



URN:NBN:NL:UI:10-1-114241 - Publisher: Igitur publishing
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 License
Anno 27, 2012 / Fascicolo 2 - Website: www.rivista-incontri.nl

Documentare per relazionare Lo sguardo trasversale del documentario contemporaneo italiano

Recensione di: 'Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse', numero tematico di *Studies in Documentary Film*, a cura di Anita Angelone e Clarissa Clò, 5, 2-3, 2011, 271 p., ISSN: 1750-3280, £ 14,00/ \$ 24,00 (prezzo singolo volume).

Monica Jansen

Nell'introduzione al numero tematico di *Studies in Documentary Film*, intitolata 'Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse', le curatrici Anita Angelone e Clarissa Clò presentano il documentario italiano contemporaneo come il mezzo per eccellenza per riconfigurare l'Italia nel suo complesso e per dare voce a realtà locali. Il documentario secondo loro è un contro-discorso non solo per il contenuto ma anche per le scelte estetiche: insomma, 'il poetico è politico' (Angelone e Clò, p. 85). Si tratta di un genere militante, di denuncia, che è stato utilizzato per rappresentare tragedie nazionali recenti – il G8 a Genova nel 2001 che ha dato avvio a un impiego esplosivo del mezzo, l'incendio nella fabbrica Thyssen-Krupp a Torino nel 2007, il terremoto all'Aquila del 2009 – e per dare rilevanza a soggettività marginalizzati che spesso non trovano spazio nel cinema *mainstream* intento a dare un'immagine omologata della nazione. I modelli non vanno riportati soltanto ai tentativi del neorealismo di registrare la realtà, ma anche al progetto italiano di Joris Ivens del 1959, *L'Italia non è un paese povero*, che fu oggetto di censura: sia l'ENI di Enrico Mattei che la RAI, che commissionarono il documentario, ne hanno soppresso poi la diffusione (Verdicchio, p. 112).

Nei vari interventi che compongono il volume, che con il suo trattamento completo, le recensioni incluse, può benissimo servire da manuale, tornano alcuni punti centrali che possono fare da guida alla lettura. La prima è la questione del nuovo realismo e di come questo si rapporta ai canoni precedenti. Citando Millicent Marcus, Luca Caminati parla di un ritorno al referente sociale e alla responsabilità morale del neorealismo (Caminati, p. 123). Non solo, riferirsi al neorealismo significa anche prediligere una narrazione *non-fiction*, e quindi il nuovo documentario italiano sarebbe piuttosto un ibrido dialettico di *fiction* e *non-fiction* (Caminati, p. 125). Ne è un esempio l'uso di attori non professionisti, da parte del regista Francesco Munzi in *Saimir* (2004), che ha chiesto ai Rom e Sinti nei campi intorno a Roma di

rappresentare se stessi. Il risultato è l'annullamento della distanza tra attore e personaggio e dunque anche della neutralità del documentario (Caminati, p. 127). Un altro prestito al neorealismo è lo sguardo infantile, sempre più presente nei film recenti, non tanto per simboleggiare l'innocenza o la speranza ma piuttosto per incarnare un punto di vista 'altro' e individuale (Luciano & Scarparo, p. 192). Un'altra differenza da tenere in conto è lo sviluppo tecnologico che ha reso possibile altri modi più diretti (Verdicchio, p. 110) di guardare e di narrare il reale.

Il pessimismo 'impegnato' che domina però la visione in molti documentari, tra cui quelli di maggior successo, rischia però di trasformarsi in una nuova ideologia del reale. Lo testimonia il documentario *shock* di Raffaele Del Giudice, *Biùtiful cauntri* (2007), che alla fine lascia il pubblico *shocked out* dalla capacità di reagire (Angelone, 153). Più credibile ed effettivo sembra essere un realismo di tipo relazionale. Si tratta di un'autenticazione immanente del reale, come viene dimostrato da Mauro Sassi con l'esempio di *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002) di Francesca Comencini. Sassi usa il concetto di Vivian Sobchack di 'entrusted gaze', sguardo affidato, per analizzare l'impegno etico della regista che presenta il punto di vista della madre di Carlo come quello più adatto per narrare la sua morte violenta durante il G8 a Genova. Per trasmettere emozioni che possano generare una comprensione intuitiva del dolore, il regista può anche ricorrere alla finzione in combinazione alle interviste tratte dal vero. È ciò che realizza Mimmo Calopresti con *La fabbrica dei tedeschi* (2008) sull'incendio alla Thyssen-Krupp (Chirumbolo, p. 164).

Una figura ricorrente è senz'altro quella di Pasolini, modello di impegno fuori dagli schemi del (neo)realismo. Pasquale Verdicchio cita il poeta-corsaro per concepire un contro-discorso documentario che possa potenzialmente generare uno 'sviluppo progressivo' aperto a una visione diversa e meno cinica dell'Italia (p. 117). Pasolini viene anche ricordato per *La rabbia* del 1963, un 'saggio ideologico e poetico' con cui ha esplorato le possibilità per un nuovo genere cinematografico (Bertozi, p. 98). Pasolini stesso è anche argomento di vari documentari, che oltre ad indagare le condizioni misteriose del suo omicidio nel 1975, cercano di penetrare la particolarità del suo stile eretico e empirico. Andrea Mirabile si sofferma in particolare su *Pasolini prossimo nostro* (2006) di Giuseppe Bertolucci che attraverso la narrazione della genesi di *Salò* si concentra sulla 'disnarrazione' (p. 139) e sulle contraddizioni ossimorici (p. 142) che insieme formano un linguaggio documentario distinto da quello *mainstream* televisivo.

Si tratta alla fine anche di come relazionarsi con il proprio paese, di come comporre i micro e i macro livelli di realtà, e di chiedersi se non sarebbe più corretto parlare di un 'locale esteso' (Verdicchio, p. 116), o addirittura di un 'cinema impero' (Caminati, p. 121). Ampio spazio viene dedicato al progetto 'transnazionale' di *L'orchestra di Piazza Vittorio* (2006) di Agostino Ferrente, che secondo Abigail Keating non sarebbe però completamente riuscito data la predominanza, nonostante la messa in questione delle dicotomie locale/globale e nazionale/postnazionale, dell'identità nazionale italiana. A quest'analisi critica si aggiunge l'intervista di Clarissa Clò con il regista in cui questo insiste sulla ricerca di nuovi modelli per poter 'intervenire' sul reale (Clò, p. 212). In questa luce è fondamentale anche considerare i documentari in rete studiati da Stefano Odorico con l'esempio di *From Zero - People Rebuilding Life after the Emergency* (2009) di Stefano Strocchi sul terremoto negli Abruzzi, che mettono in primo piano l'interattività e la relazione tra regista, spettatore e *performance*.

Si può concludere dai vari contributi al volume, che include inevitabilmente anche un'analisi della videocrazia berlusconiana (Castelli), che dai vari autori viene preferita una denuncia documentaria propositiva a una puramente negativa e questa

si costituisce nella relazione non neutrale con il soggetto cinematografico e in un'interazione emotiva con lo spettatore.

Monica Jansen

Università di Utrecht,

Dipartimento di Lingue Moderne - Sezione di italiano

Trans 10, 3512 JK Utrecht (Paesi Bassi)

m.m.jansen@uu.nl