

Appunti sparsi sul documentario

Joris Ivens descriveva nel 1939 l'avvicinamento e la formulazione di una *scrittura* filmica documentaristica (sottolineando tutta la problematicità dell'istituzione di generi o dell'iscrizione di definizioni) come un movimento nato dalla contrapposizione e dal rifiuto nei confronti della macchina hollywoodiana. La simultanea costituzione di quello che verrà definito movimento indipendente radicava parte delle proprie intenzioni nell'abbandono della *fiction*, in particolare quella a cui l'industria del cinema aveva affidato il proprio capitale. Lo spostamento del piano documentaristico rispetto alla *fiction* non si traduce nel contrapporsi come suo limite, piuttosto il documentario, come lo stesso Ivens suggeriva, trova un altro polo entro il quale sostare come mezzo, il *newsreel* o cinegiornale. Se l'exasperazione di una vocazione puramente documentaria (richiamando il significato del termine, ovvero la certificazione di una realtà) condurrà nella seconda metà del ventesimo secolo all'elaborazione del cinema-verità, così all'estremo la drammatizzazione della vita già agli albori del cinema intensificava una conversione del mezzo dal potere fortemente *inimmaginativo*. Le lucide critiche di Emile De Antonio (con le quali si possono comporre quelle di altri importanti cineasti e non, primo fra tutti Guy Debord con *Critique de la séparation*, Francia, 1961, b/n, 35mm, 19') ai fondamenti del cinema-verità (B. Weiner, «Radical Scavenging: An Interview With Emile De Antonio», *Film Quarterly*, vol. 25, n. 1, Berkeley, CA, Autunno 1971, pp. 3-15) sottolineano come la pratica cinematografica (in particolare documentaristica) abbia subito un processo di mistificazione nell'arrogarsi una posizione impersonale preposta agli eventi in corso, de-soggettivata se si realizza che la posizione viene attribuita alla tecnica, vale a dire allo strumento, senza però esaurire alcun fine, avendo questo assunto il nome e il compito di -verità (si suggerisce inoltre una rimessa in discussione dell'appiattimento che la critica ha operato circa le proposte di Kinoks con le differenziate successive formulazioni del cinema-verità). È significativo però che un rifiuto parallelo nei confronti della produzione cinematografica hollywoodiana (dieci anni prima rispetto alle note lasciate da Joris Ivens) si traducesse in Russia contro quelle che sono state definite nel Manifesto sul Suono (S. Ejzenštejn, V. Pudovkin, G. Alexandrov, «Statement on Sound», in *Zhizn' iskusstva* 5 Agosto 1928, pp. 4-5, da *The film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, a cura di R. Taylor, I. Christie, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1988, pp. 234-237) "presentazioni fotografate di un *ordine* teatrale". L'introduzione del suono sincronizzato nelle newsreel oltre a produrre effetti di sensazionalismo viene recepita come primo segno di una progressiva perdita di innocenza e purezza delle possibilità testuali cinematografiche. Il riferimento in questo caso è espressamente rivolto alla manipolazione in fase di montaggio che anziché comporsi in una giustapposizione frammentaria si fossilizza sulla separazione e la resa autonoma dei singoli frammenti di immagini. È esattamente questo il luogo per il gruppo di cineasti russi a partire dal quale ci si avvia verso una progressiva perdita del potere immaginario del cinema che continua ad attingere le proprie risorse, in particolare nel percorso di Ejzenštejn, direttamente dalla vita, ma che si risolve in maniera decisiva qui, prevalentemente nella fase di montaggio.

Ci si interroga così a distanza di cento anni sui rapporti fra realtà e immaginario senza abbandonarsi alla vaga generalizzazione istituita dalla nozione di docu-fiction e proprio perché la domanda è doppiamente rivolta alla scrittura cinematografica così come ai modi in cui l'immaginario è parte della stessa vita, o meglio ancora dei mondi che in essa prendono forma.

L'obiettivo della telecamera diventa un passaggio nel momento in cui lo strumento si rivela mezzo attraverso il quale è possibile attivare una situazione. Come in una danza, l'immagine innesca la situazione, il corpo ne dirige il movimento. La

tensione che dallo sguardo rivolto all'obiettivo si sposta verso quello di colui che lo orienta costituisce in questo modo la stessa partitura di un ritorno a venire.

Proporre di utilizzare la telecamera o la cinepresa come mezzo non equivale ad un suo utilizzo come strumento. La differenza principale sta nell'asserire che essa non assume alcuna funzione provocatoria, tantomeno magico-propiziatoria alla ricerca della realtà della vita, o meglio ancora della verità di soggetti-oggetti. Pierre Perrault (si veda in proposito P. Perrault, *Caméramages*, L'Hexagone-Edilig, Montreal, Parigi, 1983) ha definito la sua pratica come un modo d'impressione più che d'espressione. Il film o l'opera: ciò che è giunto, giunge all'istante, nessun intermediario fra la pellicola e l'evento (polarizzazione del momento dell'impressione e della sua esposizione), ciò significa che il presente del film è giunto, prossimo a un passato e rilanciato verso un futuro. Viene da sé realizzare come questo modo esiga una messa in gioco del regista come di ciò che è registrato, messa in gioco che allo stesso tempo non è un mostrarsi, un cercare di spogliare (quando di fatto i corpi sono già esposti in una nudità), quanto piuttosto un divenire. Descrivendo l'erotizzazione dei corpi come processo attraverso il quale la singolarità dei personaggi filmati accede allo statuto di soggetto filmico, e per questo condivisibile, Jean-Louis Comolli attribuisce alla parola fittizia, la voce interiore o il monologo registrato, il potere identificatorio e mimetico proprio del cinema documentario (J.-L. Comolli, «Ämes héroïques cherchent corps érotiques», in «Le singulier», *Images Documentaires*, n. 25, Parigi, 1996, pp. 13-21). Comolli sottolinea come la potenza sia rivolta non ad un'interiorità del personaggio, ma ai legami che la parola filmata realizza dal *suo corpo* a quello dello spettatore. Articolando l'approccio di Perrault con l'immagine di Comolli si potrà intuire come la proposta di una *video-ricerca* non poggi su un principio di simulazione o di identificazione, ma volga verso una simultaneità di coincidenze e scarti, di visibilità e invisibilità che tramano la complessità che emerge: i gesti e la parola filmata, voce -e quindi mai esclusivamente interiore-, costituiranno le proposizioni di questa articolazione.

- S. EJZENŠTEJN, V. PUDOVKIN, G. ALEXANDROV, «Statement on Sound», in *Zhizn' iskusstva* 5 Agosto 1928, pp. 4-5, da *The film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1988, pp. 234-237
- J.-L. COMOLLI, «Ämes héroïques cherchent corps érotiques», in «Le singulier», *Images Documentaires*, n. 25, Parigi, 1996, pp. 13-21
- G. DELEUZE, *La potenza del falso e Cinema, corpo e cervello, pensiero*, in *Immagine-tempo*, Cinema 2, ubulibri, Milano, 1989
- J. IVENS, *Documentary: subjectivity and montage*, in *Joris Ivens and the documentary context*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999, p. 250
- M. LAZZARATO, «La machine de guerre du ciné-Oeil et le mouvement des Kinoks lancés contre le Spectacle», in *Persistances*, n. 4, primavera 1998, Tolosa, pp.10-14
- T. MCDONOUGH, «Calling from the inside: Filmic Topologies of the Everyday», in *Grey Room*, n. 26, MIT, Cambridge, MA, Londra, 2007, pp. 6-29
- P. PERRAULT, *Caméramages*, L'Hexagone-Edilig, Montreal, Parigi, 1983
- C. RUSSEL, *Experimental Ethnography. The work of film in the age of video*, Duke Press, Usa, 1999;
- D. VERTOV, *We, variant of a manifesto (1919-1922)*, in *Kino-eye. The writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkley-LA-Londra, 1984, pp. 5-9
- B. WEINER, «Radical Scavenging: An Interview With Emile De Antonio», *Film Quarterly*, vol. 25, n. 1, Berkeley, CA, Autunno 1971, pp. 3-15