inquietudine morale, se non opposte sono profondamente diverse. In Pasolini l'attività documentaristica equivale ad una ricerca di immagini come segni dalla semiosi infinita del «Linguaggio della Realtà»⁴, bacino di verità senza mediazioni, che scorre parallela al tentativo di spezzare a-narrativamente la negazione sociale dell'alterità insita nei presupposti sillogistici e omologanti del linguaggio razionale e ancor di più nel fascismo «mimetico» della pubblicità, da cui trapela quell'*ideologia dell'evidenza* che proscrive ogni tentativo di oltrepassare la logica induttiva delle immagini con l'imposizione dell'equivalenza tra visione, fattualità e verità⁵. Per Antonioni il lungo ed articolato esordio da documentarista

³ Michelangelo Antonioni, intervista a "Il resto del Carlino", 3 marzo 1972, riportata in Giorgio Tinazzi, *Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro Cinema, 1972

⁴ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972 (1991), pp.167 e segg.

⁵ Sulla questione del linguaggio mimetico cfr. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975

(come per il primo Resnais) è invece il momento essenziale della formulazione di una poetica di de-realizzazione, in cui a poco a poco affiora l'impossibilità di «rivelare» ed affermare il reale attraverso le immagini, che diventa la prova concreta della consunzione storica del vero, facendolo approdare all'idea di una fondamentale "ottusità" (nel senso barthesiano) del senso visivo, soggiogato dalla «immagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai»⁶: semplicemente perché la visione è il gesto più soggettivante e proiettivo, per quanto culturalmente ambisca alla neutralità. In Rossellini l'occhio documentario come abbattimento dei setti enunciativi che separano l'idea dall'espressione, tentazione e asintoto di tutt'una vita appena accarezzato nei cortometraggi "naturalistici" degli anni Trenta, diventa viceversa l'approdo poetico, al tempo stesso impulso per un ritorno in seno alla storia dell'umanità e scelta radicale di un'estrema semplicità espressiva, calco di un'immediatezza perseguita a costo di rendere didascalico il risultato del proprio (sostanzioso) lavoro preparatorio.

Alla radice dell'importanza dialettica che la pratica del documentario ha nella poetica degli autori «narrativi» vi sono comunque ragioni profonde, che riguardano lo stesso nucleo estetico dell'arte cinematografica. Nel suo rapporto fertilmente ambiguo tra riproduzione e rappresentazione, infatti, il cinema documentario rappresenta il terreno d'elezione per comprendere i meccanismi portanti della logica dell'arte filmica: quella *logica evenemenziale* su cui, ben al di là della semplice logica narrativa, di quella consequenziale-razionale, e perfino della logica simbolica dell'icona, il cinema costruisce la sua specificità estetica, il suo *modus significandi*. L'immagine filmica, nella sua processualità, è *ontologicamente* differente dall'immagine simbolica, in quanto non fonda la sua forza espressiva nell'astrazione e nella condensazione dello spazio-tempo all'interno di una dinamica bloccata nel suo momento topico. O meglio, l'immagine filmica opera il suo processo di significazione su almeno due livelli distinti. Se è vero che al suo livello narrativo-consequenziale (ottimizzato nella linguisticità del montaggio, bestia nera di tutti e tre gli autori in questione) un film

⁶ Michelangelo Antonioni, prefazione a *Sei film*, Torino, Einaudi, 1964

può toccare i processi simbolizzanti della metafora e della traslazione del senso in un “messaggio”, al suo livello più basilare, che chiameremo (prendendo in prestito un termine dalla psicologia cognitiva) «protonarrativo», livello che nel cinema documentario si fa preponderante, il meccanismo di significazione come costruzione di senso è molto più semplice e sottile, più simile al disordine referenziale e relazionale dell’oralità verbale o a quello dei fluttuanti processi attentivi della percezione, che non all’astratta sintassi progressiva della scrittura o dell’icona. L’immagine filmica, infatti, non addensa in sé tutti i significati dello spazio e del tempo dell’icona in base ad una tensione unilineare che mira alla “pulizia” dalle interferenze, non tende (a differenza dell’immagine pittorica o fotografica) a purificare l’oggetto espressivo “cinematograficizzandolo”. L’immagine che cattura il tempo nel suo quadro mobile è prima di tutto una pratica di inumazione del tempo storico, di eternazione dell’intimità effimera che costituisce il gusto e il senso della vita, di quell’aroma lasciato dal passaggio della vita in forme, sguardi e movimenti destinati a spegnersi senza lasciare traccia. Il film ha insomma a che fare con l’effimero immanente, con la transitorietà come oggetto, o, come lo ha definito Andrej Tarkovskij, con il «tempo scolpito»⁷. Nell’immagine filmica, di cui la fattispecie documentaria è al tempo stesso prototipo e matrice originaria fin dai tempi dei Lumière, a costruire il *sensu* visivo è prima di tutto ciò che sopravanza il significato della comunicazione *per* immagini, spingendo la comunicazione *nell’immagine* fino al limite dell’esperienza vissuta, in quell’ambito presemantico, emozionale e simultaneo della comprensione degli eventi che sta alla vita stessa come un liquido amniotico della significazione comunicativa. Un involucro che nelle forme espressive iconiche che non constano della mimesi processuale della *riproduzione cronologica* resta invisibile, mentre nel cinema si manifesta: anzi, a rigore è proprio quel che definiamo *di per sé* il «cinema». Si tratta di un processo interstiziale, la cui categorizzazione è sempre difficile e iperbolica a causa della sua assoluta contestualità, della sua unicità in quanto segno: cosa che appare chiaramente

⁷ “Tempo scolpito” è la traduzione letterale del titolo di *Zapecatlënnoe vremja*, tradotto in italiano con *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1988, che raccoglie le riflessioni teoriche del regista russo.

nell'unica grande opera dedicata all'argomento, quell'imponente corpus di exempla con cui Gilles Deleuze ha cercato di fissarne i contorni in *L'immagine-movimento* e *L'immagine-tempo*⁸. L'essenza *filmica* del reale è qualcosa di molto simile a quanto Henri Bergson, parlando del movimento, definiva lo "spazio tra due gesti" o all'ambito che Ludwig Wittgenstein parlando della lingua definiva come l'inastraibile e contestuale "gioco linguistico"⁹, o infine a quell'esperienza tacita di interrelazione e condivisione del vissuto che l'epistemologo Heinz von Foerster ha definito «danza comune»¹⁰ della comunicazione. L'immagine «evenemenziale», che si fonda cioè sull'accadimento, sulla progressione di eventi interni ed eterogenei che scardina e reintegra il principio dell'univocità-unicentricità percettiva e cronologica su cui sono costruite tanto la logica razionale che la narrazione, costituisce un'esperienza estetica *protonarrativa* perché opera una (ri)costruzione di mondo che non segue regole esplicative ma le regole costruttive simultanee della soggettività. L'estetica del cinema documentario, nella sua fondamentale *deduttività drammatica*, che muove in direzione opposta all'induzione narrativa, finisce così per riguardare in modo diretto il problema estetico fondamentale: quello della con-prensione del mondo e degli eventi da parte di un soggetto, o, in altri termini, della *costruzione della realtà*; come notava Merleau-Ponty: «Un film significa (...) che una cosa significa: l'uno e l'altra non parlano ad un'intelligenza separata, ma si rivolgono al nostro potere di decifrare tacitamente il mondo o gli uomini, e di coesistere con loro»¹¹. Sulla stessa linea del pensatore francese sembra collocarsi anche la riflessione di Pasolini quando riferendosi alla immaginazione individuale come parte di un linguaggio non verbale, afferma che «In realtà non c'è «significato»: perché anche il significato è un «segno»: il segno della lingua della Realtà, costantemente ritradotta da ogni individuo ben al di

⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine movimento*, Milano, Ubulibri, 1986, e *L'immagine tempo*, Milano, Ubulibri, 1988

⁹ Per la nozione di "gioco linguistico" cfr. Ludwig Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967

¹⁰ La metafora della danza comune è utilizzata da von Foerster per descrivere gli aspetti relazionali del linguaggio, opposti a quelli "semantico-ontologici".

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Il cinema e la nuova psicologia*, conferenza del 13 marzo 1945 all'IDHEC di Parigi, tr. it in A. Barbera e R. Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, p.288

là delle intenzioni di ogni messaggio e contenuto, perché «la sede dove questa traduzione si svolge è l'interiorità»¹².

L'interiorità di cui parla Pasolini viene scorporata e oggettivata nel meccanismo del cinema, che procede con la stessa assenza di continuità cronologica e topologica dell'immaginazione individuale. La questione del realismo nell'arte "riproduttiva", nello specifico rapporto analogico che si instaura tra immagine filmica e reale rappresentato, è un paradosso del tutto analogo a quello che Roland Barthes riconosceva alla fotografia:

Il paradosso fotografico consisterebbe allora nella coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con un codice (vale a dire l'"arte", o il trattamento, o la "scrittura", o la retorica della fotografia); (...) il fatto cioè che il messaggio connotato (o codificato) si sviluppa qui a partire da un messaggio senza codice. Questo paradosso strutturale coincide con un paradosso etico: quando si vuole essere "neutri, oggettivi", ci si sforza di copiare minuziosamente il reale, come se l'analogico fosse un fattore di resistenza all'investimento dei valori (è perlomeno la definizione del "realismo" estetico): come può dunque la fotografia essere contemporaneamente "oggettiva" e "investita", naturale e culturale?¹³

Qui Barthes tocca con la consueta acutezza il punctum della questione del realismo: la falsità dell'equazione realtà-neutralità, che è forse il motivo estetico fondamentale che accomuna il lavoro documentaristico dei tre cineasti in questione, ma soprattutto, è qualcosa che rende necessario puntualizzare a cosa ci si riferisce quando si parla di «realismo» come "prassi della realtà". Quanto di definitivamente espressivo e significativo vi sia già nel livello protonarrativo (che Barthes definisce «senza codice») della costruzione dell'immagine, quello su cui il regista opera le sue scelte etiche e di campo prima e al di là della narrazione, in quest'osservazione è evidente. La (ri)scrittura del reale conduce l'autore a confrontarsi con una serie di problemi

¹² Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit. p. 264

¹³ R. Barthes, Il messaggio fotografico, in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pag.9.

propriamente espressivi per circoscrivere il senso delle immagini, che nel secondo livello della significazione, quello narrativo, viene *spiegato* nelle concatenazioni implicative dei significati, laddove nel primo è semplicemente un'esperienza il cui senso va *compreso simultaneamente*. La comprensione, insomma, non è un processo che riguarda significati stabili riducibili a oggetti definiti di un racconto, ma una presa d'atto estetica, un'interrelazione sensoriale con un ambito complesso di fenomeni da cui emerge con nettezza ciò che Theodor W. Adorno, riferendosi alla significazione nell'opera d'arte, ha fissato concettualmente con l'espressione «oggettualizzazione dell'inoggettuale»¹⁴. Nell'immagine filmica diventano elementi obbiettivi e tangibili la tristezza, la rabbia, la gioia, l'orrore, insomma, sensazioni situate al di là della storia narrata e dei segni come riflesso mimetico della dimensione profilmica di cose visibili o avvertibili nelle immagini. E' esattamente questo flusso emozionale della comprensione che Adorno definisce *inoggettuale* l'ambito della comunicazione estetica protonarrativa di cui l'immagine documentaria è l'espressione pura e più compiuta: solo in questo senso il documentario rappresenta, fisiologicamente ma non assiologicamente, uno stadio che precede quello narrativo. In questo senso, la questione del realismo posta nei termini di un'eventuale minore o maggiore fedeltà delle immagini ad un ipotetico mondo reale diventa insussistente. Non si tratta di operare una mimesi delle res, dei panorami o degli oggetti, ma al contrario una mimesi dell'elemento inoggettuale e comprensibile dell'esperienza: non di due parole o due gesti, ma di quello spazio immediato e reticolare, fatto di interrelazioni e rapporti, entro cui gesti, scelte, decisioni, parole e azioni prendono forma e senso *concretamente*, in senso tutt'altro che astratto o puramente concettuale. Scrive a questo proposito Rossellini: «In ogni mio film voglio captare la realtà. Ora, la realtà non esiste, è sempre soggettiva. Bisogna quindi rubare all'istante delle sensazioni, delle emozioni che creano allora un semblante di realismo»¹⁵. Del resto, nell'idea di realismo come “ricerca del reale” che ha caratterizzato quasi tutto il cinema italiano del dopoguerra, la comprensibilità dell'esperienza storica è affidata

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit., p.189

¹⁵ Roberto Rossellini, in J. Douchet, *Le général escroc et héros*, in «Arts», 9/11/1959

ad un'idea spontanea e antropocentrica della visione, all'esperienza reale del soggetto come nocciolo della verità. Ancora una volta, la sintesi di questa tendenza la si può affidare alle parole di Rossellini:

Ciò che mi interessa nel mondo è l'uomo e questa avventura unica, per ciascuno, della vita (...) ogni essere è unico nel suo genere, sebbene sembri che tutti si assomiglino (...) È perché non ho paura della verità che ho curiosità dell'essere umano e faccio la figura di un grande realista. Lo sono, sì, se il realismo è abbandonare l'individuo davanti alla macchina da presa e lasciarlo costruire lui stesso la propria storia»¹⁶.

Al fondo di quest'acuta descrizione si agita un paradosso simile a quello proposto da Barthes sul reale fotografico: che rientra nell'ambito del comprensibile non ciò che è universale perché comune a tutti, ma ciò che è universale in quanto *unico*, come unica è l'esperienza della vita di ciascuno in senso del tutto specifico, idiosincratico. E l'unicità dell'esperienza (che si riflette simbolicamente nel solipsismo collettivo della visione cinematografica) è appunto ciò dev'essere compreso, che opera lo scarto significativo dall'analogicità riproduttiva del mezzo filmico perché è impossibile da *spiegare* attraverso una narrazione, che di per sé tende all'oggettivazione. È la sostanza cronica dell'esperienza storica che il cinema rende misteriosamente ripetibile con tutte le sue incoerenze, le resistenze opposte dall'umano all'universalità e i suoi salti temporali «qualitativi», a porre la settima arte in una posizione specifica, lontana dalla separazione fondamentale delle opere d'arte dal mondo, e a lasciare sempre aperta l'ipotesi (esteticamente morta) di un realismo. Il documentario vivifica la tendenza realista in quanto in esso ciò che diventa ripetibile e disponibile è l'*esperienza del mondo* senza significati ulteriori.

Ad accomunare nella pratica del documentario Rossellini, Antonioni e Pasolini è innanzitutto l'interesse per i singoli uomini, unito ad una sorta di indomita ossessione per il *Geist* della propria epoca. Il documentario, nel cinema d'autore di matrice

¹⁶ Roberto Rossellini, intervista con R. Regent *Quand je commence à devenir intelligent, je suis foutu*, in «L'Écran Français», 2/11/1948

realista (o, come nel caso di Antonioni e Pasolini, metarealista) ha il ruolo di affinare la capacità di cogliere una costellazione storica nell'unicità della sua esperienza concreta, che è ciò che definiamo "reale". Ricorrendo ancora una volta ad Adorno, possiamo parlare di una comune tensione dei tre cineasti verso il superamento dei contenuti narrativi a favore del «contenuto di verità»¹⁷: uno spostamento della significazione dall'ambito dei significati letterali (ciò che è rappresentato come profilmico e come diegesi) all'ambito della verità *dell'esperienza* dell'opera, dell'interagibilità soggettiva di cui è sostanziata l'opera. E' infatti questo a rendere ogni opera un «enigma», qualcosa che resta non svelato pur nella sua stessa comprensione: che il contenuto di verità sia ciò che le opere dicono *in sé*, al di là dei loro significati obbiettivanti. Il contenuto di verità è una sorta di alchimia che si compie tra l'opera e quei fattori che non ineriscono più né alla volontà del soggetto, né alla sua capacità espressiva: il contenuto di verità, definito da Adorno come il «nucleo dell'esperienza storica *attraverso il soggetto*», sembra calzare perfettamente al discorso che Rossellini conduce sul realismo, condiviso dalle estetiche di Antonioni e Pasolini: «Oggetto vivo del film realistico è il "mondo", non la storia, non il racconto. Esso non ha tesi precostituite perché nascono da sé. Non ama il superfluo e lo spettacolare, che anzi rifiuta; ma va al sodo. (...) È, in breve, il film che pone e si pone dei problemi»¹⁸.

L'emersione epifanica di un "mondo vissuto" in tutta la sua spontanea drammaticità, è il nucleo di tutto il cinema di Antonioni, vero trait d'union tra le forme estreme e tangenti del "documentario narrante" e della "narrazione afasica" del cinema di finzione. I personaggi di Antonioni si perdono progressivamente negli ambienti in cui nasce la loro storia, ambienti che fanno da correlativo oggettivo alle emozioni più intime, fino a diventare perfetti sconosciuti allo sguardo dello spettatore: sono presenze evidenti e impenetrabili al contempo, con cui "entriamo in contatto" allo stesso modo (ravvicinato eppure privo di immedesimazione) dei «tipi» che popolano i suoi documentari. Questo processo di indeterminazione è già perfettamente compiuto

¹⁷ Cfr. Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit.,

¹⁸ Roberto Rossellini, in *Colloquio sul neorealismo*, in «Bianco e Nero», a. XIII, n.2, 1952

in *Gente del Po* (1943-48), straordinario esempio di documentario «a soggetto», una sorta di *L'Atalante* trascinato fuori dalla dimensione sognante della fiaba, mantenendo solo la malinconia e il clima rassegnato della gente di fiume, la cadenza dei suoi «ritmi millenari», sempre uguali, incessanti. I paesaggi annegati nella nebbia attraverso cui *Il grido* (1956) traccia una topologia dell'angoscia individuale senza possibilità di espressione, respirano di quella stessa forza, della stessa bellezza introversa dell'immutabile dramma della sopravvivenza: il nucleo lirico di *Gente del Po* è lo stesso impenetrabile silenzio dell'operaio protagonista di *Il grido*, stretto come la famiglia che vive sul barcone in riva al fiume in un ruolo definito biologicamente, emblema di un destino di povertà. Che lo stile di Antonioni si sostanzia della sua scrittura documentaria lo dimostrano anche i termini della sua «poetica del disagio»: il confronto (perduto in partenza) dell'individuo con il mondo della tecnica, che il cineasta ferrarese descriverà radicalmente attraverso il sentimento dell'alienazione nell'automatismo fisico e sentimentale degli agenti di borsa nella città macabra di *L'eclisse* (1963) quanto nella sinfonia cromatica della provincia industriale di *Deserto Rosso* (1964), ha una miriade di punti di contatto con un "documentario industriale" come *Sette canne, un vestito* (1949). Realizzato per conto della Snia-Viscosa, azienda tipo della neonata ideologia del progresso consumista che si diffonderà negli anni Cinquanta, il cortometraggio è un vero e proprio crescendo lirico della materia naturale in decomposizione e della meccanicità del lavoro umano, che sfociano nel "miracolo" di un tessuto di sintesi chimica pronto per essere indossato con eleganza dalle modelle in passerella, per dare finalmente l'impulso all'emulazione a decine di donne dai bisogni irregimentati dalla spettacolarizzazione, la nuova mitologia del moderno.

Sotto il profilo delle tecniche linguistiche è ancora più determinante un lavoro in apparenza amorfo come *N.U.* (1948), che ha per oggetto una giornata degli spazzini di città. Il breve film beneficia infatti di un «montaggio libero» in cui le inquadrature procedono staccate, isolate, fissando momenti, rubando emozioni passeggiere e curiose apparizioni dalla strada: immagini che ritroviamo intatte, nella loro

fondamentale assenza di interpretabilità, anche in un film-enigma come *L'avventura* (1959), dove la realtà si sottrae allo sguardo indagatore e lo mortifica nella perdita di un senso e una finalità degli eventi. Se ancora una volta la sostanza del cortometraggio è la mestizia inappellabile della vita lavorativa, Antonioni compie qui la scelta radicale di risolverla occupandosi «anziché delle cose, dei paesaggi o dei luoghi, delle persone, in un moto più caldo, molto più benevolo, molto più interessato»¹⁹. Ma se il film “riscalda”, lo fa per contrasto, con un calore simile a quello che si sprigiona nell’abrasione da ghiaccio: raffreddando dapprima la materia narrata in geometrie di luoghi-oggetti che appaiono a lampi improvvisi, dentro i quali poi le umili gesta dei lavoratori, nella loro meccanica dedizione, non lasciano trapelare il minimo accenno di empatia esteriore, limitandosi a farci condividere il calore involontario dell’esperienza. La narrazione empatica (tipica del neorealismo) lascia in questo modo il posto all’entropia di una “rappresentazione evenemenziale”, forma attraverso cui Antonioni, tra fenomenologia e male di vivere, disegna il suo mondo di leggi inconoscibili di cui si avvertono solo sintomi senza causa nella vita di ciascuno. La ricerca dell’accidentalità come evento fondamentale e disvelatore del senso, da cui si evolve la necessaria incompiutezza di ogni narrazione, ha origine insomma da quest’alveo dove nulla si può spiegare al di là di se stesso. L’atteggiamento morale è parimenti bloccato, sospeso nel percorrimento e nella constatazione dei fatti in una forma di pessimismo cosmico che, similmente a quello di Leopardi della *Ginestra*, trova nella pulsione scopica, nel tenere gli occhi aperti di fronte al deserto, l’unico modo per non allentare mai la coscienza del vero.

Che il legame tra documentario e film sia nel cinema di Pasolini simbiotico, sta a dimostrarlo l’esistenza di diversi «documentari preparatori» dei suoi lungometraggi (reali o semplicemente progettati), che consentono di scandagliare in maniera esemplare il rapporto tra il contatto diretto con il reale *da rappresentare* e le scelte estetiche nel *reale rappresentato* all’interno dell’inguaribile, metamorfico istinto realista dell’autore. Il più esplicito di questi lavori è certo quel *Sopraluoghi in*

¹⁹ In *La malattia dei sentimenti* (colloquio con Michelangelo Antonioni al Centro Sperimentale di Cinematografia), in “Bianco e Nero”, n.2-3, febbraio-marzo 1961.

Palestina per Il Vangelo secondo Matteo (1963), in cui il viaggio nello sfacelo postindustriale degli scenari storici della vita di Cristo si fa metafora di uno spirito cristiano perduto e da ritrovare –seguendo la lettera del Vangelo– non in un luogo geografico ma umano: in mezzo a coloro che ne hanno il bisogno, coloro che attendono la redenzione, i reietti e i poveri di spirito di tutto il mondo. In questo travelogue, come nell'immediatamente precedente film di montaggio *La Rabbia* (1963) si fa evidente il cristianesimo fondamentale del militante marxista Pasolini: è il portato di una religione naturale scagliata contro gli orrori perbenisti del cattolicesimo di facciata, rappresentato dal «contraltare della destra» Guareschi al quale una produzione ottusa ma «politically correct» ante-litteram aveva affidato la seconda metà del film per fornire una versione antagonista all'interpretazione del mondo attuale del comunista Pasolini. È questa sorta di religione pauperista in velocissimo spostamento dalle periferie romane a quelle del (Terzo) Mondo che fa da sfondo alla scelta di ricostruire lo scenario della cristianità originaria e dell'opera di Cristo tra i Sassi di Matera, presepe naturale e ricettacolo della povertà del Mezzogiorno abbandonato dal resto di Italia, con tutto il valore simbolico che una simile scelta può comportare.

Dal Terzo Mondo interno alle strutture onnifaghe del capitale Pasolini si getta in seguito a capofitto nei paesi più poveri della terra, in un viaggio ideale che lo porta dall'India d'elezione rosselliniana da cui nascerà *Appunti per un film sull'India* (1968), allo Yemen di *Le mura di Sana'a*, invettiva-appello alle Nazioni Unite rivolto contro lo scempio urbanistico di uno dei complessi urbani più antichi del mondo perpetrato dal governo filosovietico di quel paese (e paragonato alla cittadina di Orte, alle porte di Roma). Sono le tappe di una ricerca dei residui di un mondo precedente al «dopostoria» portata avanti da un rivoluzionario utopista che non si rassegna alla legge del più forte, al «mutamento antropologico» eugenista e razzista che il capitale industriale impone con subdola violenza mimetica ad ogni diversità, assimilandola e distruggendola. Un film come *Il fiore delle mille e una notte* (1974), vertice di quella “trilogia della vita” che intendeva recuperare *contro l'evidenza* la ricchezza del

corpo, del sesso e della “disperata vitalità” come uniche armi di liberazione dall’oppressione della forma merce, non è spiegabile appieno senza quella riflessione sulle analogie tra il senso della giustizia, della condivisione e della politica tra l’Africa moderna e l’antica Grecia inscenato dall’opera di Pasolini che stilisticamente più risente del cinema «underground»: *Appunti per un’Orestide africana* (1968-69). L’India, lo Yemen e l’Africa diventano così per il Pasolini più «immorale» l’espressione concreta dell’utopia antagonista, la testimonianza di una naturalezza possibile colta sulle soglie della sua definitiva estinzione (anche per vocazione degli stessi poveri ad essere inglobati dalla ricchezza illusoria del modello occidentale), che si mescola al fermento sensuale del divenire arcaico di ciò che non è ancora corrotto dall’industrializzazione selvaggia e dal modello catastrofico di “progresso senza sviluppo” liberista.

Che *India* (1967) sia l’unico, grande documentario libero del padre del neorealismo, e rappresenti una svolta insperata al termine di un periodo di ricerca inquieto e spesso delusorio, lo afferma Rossellini stesso:

Vorrei continuare ciò che ho iniziato con *India* : scoprire gli esseri e le cose come sono, nella loro estrema semplicità. Il più minuto avvenimento della vita quotidiana contiene in sé una straordinaria potenza drammatica. Per questo rifiuto oggi di guardare nella macchina da presa». Ho abbastanza esperienza per sapere ciò che mi può dare l’immagine. Ciò che mi permette di essere completamente libero per controllare la materia il più completamente possibile, e in questo modo non subisco la tentazione della compiacenza verso l’effetto, qualunque esso sia.²⁰

Al di là della spremitura intensiva dei materiali girati che la produzione della RAI ha realizzato in dieci lungagginosi episodi (l’insulsa, cronachistica serie *L’India di Rossellini*), *India* è un film che nella sua immediatezza prelude le maggiori regie televisive, mantenendo però intatta la distanza dalla teatralità della messa in scena che caratterizzerà queste ultime. È forse il vero canto del cigno del cinema di Rossellini, il coronamento dell’aspirazione di una vita alla sparizione dell’artificio di “mestiere” nell’incontro con una realtà nuda e assolutamente inerme, talmente

²⁰ Roberto Rossellini, in J. Douchet, *Le général escroc et héros*, cit.

semplice da far rabbrivire, che consente al regista di toccare con mano lo scorrere della vita quotidiana incondizionabile dalla macchina da presa. La possibilità di far assumere una rilevanza espressiva fondamentale all'evento minimale, di costruire dal nulla una drammaturgia della realtà, sogno utopico che solo l'estrema elementarità del modello di vita può consentire, mette in grado Rossellini di raggiungere un livello insperato di lirismo privo di aggettivazioni, nei costanti passaggi tra animali, uomini e paesaggi in un unico flusso suggestivo che disvela il legame flebile e fondamentale di tutte le cose in quella visione contemplativa e corporale della vita tipica di una cultura del tutto distante dal pragmatismo occidentale. Attraverso *India* Roberto Rossellini realizza insomma il sogno di un cinema materico, dove il filtro della macchina da presa smette di essere tale: un cinema-occhio che coincide con l'immagine che vede, e che si limita finalmente a *testimoniare*, restando se stesso, le proprie emozioni fuori campo.