

CHE COS'È IL DOCUMENTARIO OGGI?

Quando i fratelli Lumière, nel 1895, mettono a punto questo strano apparecchio per registrare tutto quel che si vede, catturando persino il movimento, i primi esperimenti riguardano situazioni di cui sono circondati: l'uscita degli operai dalla fabbrica di loro proprietà, un treno che arriva alla stazione, un momento in famiglia. Si può dire che la prima forma di cinematografia, la più spontanea e naturale, sia stata il documentario, cioè registrare, certificare, testimoniare una realtà.

Un anno dopo, un altro francese, il mago Georges Méliès, decide di comprare questo apparecchio. La macchina da presa s'inceppa e si ritrova una dopo l'altra due immagini ma con un salto temporale: scopre il montaggio e lo usa immediatamente per i suoi spettacoli di illusionismo. In un certo senso intraprende una strada opposta a quella, più istintiva, percorsa dai fratelli Lumière: usa il cinema per creare menzogne.

Per molto tempo, nella storiografia cinematografica, si è parlato di una *linea Lumière*, volta al realismo, e di una *linea Méliès*, volta alla finzione. Secondo questa visione, il documentario sarebbe la prima e più naturale vocazione del cinema. Ma, a ben vedere, la questione non è così semplice, e non lo era nemmeno allora, agli albori del cinema. Solo sciogliendo questo nodo si può arrivare a comprendere il perimetro del documentario rispetto alla finzione.

Innanzitutto, la stessa storiografia cinematografica, in tempi più recenti, ha messo in discussione, e per diversi motivi, questa netta divisione fra *linea Lumière* e *linea Méliès*.

Il primo motivo è che né Méliès né i Lumière avevano consapevolezza di quello che stavano rappresentando, né questa consapevolezza ce l'avevano gli spettatori, se è vero, come è vero, che leggevano tutto quel che si vedeva sullo schermo come reale. Il pubblico scappava quando il treno dei Lumière si avvicinava, temendo che potesse

finirgli addosso, allo stesso modo in cui era convinto che il mago Méliès si volatilizzasse fra un'inquadratura e l'altra (mentre, semplicemente, aveva attaccato un'inquadratura in cui c'era e un'altra in cui non c'era). Questa consapevolezza – la *consapevolezza della rappresentazione* – arriverà dopo, con lo sviluppo di una vera e propria industria cinematografica, che metterà al centro dei film la narrazione, intuendo quanto possano essere potenti strumenti di racconto.

Il secondo motivo è che qualsiasi forma di registrazione della realtà è già, di per sé, una manipolazione: i fratelli Lumière, quando hanno ripreso i componenti della propria famiglia, mettendoli in posa, hanno compiuto un atto di falsificazione. La stessa azione di porre una macchina da presa di fronte a un dato contesto lo modifica, introducendo un elemento di estraneità. Quel contesto viene inquinato e il protagonista dell'osservazione, cioè il soggetto che viene ripreso, muta, si ritrae oppure si pavoneggia, cercando di mostrare il lato migliore di sé.

Prendiamo la più classica delle situazioni in famiglia: una festa di compleanno. Il gruppo che fino a un attimo prima si stava chiososamente organizzando per entrare nell'inquadratura si compone all'improvviso quando il fotografo si dichiara pronto a scattare: il soggetto smette di essere se stesso e diventa quello per cui vorrebbe essere ricordato – in questo caso, un gruppo di persone felici.

Ci sono poi alcuni altri elementi, i più importanti e specifici del lavoro cinematografico, che operano come fattori di manomissione del reale e che rendono, di fatto, ancora più sottile la linea di demarcazione fra cinema di finzione e cinema della realtà: che cosa si racconta, ovvero quello che si include e si esclude dal progetto di riprese (la scrittura), il punto dal quale si decide di guardare la realtà (e quindi la regia e la fotografia) e quello che si include e si esclude di ciò che si è ripreso (il montaggio). Dal momento in cui il cinema, già nei primi anni, prende consapevolezza di questi strumenti, il rapporto fra realtà e finzione muta e va a minare in profondità quella distinzione fra *linea Lumière* e *linea Méliès*.

Nel 1984 il regista tedesco Michael Klier realizza un'intera opera, *Der Riese – Il gigante*, utilizzando le immagini delle telecamere di sorveglianza di Berlino. Forse è la più pura operazione di osservazione che sia mai stata realizzata nel cinema: in quanto invisibili, le videocamere non hanno influenzato la realtà che stavano inquadrando, e nessun regista ha dato delle indicazioni alle persone. La realtà è accaduta senza che avesse consapevolezza di essere guardata. Ma la manomissione della realtà si è compiuta comunque dopo, nell'atto di mettere insieme il film attraverso il montaggio, e con il taglio e l'accostamento delle inquadrature si è dato alle singole immagini un valore che, da sole, in purezza, non avevano.

Il punto, in definitiva, è che il realismo – il realismo assoluto – è impossibile. Anzi, come dice lo scrittore Walter Siti in un saggio omonimo, sulla questione dell'autofiction in letteratura, «il realismo è l'impossibile»¹. Citando Nabokov, registra come la letteratura non sia nata il giorno in cui un ragazzo uscì da un grotta urlando «al lupo, al lupo!», mentre un lupo lo inseguiva davvero, ma quell'altro giorno, quando lo stesso ragazzo gridò «al lupo, al lupo!» e non c'era nessun lupo dietro di lui. Mutuando questa riflessione a favore del documentario, si può allora dire che il documentario senz'altro è un'opera filmica che predilige e perimetra il proprio oggetto nel racconto del reale, però, in quanto risultato di ingegno artistico, a sua volta è un'opera di finzione, che raggiunge non tanto la riproduzione mimetica della realtà ma piuttosto una sua rappresentazione, nella quale il pubblico possa identificarsi e leggere un senso che, con l'osservazione a occhio nudo, nel caos irrazionale della vita, non sempre riesce a mettere a fuoco.

Sempre a proposito di realismo cinematografico, nelle sue lezioni di sceneggiatura, Vincenzo Cerami raccontava del lavoro dei rumoristi come metafora del rapporto che i film hanno con la realtà. I rumoristi, per riprodurre il suono della pioggia, sfregavano in studio, fra le dita e davanti al microfono, la carta delle caramelle Rossana. In sala, le caramelle Rossana risultavano più vere della pioggia ripresa in strada: talvolta la falsificazione è percepita, dal pubblico, come «più vera del vero». In quello che è considerato il primo lungometraggio documentario, *Nanuk l'eschimese* di Robert Flaherty, uscito nel 1922, c'è una celebre scena in cui la famiglia di Nanuk dorme all'interno di un igloo. È fatto noto che Flaherty abbia ricostruito l'igloo e girato questa scena in studio: per i mezzi allora a disposizione sarebbe stato impossibile riprendere questa situazione dal vero senza compromettere la leggibilità dell'immagine. Anche se non in quel momento, e non in quella circostanza, la famiglia di Nanuk dorme effettivamente in un igloo, nel modo in cui Flaherty l'ha descritto: è rimasto fedele alla sostanza del vero, anche se l'ha tradito nella modalità delle riprese. La falsificazione è dunque un peccato originale del documentario, e lo è sin dagli albori.

Ma quali caratteristiche e che limite deve avere questa falsificazione? Ce lo dice ancora Siti, proseguendo la riflessione di Nabokov: «Quel ragazzo», spiega, «non ha gridato “al drago!” o “alla chimera!”: l'effetto non sarebbe stato così sconvolgente, avrebbero capito subito che stava recitando». Persino nei film di finzione, nelle più sfrenate opere

¹ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, nottetempo, Roma 2013.

di fantasia, nella fantascienza o nel fantasy, generi ben lontani dal documentario, affinché non si spezzi il patto di fiducia fra spettatore e autore, ci deve essere, al fondo della trasmutazione immaginifica, un cuore di verità. Anche quando ci sono di mezzo dei draghi o delle chimere essi devono assomigliare a qualche cosa che lo spettatore ha già sperimentato in vita. Altrimenti non può connettere quello che vede sullo schermo con le proprie paure e le proprie vulnerabilità.

Che cos'è dunque il documentario? E in che cosa si differenzia dal film di finzione se, in entrambi i casi, si passa attraverso un atto di falsificazione? Il documentario è innanzitutto una modalità di racconto di un mondo che viene rappresentato dagli stessi protagonisti che lo abitano e mostrato negli stessi ambienti da cui è composto. Questo approccio modifica il dispositivo narrativo: se il film di finzione racconta la *costruzione* di una realtà, e agisce per somma, il documentario ne racconta il *disvelamento*, e lavora per sottrazione. È un po' la stessa differenza fra pittura e scultura: nella prima l'artista aggiunge colori e linee su una tela che va riempita, nella seconda lo scultore leva dall'empiricità della materia tutto ciò che occorre perché la pietra prenda forma e assuma significato.

Fare un documentario è allora modellare una realtà per restituirla al pubblico dotata di senso. Su questo principio si baserà il lavoro che racconteremo nel libro.