

Mirco Melanco (DAMS Università di Padova) insegna *Cinema del reale e Storia della sceneggiatura* ed è responsabile scientifico dei laboratori *per la realizzazione di documentari e di sceneggiatura applicata*. Dal 1991 ha prodotto oltre 300 tra videosaggi e videotesi negli ambiti dei laboratori di videoscrittura universitari da lui gestiti, ricevendo numerosi premi e tre menzioni onorarie dai Presidenti della Repubblica Italiana Oscar Luigi Scalfaro e Giorgio Napolitano. Dal 1990 si interessa di scrittura cinematografica e storia degli sceneggiatori italiani (*L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, 2010), di cinema come fonte di Storia, di paesaggio antropomorfo nel cinema (*Paesaggi Passaggi Passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro a oggi*, 2005), di cinema indipendente americano (*Andy Warhol il cinema della vana vita*, 2006), di cinema e politica, di studi basati su macro campioni filmici e di micro storie del cinema. *Cinema tra contaminazioni del reale e politica* fa parte del progetto di ricerca di sviluppo dipartimentale (2018-2022) *Traveling Identities*, insieme alla monografia *Marvella Pedone: viaggio identitario nei mondi di un'Italia perduta* (testo scritto a quattro mani con Romina Zanon, Casadei Libri, Padova 2020). Come sceneggiatore e regista ha realizzato documentari e videosaggi presentati e premiati in vari festival, oltre a numerose videoinstallazioni per mostre internazionali.



Mirco Melanco



Cinema
tra contaminazioni
del reale e politica

Nel saggio *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, esito di circa vent'anni di studi e corsi universitari in materie cinematografiche, Melanco si propone di indagare il sottile confine che esiste tra politica e cinema in una dimensione del reale legata in particolare ai comparti storici nei quali i film sono stati prodotti, realizzati e “contaminati”. Un viaggio identitario all'interno del xx secolo, dunque, che porta il lettore alla scoperta, alla rivisitazione o all'approfondimento di forme e modalità filmiche che hanno caratterizzato il percorso di alcuni autori cinematografici intimamente connessi all'epoca in cui sono vissuti, al punto da aver lasciato, con il loro patrimonio filmico, una testimonianza e una memoria indelebile di un passato fatto di mondi altrimenti perduti.

FRAMES

Collana diretta da Davide Milani

MIRCO MELANCO

CINEMA TRA CONTAMINAZIONI
DEL REALE E POLITICA



edizioni
fondazione ente dello spettacolo

Comitato scientifico

Roberto De Gaetano, Enrico Menduni, Emiliano Morreale, Elena Mosconi,
Guglielmo Pescatore, Francesco Pitassio

In copertina: © Marcella Pedone, *La pesca al pesce spada nello stretto di Messina (dalla parte calabrese)*, 1954, Archivio del Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, foto restaurata da Antonio Zanonato e Romina Zanon

ISBN 978-88-85095-88-5

Copyright 2020 by Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo

Fondazione Ente dello Spettacolo

Via Aurelia, 468 - 00165 Roma

Tel. 06.96519200 - e-mail: editoriafeds@entespettacolo.org

Redazione: Alessandra Orlacchio e The Bookmakers Studio Editoriale

Impaginazione: Marco Micci, Studio grafico Migual

Materiale iconografico: © Marcella Pedone | Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia.

Alla memoria dell'Amico e Maestro
Luigi Di Gianni (1926-2019)

INDICE

Introduzione	11
Capitolo 1. Dal liberismo e dall'iniziativa privata del cinema delle origini al primo film di propaganda in camicia nera	
1.1 Francia: la <i>Belle Époque</i> e l'invenzione del cinematografo	13
1.2 Italia: l'effetto cinema e la svolta industriale	26
1.3 Il pioniere milanese Luca Comerio, fotografo e cineasta	39
1.4 Il film <i>Il grido dell'aquila</i> : il fascismo nascente tra realismo cinematografico e demagogia populista	51
Capitolo 2. Il socialismo sovietico rivoluzionario	
2.1 Unione Sovietica: la politica, la rivoluzione, il cambiamento culturale	79
2.2 Dziga Vertov: il cinema del reale nella sua fase sperimentale	92
2.3 Dziga Vertov: il cinema politico di propaganda	115
Capitolo 3. Il caso americano: l'iniziativa privata a stelle e strisce	
3.1 Robert J. Flaherty e i viaggi etno-identitari	135
3.2 Il cinema indipendente americano: le origini dei film sperimentali <i>Underground</i>	153
3.3 Il cinema indipendente americano: dall'evoluzione del documentario e del cinema iperreale all'avvento del <i>Direct Cinema</i>	168
3.4 Il passaggio dall' <i>Underground</i> e dal <i>Direct Cinema</i> al <i>New American Cinema</i>	178
3.5 Dai film della <i>Pop Art</i> del cibernetico Andy Warhol, ai concetti di <i>image</i> e di "nuove visioni", fino alle classificazioni per categorie estetiche del <i>New American Cinema</i>	192
3.6 Politica e iterazione documentaria. Il cinema politico del <i>The Newsreel</i> , Robert Kramer ed Emile de Antonio	209
3.7 Frederick Wiseman e l'ontologia "olistica" dell'ispezione documentaria	220

Capitolo 4. L'identità nazionale europea nella cinematografia documentaria politica	
4.1 Gli anni Trenta della sperimentazione nelle difformità politiche ed esegetiche dei movimenti identitari	239
4.2 John Grierson "creatore di documentari" tra propaganda politica ed estetica del rinnovamento	243
4.3 Joris Ivens: il viaggio identitario e l'utopia politica dalla parte dei popoli in lotta	268
4.4 Leni Riefenstahl: la forza delle immagini in un periodo buio della storia contemporanea	295
Capitolo 5. L'identità italiana dei localismi e dei microcosmi	
5.1. Dalla fine degli anni Cinquanta al decennio Sessanta: il cinema italiano delle periferie	321
5.2 Luigi Di Gianni: la claustrofobia utopica dell'immagine periferica e metafisica a-politica	333
5.3 Giuseppe Taffarel e il documentario neorealista (tra politica e ideali forti) alla scoperta dei localismi contadini identitari	343
5.4 I microcosmi identitari a-politici di Marcella Pedone: viaggiatrice, fotografa e cineoperatrice sperimentale	356
Appendice iconografica	383
Bibliografia	391
Indice dei nomi	405
Indice delle opere	427

NOTE AI TESTI

Alcuni paragrafi del libro sono dedotti da precedenti saggi (citati nel testo) e sono stati comunque profondamente riveduti in funzione dei contenuti qui presenti.

RINGRAZIAMENTI

A Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Marcella Pedone, Giuseppe Taffarel per avermi preso per mano e condotto nei meandri del “pensiero documentario” intriso di valori, soprattutto etici, fondamentali per la mia personale crescita intellettuale.

All’ISBREC per la solidarietà sempre dimostrata nei miei confronti e verso gli autori di cinema del reale che abbiamo ospitato a Belluno, *in primis* al Presidente Paola Salomon e al Direttore Enrico Bachetti.

Ad Alessandra Orlacchio, Lara Repele e (nella fase embrionale) Chiara Supplizi per la pazienza con la quale mi hanno seguito nell’avventura redazionale di ben tre anni di elaborazione e lavorazione del saggio.

A Gian Piero Brunetta per i suggerimenti su alcune fonti che riguardano il cinema indipendente americano.

A Romina Zanon che mi supporta nella ricerca di sviluppo dipartimentale riguardante Marcella Pedone.

Ad Anne Geller per l’aiuto nelle traduzioni dall’inglese.

A Guido Bartorelli che mi ha stimolato e incuriosito sul concetto di *image*.

A Stefano Missio che mi ha introdotto alla vita e alle opere di Marcella Pedone.

Agli studenti del DAMS dell’Università di Padova che frequentando i miei corsi (negli ultimi diciotto anni d’insegnamento) di “Cinematografia documentaria” e di “Cinema del reale”, appassionandosi con perspicacia, mi hanno sollecitato a elaborare sempre nuovi percorsi didattici e interpretativi.

E a Luca Gobbin, che più di ogni altro ha avuto la pazienza di ascoltarmi nei vari passaggi che hanno originato l’*excursus* creativo del libro.

Viaggiare a ritroso nella storia del cinema significa riconoscere il lavoro svolto da ricercatori che hanno dedicato i loro studi a ricomporre i tasselli di un'immensa banca dati costituita da film che hanno condizionato l'immaginario collettivo a cavallo di tre secoli. André Bazin nel 1958 parlava apertamente di «mito del cinema totale». In precedenza, nel 1949, Georges Sadoul aveva tracciato la rotta di un ideale percorso di navigazione, stabilendo i parametri da seguire per storiografare il cinema. Unendo le teoretiche dei due studiosi, in questo volume si è cercato di individuare un sistema di rielaborazione e d'immissione di dati procedendo a macchia di leopardo.

L'idea base di questa ricerca è verificare alcuni collegamenti tra il “cinema del reale” – ossia un documentario filmico legato alla “vita colta in flagrante”, quindi realizzato senza l'utilizzo di sceneggiatura, attori professionisti e scenografie precostituite –, la storia contemporanea e le altre scienze sociali per come si sono interconnessi alla politica, dove per politica (*πολιτική-τέχνη*) qui s'intende la scienza e l'arte di governare, cioè la teoria e la pratica che hanno per oggetto la costituzione, l'organizzazione, l'amministrazione dello Stato e la direzione della vita pubblica. L'idea di lavorare su questa interconnessione è nata da un approccio al cinema come fonte di storia e sul suo carattere antropomorfo, legandosi agli assiomi della *Nouvelle Histoire*.

Quanto segue è la sintesi di alcuni aspetti tematici associati ad argomenti proposti durante le mie lezioni di “Cinema del reale”, nelle quali si sono analizzati documentari con uno sguardo sempre rivolto al contesto politico e antropologico/sociale in cui sono stati realizzati. Questa esperienza ha portato a compiere un “viaggio virtuale” intorno al mondo in varie epoche, sotto diversi regimi politici, affrontando tradizioni e costumi spesso molto differenti tra loro. Ne è emerso un caleidoscopio d'immagini, personaggi, linguaggi, policromie, dotato di una forza d'introspezione culturale di grande portata come il documentario sa esserlo, con sintesi e immediatezza. Qui, in particolare, si

sono indagati periodi che hanno caratterizzato cambiamenti epocali della storia del cinema, sia a livello di politica attiva che con la sua invadenza ne ha modificato lo *status*, sia di a-politica nel caso di una “mancanza di volontà” di interagire con il sistema creativo. In questi difformi periodi storici il cinema ha cambiato pelle trasformandosi in una “forma altra”, accogliendo (e quanto sono stati decisivi) gli sviluppi tecnologici che hanno condizionato, come se si trattasse di una costante mutazione genetica, l’evoluzione della scrittura audiovisiva. Il XX secolo è stato attraversato da un’immensa quantità d’immagini in movimento, che a loro volta hanno generato miti, innovando le dimensioni del percepire rispetto al sistema culturale di appartenenza. L’influenza del cinema sul pensiero umano, parafrasando Dziga Vertov, è frutto di una «cinematizzazione di massa» che ha coinvolto ogni singolo spettatore, suggestionandolo fino a originare la mitica figura dell’“homo cinematographicus”, ideale soggetto di riferimento di questo saggio sul cinema del reale nelle sue contaminazioni pervasive riflesse nella politica e nell’era contemporanea.

Il presente volume fa anche parte di un più ampio progetto di ricerca di sviluppo dipartimentale intitolato “Traveling Identities” (2018-2022), afferente al Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università degli Studi di Padova, il cui obiettivo è indagare il motivo dell’identità secondo una connotazione plurale, interattiva e mobile colta attraverso il viaggio, la circolazione di dati, gli incontri di autori, artisti, artigiani, opere e stili. In linea con la Convenzione di Faro del 2005 e con l’Anno europeo del patrimonio culturale 2018, “Identità in viaggio” restituisce una delle diverse dimensioni del *Cultural Heritage*, espressione che pone in primo piano l’elemento umano e che, in quanto eredità che perpetra nel tempo, offre un orizzonte fluido, soggetto a contaminazioni, e un panorama in continuo mutamento, nel quale anche la memoria è considerata in un’accezione mobile. In questa prospettiva, il progetto intende rivolgere lo sguardo non tanto al presente e al suo orizzonte globalizzato, quanto al passato, a sua volta contrassegnato da permanenze e transiti.

Dal liberismo e dall'iniziativa privata del cinema delle origini al primo film di propaganda in camicia nera

1.1 Francia: la Belle Époque e l'invenzione del cinematografo

Con Belle Époque si definisce il periodo che va dalla fine del XIX secolo al principio del XX secolo. In Francia, specialmente a Parigi, è caratterizzato dalla notevole prosperità economica delle classi più agiate. L'invenzione del cinematografo è rappresentativa di una politica francese liberista più attenta a un'attività di espansione all'estero e di dominio che agli equilibri economici interni. La Terza Repubblica prende avvio nel 1870, dopo la sconfitta di Sedan (nella guerra franco-prussiana) e prosegue, con una serie di governi politicamente deboli, dovuti alla mancanza di maggioranze assolute capaci di resistere alle pressioni interne ed esterne. Questa situazione politica prosegue fino al 1940, anno dell'invasione dell'esercito tedesco e della nascita della Repubblica di Vichy. I primi quattro decenni della Terza Repubblica si contraddistinguono per una crescita economica costante. Sono anni di prosperità per la borghesia e i contadini, mentre la classe operaia versa in condizioni di grande ristrettezza. Se la politica repubblicana non è attenta a queste contraddizioni economiche, l'affare Dreyfus¹ dimostra la debolezza di un sistema politico rivolto più a occuparsi di beghe interne alle sue fazioni che a risolvere i problemi economici delle classi più disagiate. In questo quadro storico semplificato, come si diceva, l'economia continua a dare segni di sviluppo, il credito delle banche permette ai piccoli, medi e grandi imprenditori di prosperare. Si tratta di un'economia di libero mercato quella in cui i fratelli Lumière svi-

¹ Negli anni Novanta del XIX secolo la Francia si divide in seguito alla condanna di un ufficiale ebreo, Alfred Dreyfus, colpevole di spionaggio per la Germania. Mentre i repubblicani lo difendono, gli oppositori (monarchici, nazionalisti, antisemiti e cattolici oltranzisti) lo accusano di aver messo in pericolo la sicurezza nazionale. Nel 1899 i repubblicani si riuniscono e formano un governo di difesa repubblicana. Dreyfus viene assolto, mentre gli ufficiali dell'esercito coinvolti sono destituiti o delegati ad altri incarichi. Nel 1901 riprende l'attacco contro l'ingerenza clericale fino alla promulgazione della legge, nel 1905, sulla separazione tra Chiesa e Stato.

luppano i loro progetti. Considerando che il salario operaio è ai limiti della sussistenza, è logico che il costo del lavoro non incida in modo rilevante sulle azioni degli imprenditori francesi, quindi il sistema economico offre ampie possibilità di sperimentazione e di sviluppo industriale. D'altra parte la politica non s'interessa di controllare il cinematografo che, nei suoi primi anni di vita, vive di una libertà incondizionata.

Il 28 dicembre 1895 nasce ufficialmente in Francia il “cinematografo”. L'invenzione termina una serie di sperimentazioni avvenute su larga scala a livello mondiale (basti citare i nomi di Edison, Skladanowsky, Marey, Demenÿ²) su un prototipo utilizzato come macchina per la stampa che in seguito – grazie all'intuizione geniale dei suoi inventori di aggiungervi una lampada – viene trasformato in “proiettore”: l'oggetto diventa lo strumento simbolo della nuova era tecnologica che dalla fotografia porterà alle “immagini in movimento”³.

Gli inventori del proiettore cinematografico sono i fratelli Lumière⁴: Auguste (1862), laureato in chimica, e Louis (1864), laureato in fisica. Sono figli del fo-

² Un testo, che spiega con cura il passaggio tecnico dal pre cinema all'invenzione del cinematografo, è quello di V. Tosi, *Il cinema prima di Lumière*, Rai-Eri, Torino 1984.

³ Cfr. G.P. Brunetta, *Io ti battezzo in nome di Lumière, di Edison, di Méliès...* in Id. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Einaudi, Torino 1999.

⁴ Qui vengono indicati alcuni testi di riferimento dedicati ai Lumière utilizzati per la stesura del testo: G. Rondolino, *Storia del cinema classico. Dai Lumière a Rossellini*, UTET Università, Torino 2008; G. Rondolino - D. Tomasi, *Manuale di storia del cinema*, UTET Università, Torino 2014, pp. 15-45; H. Kubnick, *Les frères Lumière*, Plon, Paris 1938; P. Leroy, *Au seuil du paradis des images avec Louis Lumière*, Maugard, Rouen 1939; P. Vigne, *Un grand novateur. La vie laborieuse et féconde d'Auguste Lumière*, Impr. Durand-Girard, Lyon 1942; M. Bessy - J.-M. Lo Duca, *Louis Lumière: inventeur*, Éditions Prisma, Paris 1948; G. Sadoul, *Louis Lumière*, Seghers, Paris 1964; A. Barret - P. Génard, *Lumière, les premières photographies en couleurs*, Éditions Trésors de la photographie, Paris 1974; V. Pinel, *Louis Lumière 1864-1948, Anthologie du Cinéma*, vol. 78, Paris 1974; B. Chardère - G. Borgé - M. Borgé, *Les Lumière*, Payot Lausanne, Bibliothèque des Arts, Paris 1985; tr. it. *I Lumière. L'invenzione del cinema*, Marsilio, Venezia 1986; J. Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines: les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ Vallon, Seyssel 1985; L. Sauvage, *L'affaire Lumière: Du mythe à l'histoire. Enquête sur les origines du cinéma*, Lherminier, Paris 1985; R. Redi (a cura di), *Verso il centenario: Lumière*, Di Giacomo Editore, Roma 1986. Il libro è stato pubblicato in occasione della XXII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro; B. Chardère, *Lumières sur Lumière*, Institut Lumière / Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1987; J. Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière. Les 1000 premiers films*, Philippe Sers, Paris 1990; L. Lombard-Valentino (sous la dir. de), *Lumière, le cinéma: Exposition, Institut Lumière, Lyon, du 13 octobre 1992 au 30 mai 1993*, Institut Lumière, Lyon 1992; V. Pinel, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, Nathan, Paris 1994; J. Rittaud-Hutinet, *Antoine, Auguste et Louis Lumière*, Ed. Lugd, Lyon 1991; G. Rondolino, *Auguste e Louis Lumière*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2003.

tografo e industriale Antoine che, nel 1882, decide di avviare a Lione una fabbrica di prodotti fotografici⁵ nella quale i due fratelli sviluppano le loro ricerche e, contemporaneamente, tra il 1885 e il 1912 realizzano circa novanta brevetti concernenti anche il settore scientifico della fotografia, con le sue diverse applicazioni e le sue continue modificazioni.

Il 13 febbraio 1895 i Lumière ottengono il brevetto per il *cinématographe* con una descrizione semplificativa dello strumento: «appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques»⁶, dove la parola *cronofotografiche* indica il susseguirsi di immagini fotografiche a intervalli di tempo prestabilito per l'analisi di un oggetto o di un fenomeno. Una delle prime proiezioni sperimentali si tiene a Parigi il successivo 22 marzo. È un evento a numero chiuso che avviene all'interno di una sede simbolo della *Belle Époque*, la Société d'encouragement pour l'industrie nationale⁷. La proiezione sperimentale ha luogo davanti a un pubblico in prevalenza borghese, colto, che guarda con sospetto a questa invenzione. Nonostante la prima presentazione pubblica sia concretamente avvenuta, alla performance manca ancora uno degli elementi indispensabili perché possa essere proclamata la nascita ufficiale del cinema come strumento di proposizione culturale: la presenza di un pubblico pagante di diversa estrazione sociale. La notte del 28 dicembre, nel sotterraneo del Grand Café di Boulevard des Capucines di Parigi (Salon Indien) che conta circa cento posti a sedere, il pubblico sborsa un franco per entrare in sala. L'idea di far pagare gli spettatori è di Antoine Lumière. Quella sera l'invenzione dei fratelli si completa dell'elemento mancante e il cinematografo si presenta a un pubblico socialmente variegato, curioso di partecipare a una serata emozionante e di seguire le immagini in movimento proiettate su uno schermo, in cui erano proposti titoli di film come se si trattasse di brevi *pièce* teatrali: *La sortie des ouvriers de l'usine Lumière* (*L'uscita dalle officine Lumière*), *Place des Cordeliers à Lyon* [Id.], *Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône* [L'arrivo dei fotografi al congresso di Lione],

⁵ È da sottolineare che il lavoro dei Lumière si basa su una costante attività di ricerca che porta alla realizzazione di un numero cospicuo di invenzioni. Brevetti che i due fratelli depositano fra il 1885 e il 1912: precisamente ottantanove, riportati nel volume di MM. A. Lumière - L. Lumière, *Résumé des travaux scientifiques*, Édité par l'Union Photographique Industrielle, Etablissements Lumière & Jougla réunis, Lyon-Paris 1914.

⁶ Apparecchio per ottenere la visione di prove cronofotografiche.

⁷ Società d'incoraggiamento dell'industria nazionale.

La pêche aux poissons rouges (La pesca dei pesci rossi), *La voltige* (Il volteggio), *L'arrivée d'un train en Gare de La Ciotat* (L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat), *Partie d'écarté* (Partita a carte), *Le repas de bébé* (Colazione del bimbo), *Forgerons* (Fabbri), *Vue d'une rue de Lyon* [Id.], *Baignade en mer* (Bagno in mare), *L'arroseur arrosé* (L'innaffiatore innaffiato).

Fin dalle sue origini, il cinema è costituito da tre elementi fondamentali che ne profilano la forma definitiva: un proiettore, uno schermo e un pubblico pagante. In questa prima fase, la macchina da presa ha un ruolo secondario perché altri, prima dei Lumière, hanno realizzato la ripresa d'immagini in movimento⁸, ma in seguito diverrà protagonista della scena cinematografica. Un quarto elemento peculiare dell'arte cinematografica, non solo a livello estetico, sarà la sua capacità di emozionare il pubblico fino a spaventarlo, come accade nella nota scena dell'arrivo del treno alla stazione di La Ciotat che porta scompiglio tra gli spettatori. La spontaneità espressiva dell'immagine in movimento è immediata, non serve alcuno strumento per la sua interpretazione, anche un analfabeta può fruire di un simile spettacolo tanto diverso da altre forme colte d'arte. Enfasi narrativa a parte, è lampante che l'invenzione del cinematografo segni una svolta decisiva e una vera rivoluzione tecnologica e artistica nella cultura e nella società del xx secolo. Un rovesciamento di sguardo inteso non solo come nuova tecnica di riproduzione del reale, ma anche come nuova forma di rappresentazione della realtà fenomenica che creerà una moderna sensibilità visiva, un modo di osservare i fenomeni e di viverli con fervore e

⁸ L'invenzione del cinematografo coinvolge, per anni, numerosi ricercatori sia in Europa sia in America. Storicamente si tratta di una vera e propria competizione che vedeva i concorrenti disposti a tutto pur di arrivare primi. Già nel 1891 (nel titolo di testa si legge: «Reproduite dans La Revue générale des Sciences du 15 Novembre») lo scienziato Étienne-Jules Marey realizza *La vague* (Id.), una breve sequenza girata con uno strumento chiamato “fucile cronofotografico”. Nel 1894 il pittore Charles-Émile Reynaud gira, con uno strumento chiamato “praxinoscopio”, *Autour d'une cabine* [Id.], una pantomima luminosa con tre personaggi: il cartone è una gustosa scenetta animata con pitture, riguardante un bagno in mare, con forti riferimenti al teatro ottico (tempo prima, nel 1892, Reynaud aveva realizzato un altro filmato intitolato *Pauvre Pierrot* [Id.]). Negli Stati Uniti, negli studi Edison, vengono inventati uno strumento chiamato “kinetografo” per realizzare le riprese e un altro, il “kinetoscopio”, ideato inizialmente per una visione individuale, successivamente poi adattato per proiezioni collettive: *Chinese Laundry Scene* [Id.] è uno dei primi filmini Edison in assoluto ed è datato 1894. Nel 1885 Filoteo Alberini brevetta in Italia una variante del kinetografo (che si chiamerà appunto “Kinetografo: Alberini”): uno strumento utile sia per le riprese, sia per le proiezioni cinematografiche.

slancio. Natura, oggetti, esseri umani e unità spaziali divengono i riferimenti visivi di una rappresentazione di movimenti naturali talmente veritieri da creare fascinazione.

Nel 1898 Bolesław Matuszewski afferma: il cinema «[...] ha un carattere di autenticità, esattezza, precisione, che non appartiene che a lui e per eccellenza è un testimone veridico e infallibile»⁹. Anche Lev Nikolàevič Tolstoj dopo aver visto i primi filmini dei fratelli francesi dichiara: «Io ritengo il cinematografo uno spettacolo istruttivo e intelligente. Esso ha un immenso valore come strumento didattico»¹⁰. Le realtà quotidiane viste sullo schermo¹¹ subiscono una spettacolarizzazione inattesa, assumendo le connotazioni di una loro rappresentazione parziale che ha la durata di una bobina. Il “cinema delle origini”, non esistendo ancora la moviola, si manifesta senza trucchi di montaggio e la semplice velocizzazione dell’immagine, tipica dei filmini Lumière girati a manovella, basta a creare una visione irrealistica dell’oggetto rappresentato. Gli spettatori si trovano, sia pure inconsciamente, dinanzi a una raffigurazione di alcuni aspetti del reale che assumono un insolito rilievo, a volte drammatico

⁹ B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire du cinéma (Creation d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris 1898, poi pubblicato in «Cultures», vol. 2, tomo 1, Les Presses de l'UNESCO, Bacconière, Gêneve 1974. L'autore specifica che il cinema è, per eccellenza, testimone veridico e infallibile, che forse non restituisce la storia integrale ma per lo meno ciò che mostra è un'assoluta verità. Uno studio in profondità sull'autore è stato svolto da Giovanni Grazzini e la pubblicazione che ne è seguita (*La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci editore, Roma 1999) contiene quattro appendici di cui una è appunto intitolata *Una nuova fonte della Storia (creazione di un deposito di cinematografia storica)*, pp. 63-68, con una lettera datata 25 marzo 1898 in cui Matuszewski afferma che «da semplice passatempo la fotografia animata diverrà allora un agevole strumento per lo studio del passato, o meglio, dandone la visione diretta, farà sì che almeno su certi punti importanti non siano necessari la ricerca e lo studio. [...] E tuttavia dovrà passare qualche tempo prima che si possa ricorrere a questo sussidio per l'insegnamento della storia. Bisognerà, infatti, dapprima immagazzinare i dati pittoreschi ed esterni, e poi esporne i significati storici agli occhi di quanti non ne saranno stati testimoni» (p. 64).

¹⁰ Citato da V. Ždan, cfr. AA.VV., *La cinematografia scientifico-popolare sovietica*, Nauka i Kino, Mosca 1950.

¹¹ Cfr. P. Ortoleva, *Note sui rapporti attuali tra storiografia e studi sul cinema, e sul concetto di «modo di produzione»*, in V. Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988; P. Ortoleva, *Cinema e storia. Scene dal passato*, Loescher, Torino 1991, in cui lo studioso «stabilisce le regole del gioco. E compie un grande sforzo di messa a fuoco complessiva e simultanea dei diversi problemi epistemologici e metodologici posti dall'incontro di una disciplina come la storia e di un medium, non poco “ambiguo”, come il cinema». Cfr. anche P. Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni: il film e il programma televisivo come fonte storica*, in G.M. Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni Editore, Roma 1994, pp. 14-15.

altre volte comico: il cinema, già ai suoi esordi, deve far piangere, ridere, spaventare, sbalordire i suoi spettatori. I particolari trascurati nella vita reale sono valorizzati dallo scorrere delle immagini sullo schermo. Perciò alla curiosità di assistere alla riproduzione meccanica delle azioni quotidiane, grazie a un magico proiettore, si unisce il fascino di osservare fatti e situazioni come fosse la prima volta. Nel caso di *L'innaffiatore innaffiato* (1895) ci si trova davanti a un'azione esilarante e poco importa se la scena sia una ripresa dal vero o organizzata da un'ironica regia, l'essenziale è far ridere il pubblico. I Lumière sperimentano l'effetto *reverse* nel film *Démolition d'un mur* (1896; *Demolizione di un muro*) dove le macerie del muro, sparse a terra, si ricompongono per dar forma alla loro struttura originale: in pratica al termine della proiezione la pellicola è riavvolta senza spegnere la lanterna del proiettore. L'effetto *reverse* ovviamente non ha nulla di speciale per uno spettatore contemporaneo, ma agli occhi della platea dell'epoca poteva apparire come un "miracolo". In tal caso siamo di fronte a un trucco cinematografico che oggi, molto semplicemente, si può considerare un "effetto speciale" sorprendente perché arcaico, ma in ogni caso resta come il segno di una manipolazione arbitraria della realtà. Il cinema delle origini si offre nella sua "trasformazione magica" del mondo, un'analogia dell'immagine che riflette l'ambiguità dello stato delle cose laddove si percepisce «l'origine impura, bastarda, doppia che attraversa tutto il cinema», come spiega Daniele Dottorini attraverso il suo attento sguardo filosofico-analitico predisposto a una dichiarata "passione" del reale¹².

I fratelli Lumière lavorano intensamente alla commercializzazione della loro invenzione, ma per portare le immagini sullo schermo, bisogna innanzitutto girarle, quindi lo sviluppo dell'altra macchina, la cinepresa, è fondamentale. Nella loro fabbrica si procede alla realizzazione di un gran numero di macchine da presa che sono distribuite in ogni parte del globo. Una diaspora tecnologica coinvolge decine di persone che diventano, mese dopo mese, "cineoperatori"¹³.

¹² D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis / Cinema, Milano-Udine 2018, pp. 15-16.

¹³ I Lumière fondarono una scuola di cineasti e ognuno di essi apportò delle migliori tecniche di ripresa al "cinema delle origini": Alexandre Promio, tra il 1896 e il 1897, viaggia in Spagna, Inghilterra, Stati Uniti, Egitto e in Italia, a Venezia, realizza il primo carrello sul Canal Grande ponendo il treppiede della mdp sul fondo di una gondola. Anche sul Nilo, sopra una barca, Promio realizza un'inquadratura particolarmente fascinosa che offre allo spettatore uno scenario esotico mozzafiato. La cinepresa è incollata al cavalletto e bisogna girare la manovella,

Nonostante il loro febbrile lavoro in questo settore di sviluppo industriale, i Lumière sono convinti che quella del cinematografo sia una moda passeggera e vogliono sfruttarla interamente. Per questo decidono, inizialmente, di non vendere a nessuno i loro apparecchi, intendendo preservarne i segreti industriali, e si adoperano per formare progressivamente sempre nuovi cineoperatori. Di ciò s'incarica Louis che accoglie gli apprendisti con queste parole: «Sappiate che non è un avvenire sicuro quello che vi si offre, piuttosto un mestiere da saltimbanchi. Tutto ciò può durare sei mesi, un anno, forse più o forse...»¹⁴. Così dai filmini girati in Francia, si passa ad altri prodotti esotici girati a Venezia, in Egitto sul Nilo, ovunque ci sia un cineoperatore Lumière, persino nel lontanissimo Giappone¹⁵ dove è realizzato *Vues japonaises - Repas en famille* (1896; *Id.*), un piano sequenza dedicato a una famiglia con gli occhi a mandorla. La conseguenza di tanto sviluppo operativo è la creazione di sale cinematografiche dov'è possibile proiettare questi cortometraggi che durano, ancora, il tempo di una bobina. Il cinema del reale costituisce le fondamenta dell'invenzione del cinema, perché proprio a questo genere si deve l'origine della forma d'arte. Alla scuola dei due fratelli francesi si plasmano i capostipiti dei futuri cineoperatori: da quel momento in ogni parte del pianeta sono riprese scene "dal vero". I cataloghi dei Lumière si arricchiscono, mese dopo mese, di centinaia di "vedute": pongono in questo modo le basi alla forma cinematografica¹⁶ del "cinema di attualità" che è la primordiale esegetica espressione di quella che in seguito si chiamerà cinematografia documentaria.

Martin Scorsese nel suo *Hugo Cabret* (2011; *Id.*) narra – con il trasporto poetico consono a un regista da sempre legato alla Storia del cinema e ai per-

per cui stare su un mezzo in movimento diventa il solo artificio per riprendere oggetti immobili dando all'immagine il movimento. Gabriel Veyre nel piccolo villaggio di Namo, in Indocina realizza il primo carrello all'indietro: utilizza una bobina per riprendere delle immagini tenendo la mdp tra le gambe, mentre si allontana a bordo di un risciò.

¹⁴ Cfr. L. Lumière, cit. in G. Sadoul, *Victoires de Lumière sur Edison*, in *Id.*, *Histoire générale du cinéma: 1832-1897*, tome 1, *L'invention du cinéma*, Éditions Denoël, Paris 1947.

¹⁵ Il primo catalogo pubblicato dai Lumière nel 1897 comprende centinaia di numeri, elencati sotto le denominazioni di *Vues générales*, *Vues comiques*, *Vues de voyage*. Rappresenta un ricco repertorio di generi, al quale avrebbe attinto in seguito la maggior parte degli operatori delle altre case cinematografiche sorte sulla scia del successo degli spettacoli dei Lumière.

¹⁶ Cfr. L. Quaresima - A. Raengo - L. Vichi (a cura di), *La nascita dei generi cinematografici*, atti del V Convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 26-28 marzo 1998), Forum Editrice Universitaria Udinese, Udine 1999.

sonaggi che ne hanno influenzato i passaggi più emblematici – di Georges Méliès¹⁷, inventore dell'attore cinematografico in costume e del racconto filmico, quindi del film narrativo di finzione come raccordo di scene che solo nella loro unità esprimono il senso di una storia. Anche in alcune scenette delle produzioni Lumière (fin dai primi film presentati nella serata al Grand Café) si nota una certa “finzionalità” creativa. Si capisce che i personaggi inquadrati compiono azioni non meramente realistiche – per fare un esempio rimangono in campo anche quando la messa in scena porterebbe a evoluzioni diverse, come nella *Bataille de neige* (*Battaglia con le palle di neve*) del 1897 –, ma costruite secondo esigenze spettacolari: il cinema del reale a volte necessita di questo tipo di interventi organizzativi della scena e questo spesso accade fin dalle sue origini. D'altronde i cineoperatori si organizzano rispetto alle proprie esigenze creative e i fratelli Lumière non sono gli autori di tutti i loro film (in pratica Louis gira personalmente soltanto i primi film¹⁸), ma sicuramente sono i produttori di tutto il girato e del complesso sistema organizzativo e distributivo che hanno messo in piedi. Inoltre la presenza fisica della macchina da presa costituisce un fattore inquinante togliendo spontaneità a chi è ripreso,

¹⁷ Qui si indicano alcuni testi di riferimento dedicati a Méliès utilizzati per la scrittura del testo: G. Sadoul, *Lumière et Méliès*, Lherminier, Paris 1985; A. Costa, *La morale del giocattolo. Saggio su Georges Méliès*, Il Formichiere, Milano 1980; E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982; J. Malthête - L. Mannoni (sous la dir. de), *Méliès, magie et cinéma*, Espace Electra, Cinémathèque française, Cinémathèque Méliès - Paris-Musées, Paris 2002 (catalogo della mostra omonima); S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007; P. Cherchi Usai, *Georges Méliès*, La Nuova Italia, Firenze 1983; A. Costa, *Georges Méliès*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004.

¹⁸ Louis Lumière è l'operatore dei primi film girati. Esperto di fotografia, è sicuramente avvantaggiato nell'arte della ripresa grazie alla sua attenzione alla luce, alle ombre, all'impostazione figurativa dell'immagine. Inoltre Louis predica di mostrare la macchina da presa a coloro che sarebbero stati ripresi. Già allora, una volta sparsa la voce dell'esistenza del cinematografo, le persone sono attratte dall'opportunità di essere protagoniste di un film e accorrono, là dove è allestito un set cinematografico, per farsi riprendere. Quindi a Louis non interessa tanto la spontaneità di ripresa, quanto il fatto di poter riprendere un avvenimento mentre accade. In un episodio intitolato *Le débarquement du congrès de photographie à Lyon* (1895; *Lo sbarco dei fotografi al congresso di Lione*) l'azione di un fatto viene ripresa da Louis con certissima perizia: alcuni fotografi scendono e se ne vanno, altri si tolgono il cappello per salutare l'operatore guardando verso la macchina da presa. Alla fine della sequenza scende un fotografo con il cavalletto in mano sul quale è posta una macchina fotografica: un'apparizione premonitrice, con trentaquattro anni di anticipo, di quanto accadrà in *Čelovek s kinoapparatom* (1929; *L'uomo con la macchina da presa*) di Dziga Vertov.

ossia la naturalezza espressiva che si coglie quando l'obiettivo rimane celato allo sguardo dell'attore. Nonostante questo fattore contaminante ciò che rimane a noi oggi è il ritratto veritiero del tempo in cui le immagini propongono personaggi abbigliati secondo la moda dell'epoca, antropomorficamente calati nel loro paesaggio composto di piazze, strade, giardini, abitazioni pubbliche o private, comunque luoghi di un mondo oggi inesorabilmente perduto.

Nel finale del film di Scorsese si scopre che l'anziano signore, umile bottegaio, è Méliès: si tratta di un tripudio alla sua arte, una riscoperta che vuole mettere in luce la vera grandezza autoriale di questo genio dimenticato, che per primo seppe trasformare le sue capacità di regista e attore di cinema in un mestiere. Purtroppo abbandonò troppo presto il suo lavoro, a causa di una serie di problemi economici che lo travolsero già nel 1913 con l'entrata in guerra della Francia e il conseguente mutamento dei gusti del pubblico.

Di fatto egli si allinea temporalmente ai Lumière e li sostituisce con i suoi spettacoli quando i due fratelli abbandonano il cinema nel 1901: uno "strano abbandono" che avviene nonostante l'enorme successo del cinematografo all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, un abbandono incomprensibile, dal momento che il loro catalogo comprende oramai centinaia di titoli. I Lumière cedono i diritti di uso della loro invenzione a Charles Pathé, uno scaltro uomo di affari fondatore del primo e più importante polo industriale cinematografico francese. L'abbandono è apparentemente dovuto al fatto che Auguste decide di dedicarsi alla ricerca medica e scientifica, mentre Louis torna ad appassionarsi di fotografia (nel 1902 inventerà il "fotorama"¹⁹). L'interesse per l'invenzione che li ha resi famosi è semplicemente scemato, perché in fondo sono rimasti ciò che erano: scienziati e inventori. I due sono arrivati persino a concepire il giornalismo cinematografico con i reportage dei loro operatori sparsi nei cinque continenti, ma essere produttori cinematografici a lungo termine non è evidentemente nella loro indole, né sembra essere il loro obiettivo professionale. Il cinema è per loro la forma di sviluppo concreto della creatività industriale, ma tale attività inventiva non è così prolifica quando diviene ne-

¹⁹ Il sistema del "fotorama" consiste in uno strumento capace di fotografare panorami a 360° ed è una delle ultime invenzioni dei Lumière in ambito cinematografico: riguarda la proiezione di immagini cinematografiche panoramiche. I fotorami sono proiettati su schermi cilindrici che ruotano intorno agli spettatori, seduti al centro. La prima sala per fotorami viene inaugurata nel 1902 a Parigi, a Place de Clichy, ma ha breve vita per via degli elevati costi di gestione.

cessario evolvere ulteriormente la forma cinematografica da un punto di vista letterario. I Lumière rimangono legati al girato di un'unica bobina e non trovano altri modelli, sul piano filologico, di creatività inventiva in senso artistico. Semplicemente non sono interessati a un altro modo di "fare cinema". Non penseranno al teatro come riferimento creativo, né alla possibilità di unire diverse scene girate (rinunciando così alla fase del montaggio) o al fatto di poterle adattare prima della loro effettiva ripresa: in pratica non passeranno mai alla fase di sceneggiatura e alla costruzione di un filo narrativo e creativo basato su meccanismi finzionali o fantastici, rimanendo eternamente fedeli alla loro concezione di realtà cinematografica come forma concreta, pragmatica e fotografica del mondo.

Siffatto sviluppo non è conseguenza solo della successiva evoluzione tecnologica (con l'invenzione della moviola cinematografica), ma è dettato da un'esigenza artistico-formale. Un cambiamento che appartiene a una diversa *forma mentis* che Méliès dimostra di possedere. Semplicemente, i fratelli Lumière si sono stancati del loro giocattolo e lo abbandonano, mentre "il mago" Méliès, prestigiatore e illusionista, uomo di spettacolo e artista per sua natura endemica, inizia la carriera cinematografica sfilando di mano la staffetta ai suoi connazionali. Procedendo per gradi, deve essere considerato non un autore del cinema del reale ma di finzione, anche se analizzare qui la sua carriera è importante per porre le basilari distinzioni tra i due generi.

Nato a Parigi nel 1861, figlio di un ricco commerciante di scarpe, diventa il tipico esponente della *Belle Époque*. La sua immagine d'intrattenitore s'inserisce perfettamente in quel clima sociale di divertimento e spensieratezza. Nel 1885 ritorna dall'Inghilterra, dove era fuggito a causa dei continui contrasti con il padre che, tra l'altro, gli negava di frequentare la scuola di teatro. In Gran Bretagna impara il mestiere di prestigiatore dal maestro David Devant. Nel 1892 acquista la sala parigina nella quale si esibiva Jean Eugène Robert-Houdin, il noto teatro delle magie e delle illusioni che l'artista frequenta assiduamente in quegli anni. Questo sintetico curriculum fa capire come l'inventore del "cinema teatrale" avesse acquisito una preparazione specifica, teorica e pratica, che lo rendeva capace di concepire spettacoli che divennero, anno dopo anno, sempre più complicati nella loro ideazione e realizzazione.

Méliès è tra i primi spettatori che assistono alla visione dei filmmini Lumière. Rimasto stupefatto intuisce immediatamente la grande potenzialità di spettacolarizzazione che il cinema può offrirgli. Senza indugio cerca di entrare in

possesto di una cinepresa, ma si scontra con il rifiuto dei due fratelli che in quel periodo hanno deciso di non commercializzarla. Ricorre allora a un ingegnere francese al quale commissiona la costruzione di un kinetografo, come quello inventato da Thomas Alva Edison con l'assistenza di William Dickson. È uno strumento di ripresa semplice da usare, per farlo funzionare basta girare una manovella, ma molto più pesante di quello dei Lumière. Tuttavia in uno studio teatrale, il kinetografo può dare buoni risultati, anche perché le inquadrature sono sempre realizzate in campo fisso da una distanza media, proprio per dare risalto a quanto avviene sul palco. Così inizia a girare i suoi primi film sperimentali e a giocare con le immagini in movimento. I giochi di prestigio di Devant e Robert-Houdin si trasformano in trucchi cinematografici: Méliès coglie l'aspetto ludico del cinematografo e lo usa per far divertire il suo pubblico neofito, sfruttando l'esperienza maturata in teatro. Scopre numerosi trucchi insiti nella tecnologia della nuova arte (come sovrimpressioni e dissolvenze), ed è il primo a portare il colore al cinema dipingendo a mano le sue pellicole. Egli compie anche diversi esperimenti di sincronizzazione sonora, anche se la sua innovazione più considerevole è l'utilizzo del montaggio semplicemente per unire scene diverse. Proprio all'inizio delle sue sperimentazioni il gioco prende il sopravvento sul racconto e sulla narrazione: montare segmenti di girato, l'uno di seguito all'altro, in modo che non si percepiscano gli stacchi, consegna allo spettatore l'impressione dell'improvvisa apparizione e sparizione degli oggetti o dei personaggi in scena. Questa tecnica, nota come "passo uno" o *stop motion*, è ancor oggi alla base del cinema di animazione. Per realizzare tale procedura bisogna porre attenzione alla messa in scena e calibrare il singolo movimento: se non si rispettano le logiche spaziali, ogni minimo spostamento rispetto all'asse della ripresa può generare un errore. La maniacale attenzione per il dettaglio porta al raggiungimento di un perfezionismo che permetterà al regista di riprendere la sequenza esattamente là dove si era interrotta. Tra il 1896 e il 1913 realizza oltre cinquecento film inventandosi sempre nuovi effetti speciali. Al primo della serie *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896; *Sparizione di una signora al Teatro Robert-Houdin*) seguono *L'homme-orchestre* (1900; *L'uomo-orchestra*) dove, grazie alla tecnica della sovrimpressione, il corpo dell'attore si moltiplica in tanti suonatori con strumenti diversi, e *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901; *L'uomo dalla testa di caucciù*) in cui sperimenta un trucco che rimpicciolisce e ingrandisce una testa fino a farla esplodere. Spassosi sono *Nouvelles luttes extravagantes* (1900; *Id.*) con la ricomposizione di corpi che si sgonfiano

come palloncini e ricadono sul tappeto su cui si tengono queste “nuove lotte stravaganti”, *Le parapluie fantastique* (1903; *Id.*), con dieci ragazze che escono misteriosamente da un ombrello, o, ancora, *Le livre magique* (1900; *Id.*) nel quale le maschere disegnate in un libro si trasformano in persone reali, ma essendo alquanto dispettose il regista le lascia ritornare da dove sono venute²⁰. Da questi brevi episodi, nei quali Méliès recita prevalentemente da solo o con un assistente, si passa ai film corali dove sceneggiatura e scenografia sono studiate in ogni dettaglio per far sì che la narrazione abbia sempre uno sviluppo minuzioso quanto esemplare: *Le voyage dans la lune* (1902; *Viaggio nella luna*), 260 metri di lunghezza, girato a sedici fotogrammi al secondo e suddiviso in diciassette quadri, gli costa oltre diecimila franchi, un patrimonio speso prevalentemente per la realizzazione dei costumi dei Seleniti e per le ricche scenografie dipinte ispirate ai romanzi di Jules Verne e H.G. Wells, fornendo però un’interpretazione comica e surreale della scienza e della tecnica. Il primo film di fantascienza è accolto inizialmente con scetticismo da parte di un pubblico che era abituato a semplici riprese di fatti reali. Proporre un viaggio sulla luna poteva apparire una presa in giro, una mistificazione senza alcun significato, ma superato questo iniziale scetticismo, il film ottiene un grande successo aprendo, di fatto, il mercato ai film più meramente narrativi di finzione. La cinepresa resta immobile in campo fisso e i personaggi sono costantemente ripresi a figura intera su un set allestito con scenografie teatrali. Il montaggio è solo un mezzo per realizzare i suoi trucchi o per articolare il racconto, mentre la narrazione si svolge per quadri, suddivisi in scene che si esauriscono in un’unica inquadratura. Se i Lumière hanno il merito di aver portato la mdp nel mondo reale, Méliès articola le sue storie in un ambiente ideale, proprio e specifico, costruendo scene simulate²¹, fino a realizzare a Montreuil un teatro di posa cinematografico con pareti di vetro per sfruttare l’illuminazione naturale.

²⁰ Realizzati tra fine Ottocento e inizio Novecento si ricordano altri divertenti episodi: *La lune à un mètre* (1898; *La luna a un metro*), *Un homme de têtes* (1898; *Un uomo di testa*), *Le diable au couvent* (1899; *Id.*), *Le Rêve de Noël* (1900; *Id.*), *Barbe-Bleue* (1901; *Id.*), *Le cake-walk infernal* (1903; *Id.*), *Le chaudron infernal* (1903; *Id.*), *Le mélomane* (1903; *Id.*), *Le royaume des fées* (1903; *Id.*), *L’auberge du bon repos* (1903; *Id.*), *La lanterne magique* (1903; *La lanterna magica*), *Le tonnerre de Jupiter* (1903; *Id.*), *Le monstre* (1903; *Id.*), *Le puits fantastique* (1903; *Id.*).

²¹ Tra i vari siti che si interessano del “cinema delle origini” si consiglia il sito web *Breve storia del cinema - Altervista* (<http://brevestoriadelcinema.altervista.org/2-1.html>), che contiene una serie di filmati di pre cinema e, di questi, una sintetica cronologia.

Contemporaneamente fonda la Star Film, casa di produzione cinematografica che diverrà celebre nella storia del “cinema delle origini” e, ancor oggi, è protagonista di spettacoli fascinosi tornati a essere visibili anche attraverso la Rete. La grandezza dell'autore consiste nell'aver realizzato per primo dei film completi dal punto di vista narrativo e per aver introdotto nuovi soggetti (dal film storico, al fantascientifico, fino alla fantascienza più pura)²², evolvendo in modo costante i temi trattati con sempre notevole inventiva. È un *factotum* pervaso di un'inesauribile capacità creativa che lo porta a ricoprire tutti i ruoli del cinema moderno: egli è autore del soggetto, sceneggiatore (o forse, in questo caso, sarebbe meglio dire commediografo), scenografo, regista, attore, costumista, direttore della fotografia, montatore dei suoi film. I problemi sorgono quando deve seguire la parte prettamente economica. Intorno a lui abili imprenditori, come Pathé, comprendono la possibilità di ottenere forti guadagni con il cinematografo e investono denaro per creare sistemi produttivi con impianti di tipo industriale, ponendo l'organizzazione aziendale al centro del sistema operativo. Méliès, al contrario, non riesce a evolversi e quindi a uscire dalla forma artigianale del suo cinema, né a gestire con capacità imprenditoriale la produzione e la distribuzione dei suoi film. Mentre impiega mesi per girare un film come *Viaggio nella luna*, in America i produttori copiano i suoi soggetti che girano nell'arco di qualche giornata, basandosi su strutture commercialmente evolute. Dal punto di vista economico commette anche un altro grave errore: invece di noleggiare le pellicole le vende direttamente ai distributori; così, non appena i suoi film passano di moda, si ritrova in gravi difficoltà economiche ed è costretto a cedere il teatro per liquidare numerose controversie legali. Abbandona definitivamente l'attività cinematografica nel 1913, quando dovrà anche eliminare i negativi delle pellicole di cui, privo di mezzi economici, non può garantire la

²² Dal laboratorio di Montreuil escono filmini dall'esecuzione perfetta come *Le bourreau turc* (1904; *Id.*). Continuano anche le produzioni di maggior impegno, destinate in breve tempo a perdere la loro forza di attrazione, come le *féeries*, rappresentazioni cinematografiche ispirate alla tradizione favolistica di personaggi come Cappuccetto Rosso, Cenerentola, Barabluù: *La fée Carabosse ou Le poignard fatal* (1906; *Id.*), *Les quatre cents farces du Diable* (1906; *Gli allegri inganni di Satana*), *Au pays des jouets* (1908; *Id.*), *Le locataire diabolique* (1909; *Id.*), *Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse* (1912; *Id.*). Ancora le fantasie astronomico-fantascientifiche: *Le voyage à travers l'impossible* (1904; *Il viaggio attraverso l'impossibile*), *L'éclipse du soleil en pleine Lune* (1907; *Id.*). Ancora le satire surreali del progresso: *Le raid Paris-Monte Carlo en deux heures* (1905; *La corsa da Parigi a Montecarlo in due ore*), *Le tunnel sous La Manche ou Le cauchemar franco-anglais* (1907; *Id.*), *À la conquête du Pôle* (1912; *Alla conquista del Polo*).

conservazione. Si ritira a vendere giocattoli e caramelle nella sua bottega accanto alla stazione di Montparnasse, proprio lì dove Scorsese l'ha "ritrovato" nel suo film. Soltanto alla fine degli anni Venti il cinema francese si ricorda di questo geniale pioniere e in suo onore è organizzato, nel dicembre del 1929, un memorabile Gala e gli viene concessa una sistemazione gratuita presso la casa di riposo per artisti a Orly.

Politicamente l'esperienza pionieristica dei Lumière e di Méliès spiega quanto il cinema, nato in un periodo di libero arbitrio politico e di massima autonomia delle imprese private dalla politica, fin dalle sue più profonde origini abbia avuto bisogno di un'organizzazione capillare e professionale per procedere, di pari passo, sia nell'attività artistico-creativa sia nell'organizzazione aziendale. Le funzioni lavorative, consolidatesi nel tempo, sono principalmente supportate da un sistema tecnologico complesso, sia nella fase realizzativa sia nella gestione della distribuzione del prodotto e della sua stessa commercializzazione. Il cinema nasce dall'intrico di numerosi fattori economico-organizzativi, parte di un processo produttivo cui partecipano diverse équipes di persone specializzate e integrate in un polivalente "cantieri artistico". Senza la cooperazione tra le varie maestranze non potrebbe essere esistito il complesso sistema del cinematografo che si è trasformato nel tempo seguendo l'evoluzione tecnologica insieme allo sviluppo dei processi produttivi e dei loro dicasteri.

1.2 Italia: l'effetto cinema e la svolta industriale

Fin dal 1860 la prerogativa comune del Regno d'Italia è l'instabilità politica, fatta soprattutto di continui cambiamenti dell'attività di governo (dal 1861 i Presidenti del Consiglio, fino alla proclamazione della Repubblica nel 1946, sono stati trenta) con sessantacinque diversi governi. L'età giolittiana corrisponde al lungo governo liberale (con alcune interruzioni) che dal 1903 al 1914 vede il suo leader, Giovanni Giolitti, affrontare sfide politiche legate a un problema di allora che permane ancor oggi: la sostanziale differenza di crescita economica del Nord del Paese rispetto al Meridione. Oltre a "questione meridionale" anche "trasformismo" è un termine comunemente usato per identificare alcune caratteristiche del modo di governare di Giolitti, politico sempre alla ricerca di maggioranze che gli permettessero di restare al vertice, alternando con equilibrio l'ambivalenza tra conservazione e progresso. La situazione italiana non è molto differente da quella francese sul piano delle alleanze interne: i liberali mantengono i legami stretti con le necessità di una borghesia del Nord (in primis delle due

città economicamente più ricche, Torino e Milano) che vive economicamente sull'onda lunga della Belle Époque francese. Il cinema, come in Francia, non è controllato da leggi statali e, quindi, vive una esistenza libera da influenze e decisioni politiche. Solo nel 1913, il 20 febbraio, il Presidente del Consiglio Giolitti dirama ai prefetti una circolare che colpisce «le rappresentazioni dei famosi atti di sangue, di adulteri, di rapine, di altri delitti» e i film che «rendono odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei; gli ignobili eccitamenti al sensualismo [...], e altri film da cui scaturisce un eccitamento all'odio tra le classi sociali ovvero di offesa al decoro nazionale». La politica incomincia a rendersi conto (sono le prime reali avvisaglie) dell'influenza che le immagini in movimento hanno sulle persone, sul cambiamento di mentalità a cui possono portare soprattutto quando si tratta di soggetti meno dotati di riflessione critica, influenzandone sia i comportamenti sia le ideologie. La legge del 25 giugno 1913, n. 785, è il primo provvedimento legislativo registrato in materia di censura che autorizza «il governo del Re ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche, prodotte all'interno o importate dall'estero». Nel 1914 viene promulgata la prima legge sulla censura cinematografica per la revisione delle pellicole. Il regolamento esecutivo della legge (Regio decreto n. 532, 31 maggio 1914) è di grande importanza, perché introduce quella casistica di argomenti suscettibili di rientrare nell'ambito della censura che verrà ripresa fedelmente, adattata e ampliata, non solo nel periodo fascista ma anche in età repubblicana. Obiettivo della legge è vietare al pubblico la visione di:

«[...] spettacoli offensivi della morale, del buon costume, della pubblica decenza e dei privati cittadini; spettacoli contrari alla reputazione e al decoro nazionale o all'ordine pubblico, ovvero che possano turbare i buoni rapporti internazionali; spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica; scene truci, ripugnanti o di crudeltà, anche se a danno di animali; delitti o suicidi impressionanti e in generale azioni perverse o fatti che possano essere scuola o incentivo al delitto, ovvero turbare gli animi o eccitare al male».

La legge accenna anche alla questione della lingua straniera: «I titoli, i sottotitoli e le scritture [...] debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere espressi anche in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente anche in lingua italiana». La censura sui film è esercitata dal Ministro dell'Interno, cui spetta concedere o negare il nulla osta «in conformità al giudizio del revisore» (ed eventualmente imporre una nuova revisione a film già muniti di nulla osta). Sono previsti due gradi di giudizio per l'esame delle pellicole: in primo grado il revisore è un funzionario della Direzione Generale della Pubblica Sicurezza o

un commissario di polizia, in secondo grado vi è una commissione composta dal vice direttore generale e da due capi divisione della Direzione Generale della Pubblica Sicurezza²³.

In Italia il “cinema delle origini”²⁴ è uno spettacolo soprattutto popolare che coinvolge solo episodicamente le classi più colte, piccola, media e alta borghesia latitano nel primo periodo di proiezioni, preferendogli letteratura e teatro²⁵.

Fin dal 1896, i cineoperatori Lumière colgono la bellezza di città monumentali come Venezia, ma il cinema s’interessa anche a Milano. Un breve filmino di quello stesso anno, intitolato *Il bagno di Diana*, realizzato dal piemontese Giuseppe Filippi, riprende numerose persone che si tuffano in una piscina e godono di una giornata di sole: le sue sono tra le prime immagini di repertorio della capitale lombarda che sembra essere l’emanazione del benessere. Sono le uniche immagini che rimangono a testimoniare un luogo allora famoso, oggi inesistente. Il torinese Vittorio Calcina, rappresentante dei fratelli Lumière in Italia, nel 1896 s’introduce in Vaticano e riesce a riprendere papa Leone XIII, realizzando quelle che sono tra le prime immagini di repertorio che riguardano una figura molto popolare e di alto prestigio²⁶.

²³ Cfr. M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974; P. Caretti, *Diritto dell’informazione e della comunicazione. Stampa, radiotelevisione, telecomunicazioni, teatro e cinema*, il Mulino, Bologna 1994; G. Gambetti, *Nessuno la voleva*, in «Bianco & Nero», 11-12, 1970; G. Massaro, *L’occhio impuro. Cinema, censura e moralizzatori nell’Italia degli Anni Settanta*, Edizioni Sugarco, Milano 1976; D. Liggeri, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Falsopiano, Alessandria 1997; T. Sanguineti (a cura di), *Italia taglia*, Transeuropa, Milano-Ancona 1999.

²⁴ Cfr. G.P. Brunetta, *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Cappelli, Bologna 1991, pp. 7-21.

²⁵ Anche se a Milano la situazione si evolve più in fretta che altrove e anche gli intellettuali frequentano con piacere il cinematografo, come spiega Elena Mosconi in *Milano e il cinema delle origini*, in E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l’istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, Milano 2007, pp. 36-49; in particolare si veda la testimonianza a pagina 37 che dimostra quanto fosse già frenetica la vita nella capitale lombarda di fine XIX secolo: «Oggi si vive in fretta: il lavoro, il divertimento, il riposo, tutto è febbrile, veloce, vorticoso. Dopo una giornata di occupazione intensa, non si sente il desiderio di un divertimento che ci obblighi a nuova fatica, che costringa a nuovi sforzi: ed il cinematografo dispensa dal gravoso lavoro di pensare e di riflettere; e se giunge a commuovere o a destare una grande ilarità hanno così breve durata che lievissima scossa producono all’organismo. È dunque un divertimento che non costa fatica, che non ci fa perdere troppo tempo e, ciò che importa, a buon mercato». L. Sassi, *Proiezioni fisse e cinematografo*, Ulrico Hoepli, Milano 1911, p. 401.

²⁶ Cfr. A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Ambiente, spettacoli e spettatori 1896-1904*, vol. 1, Laterza, Roma-Bari 1980.

Come in Francia e in America, anche in Italia gli inventori s'interessano alle tecnologie cinematografiche: le sperimentazioni appaiono qui un'emanazione "prefuturista", dove l'evoluzione tecnologica si unisce a un costante ampliamento della funzione teoretica. A Milano, mentre la parabola artistica della scapigliatura inizia il suo declino a favore di una maggiore adesione alla realtà (contro l'imperante manierismo accademico), Italo Pacchioni²⁷, già fotografo che diverrà poi cineasta, s'improvvisa inventore di macchine cinematografiche. Nel 1896, senza aver visto di persona le attrezzature cinematografiche francesi, insieme al fratello e a un meccanico costruisce un apparecchio capace di riprendere e proiettare le immagini in movimento, oggi conservato a Milano presso il MIC, Museo Interattivo del Cinema²⁸. La strana scatola di legno di Pacchioni, la cui messa in moto si attiva girando una manovella, è protagonista delle prime proiezioni cinematografiche milanesi nei baracconi da fiera di Porta Vittoria e di Porta Genova²⁹. I suoi filmmini contemplano generi diversi che vanno dal comico (la gustosa scenetta dell'inseguimento e della cattura di un giovane da parte di un signore più anziano, con il Castello Sforzesco sullo sfondo), fino a temi di attualità dove è possibile osservare eventi rilevanti come le cerimonie ufficiali che per i pionieri del cinema sono fonte inesauribile d'ispirazione (due pellicole indicative di Pacchioni riguardano una re Umberto I di Savoia in visita a una nave da guerra e l'altra il funerale di Giuseppe Verdi celebrato in un giorno di gennaio del 1901). Nel 1902 Pacchioni abbandona il cinema e ritorna alla fotografia. Torino e Milano sviluppano due diversi sistemi di produzione cinematografica: in Piemonte nasce il grande cinema mitologico, il cinema delle produzioni industriali, delle case di produzione dagli ingenti investimenti privati, dei teatri di posa e di un'organizzazione basata sull'attenzione spasmodica per il dettaglio; Milano invece raccoglie personaggi molto qualificati in grado di realizzare film connessi alla realtà e a un

²⁷ Cfr. S. Paoli, «Ora l'istantaneo è reso duraturo, perpetuo, una macchinetta vince il tempo...». *La fotografia istantanea a Milano tra Otto e Novecento: Giuseppe Beltrami, Luca Comerio, Italo Pacchioni*, in E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit., pp. 29-30.

²⁸ Presso la Fondazione Cineteca Italiana, Manifattura Tabacchi - viale Fulvio Testi 121, Milano.

²⁹ Cfr. video-documento *Dai Pionieri al Cinematografo (1896-1915)* di A. Restelli, prima puntata de *Il secolo del cinema in Lombardia: i pionieri, la società, lo spettacolo, gli autori*, a cura di W. Alberti - F. Casetti - G. Comencini - R. De Berti, Regione Lombardia, Settore Cultura e Informazione, Ufficio Attività Audiovisive, 1993.

cinema del vero³⁰ oppure scientifico³¹, con un legame forte con fotografia e antropologia come Giuseppe Beltrami³², figura di rilievo nel passaggio dalla “fotografia animata”³³ alla successiva evoluzione tecnologica del “cinema delle origini”. Il tutto finalizzato al rapporto stretto esistente tra “fotografia istantanea”³⁴ e studio del movimento delle immagini. Questioni che, già nel 1896 in *Materia e memoria* e in seguito in altri numerosi scritti, il filosofo Henri Bergson analizza, chiarendo il ruolo chiave delle immagini nella percezione del tempo e nella durata del movimento³⁵.

Il 17 luglio 1905 il torinese Roberto Omegna³⁶ inizia la sua attività di documentarista riprendendo la corsa automobilistica Susa-Moncenisio (com-

³⁰ Cfr. E. Dagrada, *La seduzione del vero. Genesi e risultato nella base fotografica dell'immagine filmica*, in E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit., pp. 9-22.

³¹ Per la definizione di “cinema scientifico” e l'evoluzione storico-tecnologica del genere si veda V. Tosi, *Le origini del cinema scientifico* (VIDEO CLUB LUCE, 1990-1993), due videocassette VHS coprodotte da Istituto LUCE (Italia), I.W.F. (Germania), C.N.B.S./A.V. (Francia); (in particolare la prima parte intitolata *I pionieri*); ancora, sempre di Tosi: *Il concept film*, Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Roma 1970; *Cinematography and Scientific Research*, International Scientific Film Association, Paris 1977; *How to Make Scientific Audio-visuals for Research, Teaching, Popularization*, UNESCO, Paris 1984.

³² Cfr. S. Paoli, «Ora l'istantaneo è reso duraturo, perpetuo, una macchinetta vince il tempo...». *La fotografia istantanea a Milano tra Otto e Novecento: Giuseppe Beltrami, Luca Comerio, Italo Pacchioni*, in E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit., pp. 27-29.

³³ *Ivi*, p. 26.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. soprattutto il primo capitolo di H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di A. Pessina, Laterza, Roma-Bari 1996. Il pensiero di Bergson ha influenzato quello di Gilles Deleuze, secondo quanto espresso nell'impianto teorico dei volumi: G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984; Id., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1985.

³⁶ Cfr. G. Rendi, *Roberto Omegna*, Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 79, www.treccani.it, 2013; G. Bosio, *Nel laboratorio scientifico della L.U.C.E.*, in «La Stampa», Torino 30 maggio 1933; F. Cerchio, *Il pioniere O.*, in «Cinema», 92, 1940, pp. 270 s.; M. Verdone (a cura di), *L'ultima intervista con O.*, in «Cinema», 4, 15/12/1948, p. 111; M.A. Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Poligono Società Editrice, I, Milano 1951, pp. 21, 33, 45, 50; F. Zannino, *Ricordi di un pioniere*, in «Cinema», 1955, n. 157, pp. 1057 s.; V. Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, in «Bianco & Nero», 3, 1979, pp. 1-67; M. Argentieri, *Un pioniere tra Cattaneo e il “Luce”*, in «Rinascita», 26, 1979, p. 35; A. Farassino, *Frammenti neuropatologici*, in «Immagine»: note di storia del cinema, II (1983), 3, pp. 1-4; G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 23, 28, 47, 95, 134, 179, 338; A. Bernardini, *Il cinema muto italiano 1905-1909*, Biblioteca di «Bianco & Nero», Roma 1996, pp. 29, 55, 205-209; M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 19, 45, 48-50, 64 s., 76.

prensiva d'immagini effettuate da un'auto all'inseguimento delle macchine in gara) dando, di fatto, inizio alla florida attività della casa di produzione cinematografica torinese Ambrosio Film, mentre nel 1907 gira in Argentina *Traversata del Gran Chaco* e nel 1908 ottiene il suo maggior successo internazionale filmando in Africa *Caccia al leopardo*. Omegna rimane uno dei più famosi operatori del cinema muto italiano con Luca Comerio, di cui qui parleremo nel prossimo paragrafo, e Giovanni Vitrotti³⁷ (noto infaticabile operatore e direttore della fotografia di Arturo Ambrosio che realizza nel 1908 uno dei suoi primi film importanti, *Gli ultimi giorni di Pompei* di Luigi Maggi con Lydia de Roberti e Mirra Principi; la sceneggiatura è firmata dallo stesso Omegna che collabora anche alle riprese e alla fotografia), dedicando parte della sua attività al cinema scientifico (di cui il documentario *La neuropatologia* del 1908 è uno dei suoi più noti) e di fotografia/cinema entomologico (tra gli altri filmati di questa tipologia si ricorda *La vita delle farfalle*, 1911). In questo periodo la cinematografia documentaria italiana aumenta, di anno in anno, la produzione di titoli, perché “filmare dal vero” e girare all'aperto significa cogliere la vita sul fatto e le proiezioni delle attualità, che corrispondono ai telegiornali odierni, sono fonti d'informazioni da sempre catalizzatrici di un pubblico avido di notizie di cronaca. Un altro fattore di successo è determinato dai costi di produzione che diminuiscono rispetto a quelli sostenuti dal cinema di finzione, su cui gravano le spese per l'allestimento di teatri di posa, la preparazione di scenografie o i cachet pagati agli attori.

In questo panorama di mancato controllo politico, il cinema italiano vive momenti di costante sviluppo grazie a consistenti interventi privati che vedono in questo settore il migliore strumento industriale per ottenere veloci guadagni e uscire dall'era dei *Café-Chantant*³⁸. Dall'inizio del xx secolo gli spettacoli rappresentati in questi luoghi entrano in crisi e sempre più teatri si trasformano in sale cinematografiche, mentre il cinema cambia più volte pelle nell'arco di due decenni. Un film, ambientato nella Napoli di primo Novecento³⁹, *La contessa azzurra* (1960) di Claudio Gora, mostra il meccanismo di trasformazione eco-

³⁷ Nel sito www.cinematografo.it, Fondazione Ente dello Spettacolo, si può trovare una filmografia indicativa di Giovanni Vitrotti che, nella sua lunga carriera, sembra aver realizzato oltre trecento film, arrivando all'inizio degli anni Cinquanta.

³⁸ Cfr. «Il Café-Chantant» e «La Rivista Fono-Cinematografica», Napoli 1908-1909.

³⁹ Cfr. V. Paliotti - E. Grano, *Napoli nel cinema*, Azienda autonoma di soggiorno, Napoli 1969; *Napoli nel cinema. Pionieri e dive del muto tra fine '800 e primo '900*, Marotta & Cafiero, Napoli 2006.

nomica-commerciale che coinvolge i proprietari di questi locali. A cavallo tra il XIX e il XX secolo, le proiezioni cinematografiche sono diventate una delle tante attrazioni che animano gli spettacoli ambulanti. La loro sistemazione naturale è la grande fiera cui accorrono le masse di proletari nei pochi momenti ricreativi che concede loro la fabbrica. Questo sconfinato bacino di potenziali spettatori in cerca di facile svago a basso costo spinge i primi imprenditori milanesi interessati al cinematografo a propendere non tanto per l'attività produttiva, quanto per l'esercizio⁴⁰. Nel giro di qualche anno le folle che frequentano i padiglioni delle fiere di Porta Vittoria e Porta Genova si riversano con lo stesso entusiasmo nelle sale cinematografiche milanesi: il cinema, nato inizialmente (1903-1907) come entità ambulante, ben presto diventerà stanziale⁴¹.

A Milano⁴², il cinematografo è presentato al pubblico il 29 marzo 1896 presso il circolo fotografico sito in via Principe Umberto 30. È un'esclusiva assoluta. Solo dal giugno 1904, con l'apertura della Sala Edison di via Cesare Cantù da parte dell'esercente Ercole Pettini, ha inizio un'attività stabile continua; nel 1906 apre anche la Sala Volta nella Galleria De Cristoforis e la Sala Excelsior in corso Vittorio Emanuele. Nel 1908 in città si contano circa una trentina di sale, ma nel 1909 raggiungeranno la cinquantina. Il Cinema Dumont, inaugurato nel 1910, è edificato in pieno stile liberty nei pressi di Porta Venezia: lo stile dell'edificio non è casuale ed è sintomo del nuovo prestigio che il cinema sta conquistando anche nei confronti delle altre arti ma soprattutto delle classi sociali più colte e agiate che cominciano ad apprezzare questo nuovo genere di intrattenimento. Milano si dimostra all'avanguardia anche in questo settore.

⁴⁰ Per approfondire l'aspetto che riguarda gli imprenditori milanesi e l'organizzazione dei propri circuiti cinematografici per realizzare economie di scala, si rimanda al saggio di E. Mosconi, *Milano e il cinema delle origini*, in E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit., p. 41.

⁴¹ Scrive Aldo Bernardini: «Nei primi anni di espansione dell'esercizio nelle grandi città, gli ambulanti non ne risentirono subito della concorrenza, riuscirono cioè a conservare il proprio pubblico, sia scegliendo di preferenza "le piazze" in cui non erano ancora spuntati cinematografi, sia praticando prezzi particolarmente bassi, alla portata del pubblico popolare che frequentava appunto le fiere paesane. Nel 1906, alla fiera di Porta Genova a Milano, i cinematografi facevano "affaroni" chiedendo agli spettatori solo due soldi; così alla fiera di Bergamo l'ingresso in un baraccone costava appena 10 centesimi». A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello spettacolo 1905/1909*, vol. 2, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 71.

⁴² Cfr. *Ivi*, pp. 50-53.

Antonio Petrucci nel 1956 realizza un filmato, al tempo ancora montato su pellicola e prodotto dal Centro Sperimentale di Cinematografia, intitolato *Antologia del cinema italiano. Il film muto – dal 1896 al 1926*, un interessante bricolage d'immagini che raccontano la storia del cinema italiano grazie all'uso di un linguaggio tecnico, forbito e di valore scientifico, legato alla critica e all'estetica cinematografica, come qui spiega la voce narrante:

«Nel 1908, con la prima edizione de *Gli ultimi giorni di Pompei*, l'Ambrosio Film di Torino produce quello che si può chiamare il primo grande “film spettacolare” e per la ricchezza dei mezzi e per l'interesse della ricostruzione, come della vicenda, in cui s'intrecciano amore purissimo e torbida passione. E sono già tutti gli elementi che costituiranno, poi, la ricetta del colossal. [...] Il successo che *Gli ultimi giorni di Pompei* ottenne non soltanto in Italia, ma anche all'estero, fu una delle ragioni che spinsero i nostri produttori, a Torino come a Roma, ad ampliare i loro stabilimenti, a impostare un ciclo di produzione continuativo; in una parola, a gettare seriamente le basi della nuova industria dietro alla quale, fin dal nascere, la banca vigilava. Basti a dimostrarlo la presenza di Ernesto Pacelli, dirigente del Banco di Roma, nel primo consiglio d'amministrazione della CINES sin dal 1906. Il cinema italiano era dunque veramente nato perché, oltre ai mezzi, aveva anche gli uomini».

I passaggi che conducono al cinema industriale sono legati a cospicui investimenti di capitali di cui le banche private, in un sistema economico di libero scambio, sono le rifornitrici. Facendo un passo indietro e guardando ad altre problematiche legate ai contenuti, gli intellettuali d'inizio secolo sembrano provare disagio per una settima arte che stenta a decollare verso i piani alti della cultura, ma il denaro immesso alletta numerosi intellettuali⁴³: «tutti scrittori o uomini di teatro di successo che si fanno sorprendere, con il cinema bambino, fin dal 1909, o negli anni successivi, in scandalose prestazioni a pagamento di

⁴³ Tra gli intellettuali, interessati al cinematografo, ci sono: Giovanni Verga, Luigi Pirandello, Luigi Capuana, Roberto Bracco, Nino Martoglio, Guido Gozzano, Matilde Serao, Grazia Deledda, Salvatore Di Giacomo, Nino Oxilia, Lucio D'Ambra, Enrico Novelli (detto Yambo), Federico De Roberto, Marco Praga, Giannino Antona Traversi, Enrico Buti, Domenico Tumiati e Umberto Fracchia.

cui si sforzano di cancellare con cura ogni traccia»⁴⁴. Letteratura e teatro sono forme d'arte che separano i colti dal volgo e il cinema, in questo periodo, è ancora uno spettacolo prevalentemente popolare. La distanza tra le classi sociali è assoluta. Il cinema, per conquistare il pubblico urbano e borghese, deve conseguire una patente culturale che può venire solo dallo sforzo di convertire sullo schermo i massimi testi della letteratura: «*La Divina Commedia*, come del resto l'*Odissea*, ma in misura forse superiore, offre possibilità d'invenzione fantastica che rendono subito obsolete le *féeries* di Méliès e aprono la strada alla creazione di scenografie grandiose, destinate a modificare la visione popolare di tutto il mondo»⁴⁵. In contemporanea, il cinema avverte la necessità di raccontare le proprie storie non solo per immagini, così è introdotto l'uso delle didascalie⁴⁶ che fungono da voce narrante in forma scritta extradiegetica. Con questa scoperta semantica di supporto, accompagnamento e spiegazione delle immagini in movimento, la forma letteraria assume nuovi valori per le minoranze che sanno leggere. Ai progressi culturali fanno eco anche le evoluzioni compiute nell'aggiornare costantemente le dotazioni tecnologiche⁴⁷ e le loro applicazioni sul campo, competendo con le cinematografie allora più avanzate:

«Verso la fine del 1909 le attività cinematografiche impegnano ormai in tutta Italia migliaia di persone. A Milano, i *cinematografisti* impiegati nel settore erano circa novecento. E l'industria cinematografica in tutto il mondo comportava un giro d'affari che si aggirava sui cento milioni, l'Italia vi contribuiva con oltre quattro milioni, e la sola Milano arrivava quasi a un milione. Nel 1912, secondo una fonte francese, i capitali italiani investiti nel cinema superavano i venticinque milioni di franchi»⁴⁸.

⁴⁴ G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2004, p. 55.

⁴⁵ *Ivi*, p. 38.

⁴⁶ Cfr. S. Raffaelli, *La didascalia italiana*, in R. Renzi (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, cit., pp. 81-86.

⁴⁷ La Fumagalli, Pion & C. di Milano (costituita nel 1910) è la più importante fabbrica italiana di apparecchi cinematografici: la ditta nasce da una precedente azienda che s'interessava anche di noleggio e di commercio dei film. La specializzazione in produzione tecnologica definisce una professionalità sempre più attenta a questo settore, distinguendola dalle altre funzioni meramente legate al mercato della distribuzione dei prodotti filmici.

⁴⁸ A. Bernardini, *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mercato 1910-1914*, vol. 3, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 4-5.

Dal 1908 escono titoli che avvicinano sempre più il cinema alla letteratura e a ricostruzioni storiche/mitologiche/letterarie greche o romane⁴⁹. In particolare con *La caduta di Troia* del 1911, film di oltre seicento metri di lunghezza prodotto dall'Itala Film di Torino, Giovanni Pastrone riesce a spostare grandi numeri di comparse e a costruire grandiose scenografie che gli consentono di cimentarsi in problemi di prospettiva fino allora trascurati, permettendo al campo lungo di assumere il valore di mezzo espressivo che diverrà tipico del cinema della modernità e della sua profondità scenica. In pratica ha luogo il passaggio dalla forma propria della quinta teatrale, all'elemento spaziale costruito per la messa in scena cinematografica. Si realizza un cinema moderno creato su un'organizzazione capillare e mezzi tecnici sempre più ricercati. Avviene così il superamento della messa in scena del "cinema primitivo", in voga fino alla fine del 1910, impostata ancora sugli stilemi dello spettacolo di rivista e riconducibile a fattori stilistici che prevedevano la presenza del mimo attore, di una scenografia essenziale e di un'azione circoscritta; sebbene il metraggio di questi filmini si aggirasse sui 100-150 metri sufficienti per narrare anche storie complesse.

La caduta di Troia e *Quo Vadis?* (1913, prodotto dalla CINES) sono film in cui si ingaggiano attori professionisti che saranno amati dal pubblico (Gustavo Serena, Amleto Novelli, Madame Davesnes, Giulio Vinà, Olga Giannini Novelli, Giovanni Casaleggio, Luigi Romano Borgnetto e Ignazio Lupi), ma scatenano anche la competizione tra le case di produzione romane e torinesi. Il punto più alto raggiunto da questa contesa è *Cabiria* (1914), film muto per eccellenza diretto da Pastrone e sceneggiato con Gabriele D'Annunzio. Il film prodotto dall'Itala Film di Torino vede impegnati Bartolomeo Pagano, Lidia Quaranta, Dante Testa, Emilio Verdannes, Italia Almirante Manzini, Umberto Mozzato, Vitale De Stefano, Enrico Gemelli, Carolina Catena, Gina Marangoni, Alexandre Bernard, Raffaele Di Napoli, Edoardo Davesnes, Didaco Chellini. Con *Cabiria* (circa 4.500 metri montati su circa 20.000 metri girati) ci troviamo nella dimensione di massima distanza, dal cinema del reale, per questi elementi

⁴⁹ Alcuni titoli che appartengono al genere: *Nerone* (1909) di Luigi Maggi, *Spartaco* (1909) di Oreste Gherardini, *Agrippina* (1910) di Enrico Guazzoni, *Bruto* (1910) di Giuseppe De Liguoro, *Catilina* (1910) e *Messalina* (1910) di Mario Caserini, *Cajo Gracco* (1911), *Muzio Scevola e la vergine Clelia* (1912) entrambi della Latium Film, *La caduta di Troia* di Piero Fosco [Giovanni Pastrone] e Luigi Romano Borgnetto, *L'Odissea* (1911) di Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, *Quo Vadis?* di Guazzoni, *Marcantonio e Cleopatra* (1913) sempre di Guazzoni.

qualificanti che costituiscono la base necessaria per dare forma a un film di finzione kolossal⁵⁰:

- 1) ricostruzione di un fatto storico proveniente da fonte letteraria (in questo caso da due testi principali: il romanzo *Cartagine in fiamme* di Emilio Salgari e *Salammô* di Gustave Flaubert). Il film è ambientato nel III secolo avanti Cristo e narra di fatti avvenuti durante la Seconda Guerra Punica, quindi per la sua scrittura risultano fondamentali approfonditi studi storici. La sceneggiatura è uno strumento indispensabile per la costruzione di un progetto filmico così ambizioso e narrativamente complicato;
- 2) scenografie grandiose quanto veritiere, appositamente studiate e realizzate su ricostruzioni archeologiche cartaginesi conservate al Museo

⁵⁰ D.W. Griffith, *The Rise and Fall of Free Speech in America* nel 1916 (tr. it. riportata in «Griffithiana», 9-10-11, 1982) specifica che il film storico «è per eccellenza il testimone veridico e infallibile [...] è una potente *scrittura storica*, poiché il cinema narrativo sul passato dà alla gente più coscienza storica di quanta possano mesi di studio». Griffith approfondisce simili argomentazioni anche in «Motography» nel gennaio del 1915 (opera trascritta da A. Pisanti, *Periodici cinematografici in U.S.A. 1910-1930*, in A. Abruzzese - B. Placido (a cura di), *Industria culturale e cinema in USA negli anni Dieci e Venti*, documenti del seminario di studi omonimo (Venezia, 4-7 settembre 1975), Ente Autonomo la Biennale Venezia, Venezia 1975). Poi solo Siegfried Kracauer (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton 1947; tr. it. *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2007) e Georges Sadoul (*Cinémathèques et photothèques*, in C. Samaran [sous la dir. de], *L'histoire et ses méthodes. Recherches, conservations, et critique des témoignages*, Gallimard, Paris 1961, pp. 1161-1178, 1390-1410; Id., *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri [1832-1909]*, Einaudi, Torino 1965) possono essere legittimamente considerati come pionieri della teoria che ha attratto gli storici sul cinema. In Italia A. Mura pubblica *Film, storia e storiografia*, Edizioni della Quercia, Roma 1963. Il saggio rivisto oggi è un'opera improbabile e forse solo semplicemente intuitiva, che costituisce comunque il primo tentativo isolato di affrontare i problemi relativi all'uso dei film come fonte per la storia. Il fine dichiarato da Mura è di inserire nel sistema positivista delle fonti, oltrepassando la chiusura scientifica degli storici riluttanti a innovazioni tanto radicali, l'accettazione dei film con valore di «prova storica». Lo studioso elabora un metodo «corretto» che lo spinge a una rigida tassonomia dei generi cinematografici, classificati in base alla maggiore o minore vicinanza alla realtà, designando i film documentari con «criteri quasi esclusivi di *autenticità e verità*. In sostanza, lo studioso di storia che si accostava al cinema doveva, secondo Mura, compiere in primo luogo un lavoro filologico finalizzato a distinguere il vero manipolato, per poi analizzare le informazioni veritiere così estratte dal materiale» (P. Ortoleva, *Testimone infallibile, macchina dei sogni: il film e il programma televisivo come fonte storica*, in G.M. Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, cit., p. 321).

- del Louvre, e comunque su ricerche archeologiche dell'epoca, il tutto per far sì che i dettagli siano il più possibile verosimili;
- 3) luce artificiale particolarmente accurata (con fari da 12 Ampere riflessi su carta stagnola per dare effetti luminosi speciali);
 - 4) interpreti preparati con cura per il ruolo che dovranno recitare e con uno stile attoriale esclusivamente impostato per il cinema;
 - 5) colonna sonora pensata (*Sinfonia del fuoco*) per una grande orchestra, diretta dal maestro Ildebrando Pizzetti (quando sino ad allora i film erano accompagnati da un solo pianista o al massimo da un'orchestra di pochi elementi);
 - 6) sforzo produttivo imponente dal punto di vista finanziario e industriale (il film costa circa un milione di lire-oro dell'epoca): già solo D'Annunzio riceve cinquantamila lire-oro per aver riscritto le auliche didascalie letterarie, dato un nome ai personaggi e il titolo al film;
 - 7) le enormi ricostruzioni di legno e cartapesta vengono allestite nei teatri di posa e nei cortili degli stabilimenti di Torino, gli esterni sono girati in Sicilia, Tunisia e presso le Valli di Lanzo sulle Alpi: Pastrone trasporta sulle montagne enormi masse di comparse, carri, cavalli, persino elefanti, col freddo, la neve e il ghiaccio, purché l'impresa di Annibale risulti il più possibile veritiera;
 - 8) sono utilizzati anche modellini, luci particolari per dar vita a effetti speciali come nel caso di Archimede (interpretato dall'attore Enrico Gemelli) e dei suoi specchi ustori utilizzati per incendiare la flotta romana;
 - 9) utilizzo di primi e primissimi piani con gli attori accuratamente truccati per ottenere fini espressivi particolari.

Il lavoro di Pastrone sulla crescita stilistica ed estetica del cinema nasce per agevolare due fattori a lui cari: il primo è soddisfare le esigenze industriali della sua casa di produzione; il secondo è contribuire allo sviluppo del linguaggio cinematografico, riscrivendone le regole grammaticali e sintattiche, anche elaborando nuove dimensioni della messa in scena. La scoperta del carrello, per movimentare la dinamica di ripresa, significa aprire lo sguardo a un nuovo modo espressivo, come lo è l'uso del primo piano, delle luci artificiali, dei modellini e della panoramica. Lo stesso montaggio, ricomponendo e collegando immagini girate in maniera così innovativa, anticipa con geniale intui-

zione soluzioni armoniche che nessun altro, in Italia o in Francia o in America, fino allora aveva adottato.

A *Cabiria* seguirà *Caio Giulio Cesare* di Guazzoni (1914), un altro titolo che concorrerà alla crescita esponenziale della fama del film di ricostruzione storica italiano, sempre appartenente al genere di finzione; ma i fasti di *Cabiria*, opera illuminata dalla *verve* lirica e poetica del vate, restano esempio di un'evoluzione quasi impensabile all'inizio del XX secolo per il cinematografo che, intanto, compie diciannove anni di vita: siamo alle soglie della Prima Guerra Mondiale.

Nel frattempo cos'è accaduto al cinema del reale in un Paese, come l'Italia, così capace di contribuire alla veloce modernizzazione tecnologica e linguistica del cinema di finzione? Sviluppo che si realizza con un uso, sempre più marcato, della sceneggiatura e si nutre del lavoro degli sceneggiatori, intellettuali di anno in anno sempre più necessari e incidenti nell'evoluzione del cinematografo. Soprattutto Milano⁵¹ (una delle capitali del cinema nazionale muto insieme a Torino, Roma e Napoli) sembra offrire una particolare attenzione al genere proseguendo l'attività produttiva dei fratelli Lumière, mantenendo comunque un'indubitabile attenzione anche per il cinema di finzione. Milano non ha il peso produttivo di società come la torinese Itala Film o la romana CINES, neppure ha il potere attrattivo e immaginifico di città naturalmente olistiche come Venezia, Roma o Napoli, ma la laboriosa attività finemente sperimentale dei suoi abitanti e la loro capacità di seguire l'evoluzione tecnologica con uno sguardo ambizioso e futurista⁵² la rendono particolare, molto legata al territorio e al tessuto urbano, all'applicazione scientifica e a uno sguardo particolare che ha nella curiosità creativa il suo fondamento primario.

⁵¹ Come testi di riferimento sul cinema a Milano si considerino: R. De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996; L. Farinotti, *L'officina del visibile: tracce dell'immaginario cinematografico lombardo*, in D. Bigazzi - M. Meriggi (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi - La Lombardia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 1099-1124.

⁵² Sull'evoluzione del Futurismo (dopo il primo *Manifesto dei pittori futuristi* pubblicato ufficialmente l'11 febbraio 1910) in collegamento al cinema, si consiglia la visione del videosaggio/documentario *Dipingere con la luce. Sogni luminosi di quarant'anni di cinema italiano*, soggetto e sceneggiatura di Gian Piero Brunetta, regia di Roberto Gavioli, realizzato per la mostra «Arte italiana. Presenze (1900-1945)» (Venezia, Palazzo Grassi, 30 aprile - 5 novembre 1989).

1.3 Il pioniere milanese Luca Comerio, fotografo e cineasta

Il 19 novembre 1878 nasce a Milano Luca Fortunato Comerio⁵³, nella casa in via Volta, di proprietà paterna. Da giovanissimo aspira a diventare pittore e rinuncia a seguire le orme del padre nella caffetteria di famiglia. A dodici anni è assunto dal fotografo pittore Belisario Croci con la mansione di giovane di studio. Nel 1894 scatta la sua prima fotografia importante immortalando il re Umberto I in visita a Como: ne fa una gigantografia di due metri per due metri e mezzo, che spedisce alla Casa Reale. Il re gradisce e, per risposta, ne ordina cinque copie. Da quest'avvenimento inizia l'avventura del più intraprendente precursore del cinema italiano. Oltre alla fotografia come unico scatto, Comerio inizia a comprendere l'importanza della "fotografia cinematografica" proprio da quell'urgenza di trovare sempre nuove informazioni la cui domanda, dal 1890 in poi, si estende anche al girato. Comerio si lega professionalmente al comico e trasformista Leopoldo Fregoli, attore professionista che, tra i primi in Italia, comprende l'importanza del cinema come mezzo di divulgazione espressiva: grazie a Fregoli, così gira i suoi primi filmini (purtroppo le date non sono note, ma è certa l'utilizzazione di una cine-camera Lumière), prima con bobine da 18 metri (che andavano unite per farne una almeno da 50 metri), e in seguito utilizzando bobine da 30 a 70 metri. Tra le più simboliche di queste pellicole, *Fregoli dietro le quinte* (1903) svela i segreti delle trasformazioni del famoso attore.

Nel 1907 Comerio diventa il fotografo e cineoperatore ufficiale della Casa Reale (secondo la "moda regale" lanciata l'anno precedente dall'imperatore di Germania Guglielmo II, che aveva voluto proiezioni private organizzate a Palazzo Imperiale) dopo essersi fatto conoscere sul panfilo reale *Trinacria*, dove aveva dimostrato di possedere una notevole abilità nell'intercedere diplomaticamente con le autorità (in questo caso convincendo il Ministro della Marina), proprio mentre seguiva re Vittorio Emanuele III in viaggio per il Mediterraneo (realizzando un filmato il cui titolo esatto è: *Viaggio di S.M. il Re d'Italia in Grecia sul battello Trinacria*, 1907). Nel primo periodo della sua attività di cineo-

⁵³ Cfr. E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit.; C. Manenti - N. Monti - G. Nicodemi, *Luca Comerio fotografo e cineasta*, Electa, Milano 1979; P. Pillitteri - D. Mengacci, *Luca Comerio. Milanese. Fotografo, pioniere e padre del cinema italiano*, Spirali, Milano 2011.

peratore Comerio si specializza nel ritrarre il re sia durante le sue funzioni pubbliche (*Incontro del Re d'Italia col Re d'Inghilterra*, 1907) sia nei momenti privati. La professionalità e la discrezione dimostrate durante l'organizzazione delle riprese gli permetteranno il libero accesso per riprendere la famiglia reale nell'intimità. Un titolo dimostrativo è *Casa Savoia: vita privata dell'intera famiglia dei Reali d'Italia* o, un altro tra i numerosi girati di questo genere, *La famiglia reale nell'intimità*, entrambi del 1911. In questo stesso anno Comerio è incaricato ufficialmente dalle autorità governative di seguire le operazioni belliche all'estero – hanno particolare successo i reportage che gira sul fronte della guerra italo-turca nel Nord Africa – in modo da documentare battaglie, vita militare e situazioni strategiche. Alcuni titoli particolarmente eloquenti sono: *Il bombardamento di Bengasi* (1911), *L'avanzata di Tripolitania* (1912), *Tripolitania azione decisiva* (1912), *La battaglia di Zanzur* (1912), *La battaglia di Sidi Said* (1912), *La battaglia di Bu-Kamech* (1912), *La gloriosa battaglia delle Due Palme. Bengasi 12 marzo* (1912). Altre immagini testimoniano la piena conquista del territorio africano in pellicole intitolate *Esercito e marina a Bir Tobras* (1912), *L'esercito italiano in Libia* (1912), *Ferrovie italiane in Libia* (1912), *L'inaugurazione della stazione radiotelegrafica di Tripoli* (1912). Comerio quindi diviene e rimane per lungo tempo l'unico documentarista civile autorizzato a riprendere ufficialmente le scene di guerra.

Oltre a essere un grande viaggiatore, un'altra dimensione caratteriale che contraddistingue la sua abilità creativa è l'innato coraggio: ne è simbolo l'immagine di quando si fa legare, con la sua cinepresa, all'aereo di Mario Calderara per ottenere delle inquadrature allora di straordinario interesse (*Riprese dall'aereo di Mario Calderara*, 1911). In questa pellicola Comerio unisce lo spirito futurista⁵⁴ allo sguardo aereo misto a quello bellico. Un altro esempio della determinazione indomita che fa parte del suo carattere risoluto e tenace è insito in una fotografia che lo ritrae in un letto d'ospedale con il braccio destro rotto in trazione. Nella didascalia c'è scritto: «Luca Comerio caduto dalla macchina di Ascarì mentre stava filmando la Prima Coppa delle Alpi del 1920»⁵⁵. Come vedremo, con l'avvento del fascismo le cose cambieranno e la carriera del milanese subirà un inesorabile declino, come se i cambiamenti politici in atto in

⁵⁴ Cfr. R. De Berti, *Il volo nel cinema. Miti moderni nell'Italia fascista*, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 31-33.

⁵⁵ C. Manenti - N. Monti - G. Nicodemi, *Luca Comerio fotografo e cineasta*, cit., p. 102.

quel periodo non appartenessero più al suo modo di vedere le cose: per il pioniere del cinema italiano il futuro ha in serbo un viatico crepuscolare non molto diverso da quello che ha dovuto affrontare Méliès.

Nel settembre del 1907 Comerio, la cui filmografia più accurata è stata pubblicata da Aldo Bernardini⁵⁶, fonda a Milano la Luca Comerio & C. (Comerio Film), con sede legale in via Boscaiola 9 e lo stabilimento in via Arnaldo da Brescia. La prima importante produzione della Comerio Film è *I promessi sposi* (1908) di Giuseppe De Liguoro. Più avanti la società cambierà denominazione chiamandosi prima SAFFI (Società Anonima Fabbricazione Films Italiane), poi Milano Films (costituita il 30 dicembre 1909) con il contemporaneo e immediato ritiro di Comerio dai quadri dirigenziali per motivi soprattutto economici⁵⁷. Con Comerio – artista poliedrico, prima fotografo, poi allestitore di messe in scena, sempre foto-cinecronista – che dirige le operazioni sia artistiche sia commerciali, si insedia a Milano a partire dal 1908 un'organizzazione capillare di persone intente a soddisfare le necessità dei primi spettacoli di proiezioni al Cinema Centrale. Gli spettacoli sono suddivisi in tre parti, con bobine aggregate fino a raggiungere un totale di seicento metri di lunghezza: iniziano con l'attualità (quindi una forma concreta di cinema del reale)⁵⁸; la visione prosegue poi con quello che in idioma milanese era definito «la» film (a Milano ne sono realizzati alcuni come *L'inferno*, *San Sebastiano* e *L'Odissea*, tutti

⁵⁶ A. Bernardini - S. Pesenti Campagnoni, *Filmografia di Luca Comerio*, in E. Dagrada - E. Mosconi - S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, cit., pp. 184-213.

⁵⁷ Problemi economici dovuti, in massima parte, alle spese sostenute per la produzione di un film molto dispendioso, *L'inferno* (1911), che per motivi di salute Comerio non poté seguire con l'attenzione che sarebbe stata necessaria. Un altro fatto che lo porta alla bancarotta è che D'Annunzio, dopo aver ricevuto in anticipo dodicimila lire per realizzare sei soggetti originali, non li abbia in realtà mai scritti, fuggendo poi in Francia con i soldi. La complessa costituzione di varie società, partendo da "Luca Comerio & C.", è descritta nel saggio di A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in *Invi*, pp. 93-112. Altro notevole contributo a comprendere il complesso passaggio di proprietà e di fondazione della società Milano Films ci viene da Giovanni Lasi e dalla sua tesi di dottorato (ciclo XXIII) intitolata *La produzione cinematografica nel sistema economico-industriale italiano tra il 1908 e il 1914. Il caso della Milano Films*, relatore Michele Canosa, Università di Bologna, discussa nel 2012 (attualmente disponibile anche in rete: http://amsdottorato.unibo.it/4921/1/Lasi_Giovanni_Tesi.pdf).

⁵⁸ Milano, nel passaggio dal primo al secondo decennio del XX secolo, diventa il luogo di raccolta dei "cine reporter" che, oltre a riprendere i numerosi e costanti avvenimenti di cronaca in questa città sempre molto ricca di iniziative, ne fanno anche il posto ideale per sviluppare sia idee sia tecnologie sempre nuove.

e tre in costume prodotti dalla Milano Films nel 1911, con ingenti sforzi produttivi)⁵⁹ e termina con “la comica”, il momento più divertente (Comerio ne realizzerà numerose, dette allora “farse”, come una delle sue prime, del 1908, intitolata *L'avventura galante di un provinciale*, girata in esterni nei giardini pubblici di Milano; nel frattempo Travetti diventa la figura comica milanese più famosa del periodo ed è il protagonista anche de *La sveglia*, datato anch'esso 1908, insieme agli altri personaggi comici italiani, o naturalizzati tali, allora in voga, come Cretinetti, Polidor, Robinet, Fricot, Fringuelli⁶⁰. A Milano si produrrà cinema⁶¹ basandosi sulla domanda che questi tre diversi tipi di spettacolo forniscono, mentre il pubblico è attirato nelle sale sempre più affollate dalla presenza sullo schermo di attori teatrali di successo come il famoso comico dialettale milanese Edoardo Ferravilla, che caratterizzò macchiette quali Massinelli, El sciuur Pànera, Gigione e Tecoppa. Questi personaggi finiscono per esordire anche in ambito cinematografico in cortometraggi comici e di impostazione teatrale girati tra il 1913 e il 1915⁶², prodotti prima dalla Silentium Film (società presieduta dal conte Luigi Grabinski Broglio e di cui è socio, dal 1916, anche Giovanni Verga) e poi dalla Comerio Films, fondata nel 1910 quando Comerio lascia la Milano Films e inizia a lavorare in proprio sia come fotografo, sia

⁵⁹ Nel biennio 1910-1911 la Milano Films edifica alla Bovisa degli studi molto all'avanguardia in ambito europeo, non solo per il cinema che si interessa alla realtà effettiva, ma anche per quello di finzione (assumendo attrici professioniste come Hesperia, Mercedes Brignone e Lina Millefleurs). Dal 1913 nascono altre società di edizione come Mediolanum Film, Zanini Film e Musical Film, fondata da Lorenzo Sonzogno, quest'ultima specializzata in film tratti da repertori musicali o teatrali.

⁶⁰ Cfr. P. Cherchi Usai - L. Iacob (a cura di), *I comici del muto italiano*, in «Griffithiana», 24-25, 1985.

⁶¹ Comerio comprende che per soddisfare una domanda di cinema in continua espansione è necessario realizzare un teatro di posa capace di contentare tali esigenze produttive. Così, nel 1908, fa costruire nella periferia della capitale lombarda, a Greco Turro, uno stabilimento cinematografico in un'area di 22.000 metri quadrati che comprende un grande e attrezzato studio di 70 metri per 25 (inaugurato nel 1909), con una tettoia di ferro e vetro per sfruttare la luce solare e avere un'illuminazione naturale, così come aveva fatto in precedenza Méliès a Parigi. Per far questo acquista la tettoia dell'ex stazione ferroviaria di Roma Trastevere e la fa trasportare a Milano. La Milano Films diverrà uno degli studi cinematografici tecnicamente meglio attrezzati al mondo.

⁶² Il regista Arnaldo Giacomelli dirige alcuni film interpretati da Ferravilla come *Tecoppa disoccupato* (1913), *Tecoppa brumista* (1913), *La trovata di Tecoppa* (1913), *El duell del sciuur Pànera* (1914), *La class di Asen* (1914), *Scena a soggetto musicale* (1915), *Massinelli in vacanza* (1915) e *Ferravilla nelle sue più caratteristiche interpretazioni* (1915).

come cineoperatore. Nell'agosto di quell'anno svolge la sua attività in uno studio in via Manzoni 10, «un laboratorio veramente magnifico, con tutti i macchinari più nuovi e perfetti»⁶³. Milano è anche il luogo strategico per lo sviluppo delle pellicole impressionate. Gli studi di sviluppo, in questa prima fase del cinema industriale milanese, sono ancora interni agli stabilimenti dove si trovano anche i teatri di posa, e lavorano giorno e notte per realizzare le stampe di bobine e pellicole che arrivano da ogni parte del Paese.

Comerio, che nella sua lunga carriera s'interessa di cinema a 360 gradi, manterrà una rotta costante nel solcare i mari della settima arte del reale e, di certo, la memoria collettiva che riguarda il suo cinema si concentra su questo aspetto molto concreto dell'attività di cinecronista, intuendo le possibilità insite nel mezzo cinematografico, strumento d'informazione e di suggestione immediato. La questione di base sta nel perfezionamento del sistema meccanico filmico⁶⁴ che, dal 1908 in poi, permetterà di raccogliere ogni tipo di notizia (dalla sociale alla sportiva, dalla politica alla scientifico-divulgativa) con un'efficacia espressiva che porta al superamento della domanda di foto-giornalismo, conducendo direttamente al cinema d'attualità antesignano dei cinegiornali.

Nel 1907 Comerio vince, con un fotomontaggio tratto dalla vita milanese, il concorso *Ernemann* e, con le cinquecento lire del premio, compra a Parigi una cinepresa Pathé, che userà per riprendere la crociera mediterranea di re Vittorio Emanuele, già citata in precedenza. È attribuito a Comerio, ma senza riscontri effettivi, un filmato antecedente all'acquisto della cinepresa, intitolato *Gare di palloni all'arena di Milano* (1906) in cui l'arena civica è ripresa dall'alto: questa è sicuramente una delle prime riprese aeree girate in Italia, grazie a una camera fissata su una mongolfiera.

Comerio comprende l'importanza della notizia, dell'evento che deve essere necessariamente raccontato, del fatto di cronaca da cogliere nella sua realtà visuale. Alcuni titoli esplicativi, girati dall'operatore milanese con la sua cinepresa a manovella a 16 fotogrammi al secondo, sono: *Triplice scontro ferroviario al bivio Acquabella a Milano* (1908), *Milano sotto la neve* (1908), *Il disastro ferroviario di Varallo* (1908), *I sovrani d'Italia a Messina* (1908), *Il terremoto calabro-siculo* (serie del 1909),

⁶³ A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, cit., p. 96, tratto a sua volta da L. Marone, in «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 122, 27 agosto 1910, p. 9.

⁶⁴ Cfr. J. Mitry, *Histoire du cinéma: Art et industrie (1895-1914)*, I, Éditions universitaires, Paris 1967.

La ricostruzione di Messina (1909), *Messina risorta. Messina dopo il disastro del 1908* (1909), *Terribile nubifragio di Casamicciola, Ischia e litorale napoletano* (1910), *L'eruzione dell'Etna* (1911), *Il disastro della "Prométhée"* (1911) e infine *Abruzzo devastato*, serie del 1915 di cui il secondo episodio viene pesantemente tagliato dalla censura poiché le immagini sono giudicate crudeli. Nel 1907 Comerio registra le immagini de *Il terremoto della Calabria*, dimostrando la sua grande abilità nel cogliere al volo le notizie catastrofiche che piacciono particolarmente al pubblico e che può vendere facilmente anche all'estero: la pellicola giunge fino in Francia, dove s'intitolerà *Tremblement de terre en Calabre*. Nel dicembre del 1908 c'è una gara tra operatori per raggiungere la terremotata Messina, a dimostrazione di quanto le immagini girate da Comerio l'anno precedente in Calabria abbiano ottenuto successo. Non è chiaro chi abbia girato le sequenze della devastazione provocata dal terribile terremoto registrate nella pellicola⁶⁵ giunta fino a noi (alcune fonti accreditano Comerio, ma nella sua filmografia ufficiale non appaiono titoli riguardanti il terremoto in questione nei giorni immediatamente successivi alla catastrofe), nella quale si distingue, inizialmente, un treno dei soccorsi inviati nella città siciliana, poi le immagini della distruzione della città e del paesaggio urbano che saranno distribuite nell'intero Paese e all'estero, seguendo l'indicazione di una famosa frase promozionale, utilizzata dalla compagnia Luca Comerio & C. per la promozione delle notizie: «il cinematografo sa tutto e vede tutto».

Se nel 1907 Comerio gira cinque film (questo è il numero riportato nella filmografia di Bernardini citata), già l'anno successivo la sua produzione si moltiplica esponenzialmente, e la sua casa di produzione rifornisce di attualità le grandi società di distribuzione francesi ed estere. Nel 1909 la sua cinepresa cattura i ciclisti – in un periodo in cui il ciclismo è uno sport particolarmente seguito dai cineoperatori e amato dal pubblico – intenti nel primo Giro d'Italia organizzato da «La Gazzetta dello Sport» (serie sul *Giro ciclistico d'Italia*). Nel 1910 a Milano si svolge la festa dei pompieri, debitamente filmata dal cineoperatore Carlo Montuori della Milano Films. Il pubblico è affascinato dalle recenti invenzioni tecnologiche che diventano, a loro volta, una forma di attrazione esclusiva, come accade con "l'idroplano" dell'ingegner Enrico Forlani, motoscafo sportivo antesignano dei moderni aliscafi, un'invenzione che

⁶⁵ Alcune immagini della pellicola girata a Messina sono visibili nel video *Dai Pionieri al Cinematografo (1896-1915)*, prima puntata de *Il secolo del cinema in Lombardia: i pionieri, la società, lo spettacolo, gli autori*, cit.

ha il vero sapore dell'ideologia futurista e viene inquadrato da diverse angolazioni, mentre il cineoperatore, Comerio in persona, è a bordo dello straordinario mezzo di locomozione acquatico (*Vittoria italiana. L'idroplano Forlanini raggiunge la velocità di 80 Km all'ora sull'acqua*, 1910).

Altro aspetto interessante è la realizzazione di documentari storici cui Comerio dedica particolare attenzione, come nel caso di *Commemorazione del centenario della nascita di Cavour a Torino* (1910), *Francesca da Rimini* (1908), *Lorenzino de' Medici* (1908) o documentari artistici e naturalistici girati in luoghi importanti quali *Crociera motonautica Piacenza-Venezia* (1908), *Le regate di Venezia* (1908), *Taormina* (1909), *Vulcani d'Italia* (1909), *Le cascate delle Marmore* (1909), *Milano dalle guglie del Duomo* (1910), *Residence Royale a Sant'Anna di Valdieri* (1910), *Le cascate del Reno* (1911), *Crociera Torino-Roma del Touring Club Italiano* (1911), *L'eruzione dell'Etna* (1911), *Corse a San Siro* (1911). Ci sono poi filmmini dai titoli curiosi e dai generi diversi; si va dalla comica all'episodio drammatico, come questi girati nel 1908: *Una doccia al seltz*, *Gelato torcibudelle*, *Il marito in trappola*, *Amore e morte*, *Il gobbo portafortuna*, *Fortuna ciabattino*, *Scarpe strette*, *Ossessione di una mosca*, *La vendetta di una morta*, *Cassaforte elettrica*, *Non lasciate la strada vecchia per la nuova* e *La pipa del nonno*. Nel 1913 al Teatro alla Scala di Milano Comerio riprende lo spettacolo *Ballo Excelsior* in voga fin dalla prima del gennaio del 1881, esibizione che vede protagonista il balletto mimico di Luigi Manzotti (egli stesso cura l'azione cine-foto-coreografica, mentre le musiche sono di Romualdo Marengo). Da queste riprese nasce *Excelsior* (1913) che sarà un filmato di grande successo il cui unico frammento di pellicola, rimasto conservato fino a noi, è stato recentemente oggetto di restauro.

Dal 1914 Comerio avrà l'esclusiva ministeriale (ordine emanato dal Comando Supremo del Regio Esercito) anche per la Grande Guerra⁶⁶, che filma girando a

⁶⁶ Esclusiva ministeriale che avrà termine dopo la sconfitta di Caporetto (ottobre 1917): in pratica l'evento segna la fine lavorativa per Comerio, perché il Comando Supremo costituisce la Sezione Cinematografica del Regio Esercito, che avrà il monopolio delle riprese sino alla conclusione della guerra. Comerio non si arrende e il 3 novembre 1918 è il primo ad arrivare a Trento risalendo la Valsugana, insieme al suo fedele compagno cineoperatore Paolo Granata, per riprendere i cavalleggeri entrare nella città liberata. Sono immagini di un esercito vittorioso, con molti prigionieri al seguito. Queste sono tra le ultime immagini di cronaca bellica che Comerio riuscirà a filmare. Nel 1919 girerà due soli film: per il primo è chiamato, da un senatore del Regno d'Italia, a riprendere l'impresa di D'Annunzio a Fiume (*Dimostrazione a Fiume per lo statuto*); nell'altro, *Il saluto di Torino alle truppe italiane in Francia*, ogni riferimento è puramente evocativo.

bordo di un'autoblindata Fiat appositamente costruita per consentirgli di arrivare il più vicino possibile agli obiettivi militari della prima linea (poiché riprendere le retrovie non sarebbe stato altrettanto spettacolare), che raggiunge con grande temerità e sfrontatezza, mentre, grazie al suo carattere determinato, riesce a imporsi e rimanere a fianco alle truppe d'assalto al fronte. In questi continui spostamenti lo accompagna il militare Paolo Granata⁶⁷, ufficiale del Settimo Reggimento Lancieri di Milano, distaccato dal suo avamposto per ordine del comando militare e incaricato di aiutare Comerio. Granata diventa il suo principale collaboratore nelle riprese d'immagini belliche della Grande Guerra.

Nonostante la vicinanza ai luoghi delle azioni più cruente del conflitto, le immagini girate da Comerio, conservate presso le Cineteche di Milano, del Friuli e di Torino, mostrano momenti della vita in trincea e azioni ordinarie, come lo spostamento delle truppe, il rancio, sentinelle infreddolite che si muovono nella neve sbattendo i piedi, cannoni che sparano colpi, soldati a terra che puntano il fucile (ma non si comprende se davanti a loro ci sia realmente il nemico, perché non è inquadrato), militari feriti trasportati in barella (comunque sempre coperti), primi piani di giovani soldati che guardano spesso verso l'obiettivo ma, effettivamente, non si vedono immagini spietate di morte o, comunque, truci come quelle montate da Enrico Verra nel suo documentario *Scemi di guerra - La follia nelle trincee* (2008), un film di montaggio, che comprende anche immagini di repertorio particolarmente cruente non censurate neppure nel momento della ripresa, provenienti da archivi militari di vari Paesi secretati per decenni, ora consultabili. Nel repertorio comeriano invece non c'è brutalità. La cinepresa s'incarica di spiegare l'organizzazione delle truppe, non la conseguenza dei combattimenti o delle azioni militari. Comerio sembra, in questo caso, dotarsi di una censura preventiva; riprende la vita reale al fronte, ma non ostenta immagini di cadaveri, se non quelle necessarie (è un tabù che comunque sfata in altri suoi lavori in cui sono presenti dei soldati uccisi⁶⁸), non filma feriti o fatti sanguinosi, come accadrà in seguito nella finzione cinematografica,

⁶⁷ Esiste una testimonianza di Granata che parla della sua attività di cineoperatore con Comerio, in una puntata della trasmissione televisiva Rai intitolata «Cronache del cinema e del teatro» (1968).

⁶⁸ In *All'armi siamo fascisti!* (1962), film di montaggio realizzato con immagini di repertorio raccolte in Germania, Jugoslavia e Francia da Lino Del Fra, Lino Micciché e Cecilia Mangini, è citata una sequenza, accreditata a Comerio, girata a Tripoli nel 1911, che testimonia l'impiccagione di numerosi africani lasciati pubblicamente appesi come monito per chi si fosse ribellato allo stadio di assedio italiano.

ed è assente ogni altro segno di devastazione troppo esagerata per la visione del pubblico del suo tempo.

Alcuni titoli evocativi, che ricorderemo di seguito, fanno esplicito riferimento alla straordinaria energia con la quale Comerio insegue la Storia in condizioni di costante pericolo, mentre affronta avversità climatiche e fatiche di ogni genere, come le ardue scalate per raggiungere le cime dell'Adamello, aggredendo barriere di neve e ghiaccio. Questi suoi film bellici sono spesso pregni di un realismo assoluto dovuto al fatto che l'operatore milanese filma ogni situazione in presa diretta con la realtà, attuando al contempo un'operazione di mediazione e selezionando immagini specifiche: Comerio mostra così al pubblico ciò che i suoi produttori, prima di tutto "intellettuali", il re e i governanti, vorrebbero vedere, non quello che la Grande Guerra, nella sua parte più angusta e spietata, genera. Il regista aderisce in questo modo ai voleri della legge, quindi alle scelte politiche in questo caso espresse nel Regio Decreto 31 maggio 1914, n. 532, la cui normativa vieta la rappresentazione di «[...] spettacoli offensivi del decoro e del prestigio delle istituzioni e autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica; scene truci, ripugnanti o di crudeltà, anche se a danno di animali [...]». Il decreto, molto lucidamente, pone in essere una censura preventiva forte, soprattutto per chi si reca a riprendere immagini sul fronte di una guerra così atroce. Allo stesso tempo, Comerio guarda, principalmente, all'organizzazione di persone e cose, alle tecnologie e ai mezzi impiegati, al loro spostamento sul territorio; una visione costantemente futurista quella del cineoperatore milanese, che si lega al concetto di guerra come «sola igiene del mondo»⁶⁹. Comerio incarna, più di ogni altro autore di cinema italiano d'inizio XX

⁶⁹ Cfr., in proposito al *Manifesto del futurismo*, pubblicato sul quotidiano francese «Le Figaro» il 20 febbraio 1909, firmato da Filippo Tommaso Marinetti (<https://sites.google.com/site/filippomarinetti18761944cm94/marinetti-e-la-prima-guerra-mondiale>): «La lotta del futurismo condotta contro i modi di comunicazione tradizionali e contro la tradizione in blocco mira a trascinare la parola nel flusso della realtà, nel movimento di presente verso il futuro, ad un'identificazione dei processi artistici con l'immediata materialità di una vita continuamente trasformata e potenziata dai mezzi industriali. La vita va cercata, secondo Marinetti, nel continuo movimento e susseguirsi di fatti ed eventi importanti. Manifesto che, più di qualsiasi altro, testimonia questa sua ammirazione nei confronti della lotta e della guerra reso edito nel 1915 con il titolo *Guerra sola igiene del mondo*. La guerra è vista come la sede privilegiata da cui far spirare una ventata di rinnovamento dell'umanità e costituisce il terreno fertile per far nascere un uomo nuovo».

secolo, lo spirito futurista e lo applica direttamente al suo lavoro, forse volutamente, forse inconsapevolmente. È difficile capire il fine di un personaggio così sempre al centro dell'azione che non si pone con uno sguardo critico sugli effetti devastanti portati in essere dalla guerra, piuttosto preferisce seguire l'azione che, attraverso la propaganda che l'immagine propone incondizionatamente, conduce al consenso. Sceglie di mostrare la forza dei militari e dei mezzi bellici: nulla deve fermare l'evoluzione di nuove armi, aerei, mezzi cingolati, quindi la futura realizzazione di nuove guerre. In questo clima futurista sono girate pellicole come: *La battaglia di Gorizia* (1916), *La battaglia tra Brenta e Adige* (1916), *Cavalleria Savoia in equipaggiamento di guerra* (1916), *Dentro la trincea* (1917), *In alto!* (1917), *Missione russa alla nostra fronte* (1917), *La posta in guerra* (1917), *Guerra sull'Adamello 1915-1918* (1918), *Scene di guerra alpina* (1915), *La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello* (1915). Fino all'episodio dal titolo *Pace per forza* (1918) dove non si nasconde un pizzico di astio e di stizza per la "vittoria mutilata" dell'Italia (come l'aveva definita D'Annunzio) che un patriota, com'è in realtà Comerio, accetta con rassegnazione. I film sulla Prima Guerra Mondiale, come quelli girati in precedenza in territorio africano, mostrano, e ciò va riconosciuto a Comerio, sempre un elevato grado estetico, anche quando le immagini sono state filmate in situazioni di difficile gestione della cinepresa. Le inquadrature sono sempre studiate nella loro impostazione prettamente tecnica, hanno una profondità di campo che permette di collocare il soggetto ripreso nel paesaggio in cui è immerso e di riconoscerlo per gli elementi identificativi che rientrano nel quadro d'insieme. In questo punto di vista antropomorfo c'è la piena adesione al rapporto che lega l'uomo alla natura, fino alla mitizzazione dell'immagine, anche la più esotica. È il "tocco di Comerio" che sorprende; la sua abilità di carpire la realtà con una modernità fino allora sconosciuta, una contaminazione stilistica di cui in futuro non si potrà non tenere conto. La fotografia sembra rimanere inalterata, sia ci si trovi immersi in situazioni climatiche opposte (desertiche o da ghiacciaio), sia l'obiettivo si sposti dall'alto verso il basso o viceversa, sia usi movimenti di macchina che, anche a un occhio esperto e critico, appaiono sensazionali per la situazione in cui l'operatore si trovava a girare. Le attrezzature pionieristiche utilizzate dal milanese si rivelano in grado di affrontare qualsiasi tipo di situazione ambientale e di sbalzo climatico, dimostrando una notevole abilità meccanica nel perfezionare tecnologie che richiedevano costanti attenzioni sia manutentive sia tecnicamente migliorative.

A Comerio va riconosciuto il pieno controllo dei mezzi: un pioniere del cinema che ha affrontato avventure temerarie con una visione critica ed etica pregnata di consapevolezza, una determinazione capace di trasformarsi in forza muscolare, astuzia, adesione alla realtà, a volte sospensione della stessa, sapendola, comunque sempre, interpretare con rapidità, in momenti difficili se non, per altri, impossibili. E tutto questo è trasmesso dalla forza delle immagini che il temerario regista ha lasciato ai posteri con tanta franchezza morale e senso del dovere, lui, antesignano del moderno giornalismo d'assalto, della notizia da catturare e rendere pubblica a ogni costo, ma con l'estetica della "bella forma", degli eventi raccontati sempre in modo impeccabile, sia nella grammatica, sia nella sintassi foto-cinematografica.

Resistere! (1918) è un'opera *sui generis* per Comerio. Si tratta di un film di montaggio d'immagini di repertorio (montaggio utilizzato unicamente per unire le scene e dare loro un'unità narrativa) realizzato su commissione governativa, utilizzando decontestualizzazioni filmiche da lui stesso riprese sui luoghi della Grande Guerra. È il prodotto, particolarmente spettacolare, di uno stato d'animo personale difficilmente arrendevole, quello di un cinecronista che ha vissuto sulla propria pelle le atrocità di una guerra spietata ma che, nonostante tutto, rimane concretamente legato agli obiettivi che il re d'Italia e il governo sembrano perseguire. In *Resistere!* alla fine di una serie d'immagini legate all'inesauribile forza militare dell'esercito italiano schierato in terra, in cielo e in mare, appaiono due didascalie eloquenti. La prima termina con questa frase: «[...] si sacrificano eroicamente per la sicurezza e la grandezza della Patria», firmata dal Presidente del Consiglio dei Ministri Vittorio Emanuele Orlando, il Direttore Generale della Banca d'Italia Bonaldo Stringher e il Ministro del Tesoro Francesco Saverio Nitti (datata: Roma 5 gennaio 1918); la seconda rimarca il sentimento patriottico di Comerio, riversato nella creazione di una casa di produzione "particolare", per il solo uso esclusivo di questa pellicola: «EDIZIONI DI PROPAGANDA – LUCA COMERIO – MILANO». Il termine "propaganda" non può passare inosservato, perché è l'aperta dichiarazione della sua adesione a un programma e a un sistema politico al quale offre il suo pieno appoggio e capacità di proselitismo. La pellicola, stilisticamente differente dai reportage temerari girati fino ad allora, sembra segnare un punto di non ritorno, o più probabilmente l'inizio del declino dell'operatore cinematografico. In questo film di montaggio viene a mancare l'azione a cui ci aveva abituati e l'autore si adagia manipolando una parte del suo girato: Comerio guarda al

passato, non al futuro. È da rilevare che, sino alla fine della Grande Guerra, il governo gli riconosce sia il valore artistico di cineoperatore di fatti storici e di guerra, sia il grande coraggio che lo ha contraddistinto nell'affrontare difficili prove fino alle sperimentazioni più estreme.

Per chiudere questa disamina su un così fondamentale pioniere del cinema italiano va citato un film del 1914, particolarmente rilevante per la vita intima di questo regista così legato alla cinematografia documentaria delle origini. Si tratta di un'immagine privata collegata all'immaginario personale che riflette in maniera autentica, descrittiva il suo amore per Ines Negri, la donna che sposò nel 1900 e che lo seguì per un ventennio di spericolatezze e grandi viaggi. Il filmino *Il bacio di Luca Comerio* (1 minuto e 09 secondi) è un documento biografico conservato dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano. La bobina inizia con un primo piano della signora, a seguire un piano sequenza vede i due coniugi, nel cortile di un palazzo, avvicinarsi abbracciati alla macchina da presa. Segue un primo piano della coppia, un primo bacio tra i due, una carezza di lei sul viso di lui mentre ridono divertiti. Dopo una serie di brevi effusioni amorose un primo piano di lei chiude questo affettuoso siparietto. Il 24 settembre 1921 Comerio si separerà dalla moglie con formula personale consensuale. In conseguenza della separazione tutti i beni sono valutati e la Comerio Films, che era in proprietà con la moglie, è sciolta con atto legale il 5 gennaio dell'anno successivo. Il capitale totale al momento ammonta a 2.250.000 lire e comprende il palazzo in via Serbelloni, con annessi teatri di posa e studi fotografici, uno stabilimento cinematografico a Greco Turro, quattro auto Torpedo Alfa, una Limousine Alfa⁷⁰. Questo breve resoconto personale ed economico illustra il declino di uno dei più considerevoli esponenti del cinema muto italiano, viaggiatore coraggioso, capace d'impresе in sintonia con il suo carattere di patriota futurista e liberale, comunque legato ai suoi governanti in un periodo storico e politico ben definito. All'età di quarantaquattro anni, nel 1922, la carriera di Comerio subisce una forte decelerazione proprio in concomitanza con la separazione dalla moglie e la perdita di una parte cospicua del patrimonio accumulato in anni di lavoro. La sua filmografia completa, fino al 1918, è di grande spessore numerico e argomentativo. Dal 1919 in poi i titoli si riducono e si specializza sempre più su avvenimenti sportivi o mondani, a scapito della forza d'impatto sociale e politico

⁷⁰ A. Bernardini, *Le società di Luca Comerio*, in C. Manenti - N. Monti - G. Nicodemi (a cura di), *Luca Comerio fotografo e cineasta*, cit., p. 103.

che le sue immagini hanno avuto in precedenza: in effetti continuerà a girare i suoi filmini, prevalentemente di cronaca, fino al 1934. Con l'avvento del fascismo, il suo unico film in area rivoluzionaria (il titolo è ripreso da una nota canzone, *Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza*, 1922), è prodotto dalla Federazione Fascista Milanese. Nonostante lo sforzo fatto per aderire agli intenti della nuova era politica, non sembra che il regime porti fortuna a Comerio, che compie qualche tentativo per lavorare come operatore per l'Istituto LUCE e per il Centro Sperimentale di Cinematografia, ma senza successo. Comerio arriva a scrivere una lettera a Mussolini, che gli risponde con proposte vaghe e generiche. Probabilmente il Duce non crede di dover dare fiducia a un uomo di cinema così legato al potere politico del passato e a un periodo storico da seppellire.

Gli anni passano in fretta, il cinema nel 1930 diventa sonoro, Comerio non sembra sapersi adeguare a questo cambiamento storico. In quell'anno subisce il primo ricovero: si ammala di depressione e comincia a perdere la memoria, la salute diventa sempre più cagionevole. Il 26 marzo 1940 è ricoverato a Mombello, presso l'ospedale psichiatrico Giuseppe Antonini, in preda a perdita della memoria; il 5 luglio dello stesso anno vi spira, dopo brevi periodi di lucidità, alternati a nuove amnesie⁷¹.

1.4 Il film *Il grido dell'aquila: il fascismo nascente tra realismo cinematografico e demagogia populista*

Il passaggio da un periodo di politica liberale di tipo parlamentare – che lascia poco spazio a decisioni severe e risolutive per migliorare le condizioni di vita non solo delle classi sociali più povere, ma anche della piccola e media borghesia – a un potere politico più forte a livello decisionale, avviene nell'ottobre del 1922. Questa trasformazione è soprattutto conseguenza della devastazione che la Grande Guerra ha inflitto all'umanità, lasciando uno strascico di sofferenza fatta di milioni di morti e di condizioni economiche disastrose. Dal 1916 il cinema entra in un periodo di crisi produttiva, direttamente conseguente agli avvenimenti politici in corso, che colpisce Milano, ma anche l'intera produzione cinematografica nazionale. Una depressione, anche di livello morale, che colpisce i gusti del pubblico. Le condizioni politiche ed economiche,

⁷¹ *Ibid.*

dopo la fine del conflitto, portano a una sospensione degli investimenti per il cinema, fino alla fase rivoluzionaria che condurrà all'avvento del fascismo. Da lì in poi, il cinema cambierà pelle, anche se l'uscita definitiva dalla "grande crisi" del cinema muto avverrà solo con il sonoro nel 1930. *Il grido dell'aquila* di Mario Volpe (1923)⁷² è prodromo di questa mutazione politica ed esempio unico di film originato dall'adesione dei suoi autori al fascismo. Dalla realtà al cinema sul reale. La pellicola riconsegna il senso dei cambiamenti in corso e delle valenze decisionali che, in seguito, influenzeranno la produzione cinematografica: si passerà dal prevalentemente privato, quindi con libertà di decidere i contenuti artistici, al controllo dello Stato sui testi filmici, che si protrarrà fino al 1945, anno in cui termina la Seconda Guerra Mondiale. Il fascismo ha dato una copertura istituzionale a numerosi fenomeni economici e culturali, ereditati dall'età giolittiana, così ben radicati nella struttura sociale e nelle istituzioni da poter tranquillamente rimanere vivi oltre la fine dello stesso regime. Inoltre le case di produzione liberali e capitalistiche sono incapaci di controbattere al gusto del pubblico nel periodo postbellico e aderiscono naturalmente alla forza politica che le proteggerà maggiormente da una svolta di tipo socialista. Così l'avventuroso, fantasioso, ma spesso incompetente capitalismo produttivo cinematografico italiano cercherà immediatamente coperture istituzionali da parte del nuovo governo. Dall'altra il potere politico lascia il cinema libero di muoversi secondo le leggi del mercato, mantenendo un distante e preventivo controllo sui contenuti, non molto discosto nei principi da quello che sarà il codice Hays negli Stati Uniti d'America, per fare in modo che non si creino tensioni o conflitti a livello sociale.

Le origini del fascismo si innestano nel processo di crisi e di trasformazione della società e dello Stato iniziato in Italia negli ultimi decenni dell'Ottocento con l'avvio dell'industrializzazione e accompagnato da fenomeni di mobilitazione sociale che coinvolgono il proletariato e i ceti medi e danno forte impulso alla politicizzazione delle masse. Alcuni motivi culturali che contribuiscono alla formazione del fascismo sono presenti, alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, in movimenti radicali di destra e di sinistra (il nazionalismo,

⁷² Questo paragrafo è in parte desunto (e ampliato) da una pubblicazione di chi scrive intitolata *Il grido dell'aquila. Analisi del film-documentario prodromico della cinematografia in camicia nera*, in *Una provincia di montagna di fronte al fascismo. Il caso bellunese*, A. Lotto (a cura di), ISBREC, Belluno 2017, pp. 10-32.

il sindacalismo rivoluzionario e il futurismo). Le condizioni per la nascita e il successo del fascismo sono però poste dalla guerra e dalle sue conseguenze economiche, sociali, culturali e morali, che accelerarono violentemente la trasformazione della società e la crisi dello Stato liberale, suscitando nuove forze che non si riconoscevano nella democrazia parlamentare. L'esperienza della guerra, l'esasperazione nazionalistica per la "vittoria mutilata", il mito della rivoluzione bolscevica portano alla radicalizzazione della lotta politica, che esplode con episodi di vera e propria guerra civile. Nonostante i propositi di rinnovamento, la classe dirigente liberale è incapace di far fronte all'irruzione di nuove masse nella politica, alla gravissima crisi economica e alle tensioni sociali che esplodono durante il cosiddetto "biennio rosso" (1919-1920), quando si verifica un'ondata di conflitti di classe senza precedenti nella storia del Paese. La rapida successione di governi deboli (1919-1922) diffonde la sfiducia verso lo Stato liberale anche fra i ceti borghesi che, fino ad allora, lo hanno sostenuto, rendendoli disponibili a soluzioni autoritarie. Contro lo Stato liberale scendono in campo anche nuovi movimenti politici che si richiamano all'interventismo e al mito dell'esperienza di guerra, come il Sindacalismo Nazionale, il Partito Futurista, l'Arditismo, il Fiumanesimo⁷³.

Da quanto si deduce in questo quadro storico di mutamento politico, Benito Mussolini gioca le sue carte attuando un gesto rivoluzionario allo stesso tempo pratico, simbolico, tempestivo nella sua funzione militare e nell'esito scenico: la "marcia su Roma". Da quel momento, il nuovo sistema politico intuisce che il cinema è lo strumento ideale per mantenere viva la memoria di un avvenimento così clamoroso e l'unico capace di condizionare la mentalità delle masse attraverso la sua azione di propaganda. Difatti il cinema, a differenza di ogni forma scritta, incide sull'immaginario collettivo attraverso l'immediatezza dell'immagine in movimento, con forti probabilità di garantire un'azione persuasiva soprattutto nei confronti di un pubblico prevalentemente analfabeta.

Mussolini già nel 1922 comprende la forza figurativa del cinema e subito la considera «l'arma più forte» in mano allo Stato per diffondere le idee, tanto che nel 1924 fonda L'Unione Cinematografica Educativa, L'Istituto LUCE⁷⁴ (in seguito denominato semplicemente Istituto LUCE), con la finalità di realizzare

⁷³ Cfr. *Il fascismo*, in Enciclopedia Treccani, www.treccani.it.

⁷⁴ Cfr. G.P. Brunetta, *Istituto nazionale L.U.C.E.*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2003.

un valido organismo diffusore di pellicole culturali, istruttive, educative, scientifiche e di propaganda politica come espansione della cultura attraverso l'uso della cinematografia, mediante la produzione di cinegiornali e documentari⁷⁵. All'Istituto LUCE sarà affidata la realizzazione d'immagini di attualità che vedranno il Duce in primo piano, di solito protagonista indiscusso della scena: l'azione di propaganda genera persuasione e crea, di riflesso, consenso. Nel primo periodo il potere si concentra soprattutto sull'attività legata alla cinematografia documentaria, ma «negli anni Trenta il regime cominciò a muoversi in modo ancor più risoluto verso l'integrazione dell'industria cinematografica nella più ampia organizzazione culturale dello Stato»⁷⁶ e anche il cinema a soggetto di finzione iniziò a essere controllato dal governo attraverso una serie di norme preposte a questo scopo. Il controllo da parte dello Stato dell'industria cinematografica darà luogo a una propaganda non esplicita che agirà a livelli più profondi nel subconscio collettivo. Si tratta di temi che qui non affronteremo perché già approfonditi⁷⁷, ma va rilevato che il controllo dei mass media sarà preso in considerazione anche dai protagonisti della politica che dal 1945 succederanno al fascismo.

In questa luce storica *Il grido dell'aquila* è un prototipo esemplare di film a soggetto dell'epoca cinematografica in camicia nera, realizzato da due intellettuali, convinti sostenitori della prosopopea mussoliniana, Valentino Soldani e lo stesso Volpe⁷⁸. Il film, originalmente di 1622 metri, è nato per «l'iniziativa di privati e ai privati ritornò quasi sicuramente come un grosso insuccesso economico e propagandistico»⁷⁹. Dopo alcuni decenni di sparizione è stato ritrovato e recensito da Aldo Bernardini e da Vittorio Martinelli in un loro

⁷⁵ Cfr. G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, cit., pp. 278-280.

⁷⁶ P.V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Roma-Bari 1975, p. 321.

⁷⁷ Tra le numerose storie del cinema scritte da Gian Piero Brunetta si rimanda, per consultazioni su questa tematica legata al cinema in camicia nera e la legislazione che lo riguarda, al volume intitolato *Storia del cinema italiano (1895-1945)*, Editori Riuniti, Roma 1979 (1 ed.).

⁷⁸ Nei titoli si riportano esattamente i crediti: direzione artistica [di] Mario Volpe, soggetto fantasticheria [di] Valentino Soldani, sceneggiatura [di] Mario Volpe, Valentino Soldani. Partecipano gli attori Gustavo Serena (tenente Aldo Giuliani), Manlio Bertoletti (tenente Manlio Acerri), Bianca Renieri (Stella), Dillo Lombardi (l'industriale Giuliani), Giulio Tanfani-Moroni (il cieco Sandro Foscari), Adriana De Cristoforis (la sorella Italia), Giovanni Polli (l'attendente Cicillo), Mariano Bottino (l'agitatore comunista), Alfredo Cruicchi (Pasquale), Renato Visca (Bepino).

⁷⁹ B. Copello, *Un film fascista degli anni '20: Il grido dell'aquila di Mario Volpe*, in «Cinema e cinema», a. VII, nn. 22-23, gennaio-giugno 1980, p. 119.

scritto del 1979, quando la pellicola fu ritrovata presso la Cineteca Nazionale di Roma:

«*Il grido dell'aquila* è un tentativo molto interessante – soprattutto se si tiene presente la data di realizzazione, il 1923 – di fornire ai mangelatori fascisti una giustificazione storica, stabilendo – molto schematicamente, ma con invenzioni strutturali e stilistiche abbastanza mature rispetto alla media della produzione italiana dell'epoca – una continuità diretta con gli ideali risorgimentali e le “glorie” della prima guerra mondiale. Con la presentazione di questo film – l'unico, peraltro, con i *Figli di nessuno*, a dirci qualcosa anche sulle lotte sociali, sugli scioperi e le occupazioni di fabbriche allora in atto in Italia, con la lenta avanzata delle avanguardie comuniste – si apre per gli storici del cinema italiano un nuovo stuzzicante terreno di ricerca»⁸⁰.

Come detto il film ha un soggetto originale⁸¹, quindi possiede una trama esclusiva scritta autonomamente dagli autori, anche se in seguito l'Istituto Fascista di Propaganda Nazionale suggerirà dei contenuti, un atteggiamento di controllo non in linea con il consueto modo di agire del regime nei confronti del sistema produttivo cinematografico e della codifica mass-mediatica dei messaggi da indirizzare alle masse, come qui asserisce Brunetta:

«Quanto alla produzione vera e propria – se ripercorriamo i titoli del periodo che va dal '22 al sonoro – ci accorgiamo che in mancanza di esplicite richieste non vengono realizzati film di propaganda esplicita (ad eccezione del *Grido dell'aquila* realizzato nel 1923 all'indomani della marcia di Roma), ma che una consistente serie di opere cerca di

⁸⁰ Cfr. A. Bernardini - V. Martinelli (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Venti*, Comune di Bologna, Bologna 1979 (catalogo della rassegna tenutasi a Rapallo dal 26 al 31 marzo 1979). Il documento contiene la scheda con il soggetto del film e racconta numerosi particolari altrimenti sconosciuti (p. 12); Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1922-1923*, CSC/Nuova Eri, Roma-Torino 1996, pp. 228-230.

⁸¹ Il piano dell'opera è diviso in quattro parti: episodi più gloriosi della Prima Guerra Mondiale; sforzi della Nazione per la guerra; crisi morale e materiale dopo la vittoria e prime lotte fasciste; esaltazione italica dell'Esercito, della Marina e del Fascismo (Cfr. V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1922-1923*, cit., p. 229).

interpretare lo spirito ideologico del presente, riuscendo a fornire al regime una prima forma di supporto di messaggio ideologico indiretto nel campo dello spettacolo di puro intrattenimento»⁸².

Il grido dell'aquila, interessante esempio di proselitismo politico⁸³ nel panorama complessivo del cinema di regime muto, utilizza tre diverse forme narrative, fuse abilmente le une alle altre per dare maggior spessore al significato e al senso di profondità storica necessaria alla dinamica del racconto. Una prima forma, la finzione, è connessa al cinema nazionale coevo, espressivamente legata agli studi cinematografici nei quali si svolgono le performance degli attori professionisti o delle comparse. Una seconda appartiene al genere della “ricostruzione storica”, in cui si utilizzano costumi d'epoca per rievocare fatti storici come, in questo caso, eventi dell'epoca garibaldina legati anche alla vittoria della Breccia di Porta Pia. Una terza è invece connessa alla cinematografia documentaria più diretta, quindi alle immagini registrate durante lo svolgimento dei fatti (come quelle girate sul fronte della Grande Guerra), fonti cinematografiche primarie perché realizzate dal vivo oppure impostate su personaggi originali (come nel caso della marcia su Roma⁸⁴). In questo caso, si parla di cinema a forte impatto emozionale e la marcia su Roma è suggellata con inqua-

⁸² G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, cit., p. 275.

⁸³ Scrive Antonio Costa: «In questo campo non mancano scoperte interessanti, almeno sul piano della documentazione storica. Tale è il caso di *Il grido dell'aquila* [...], nel quale si trovano definiti i temi della politica culturale del fascismo (che successivamente avranno interpretazioni cinematografiche formalmente più raffinate e tecnicamente più complesse in film di Blasetti, Forzano, Trenker e altri): collegamento tra tradizione risorgimentale e fascismo, bozzettismo populista, esaltazione del mondo contadino in opposizione a quello operaio, recupero di tradizioni popolari (le maschere della commedia dell'arte) finalizzato alla celebrazione di un esasperato nazionalismo» (A. Costa, *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano 2011, pp. 217-218).

⁸⁴ Secondo la testimonianza degli attori Renato Visca e Bianca Renieri le riprese del film iniziarono una ventina di giorni dopo la marcia su Roma, perché l'intenzione della produzione e degli autori era quella di lanciare immediatamente un film fascista a breve distanza dagli avvenimenti dell'ottobre del 1922. La realizzazione andò per le lunghe, anche perché non fu possibile utilizzare le immagini di attualità originali della marcia su Roma e, per questo motivo, furono nella maggior parte ricostruite intervallandole al montaggio con qualche spezzone reale come quello finale con Mussolini in primo piano. Le prime visioni ebbero luogo in varie città d'Italia nell'anniversario della marcia su Roma e non si registrarono “secondhe visioni”, poiché il film, tranne che in qualche paese del meridione, non risulta più in circolazione dopo la fine del 1923 (informazioni liberamente tratte da V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1922-1923*, cit., p. 230).

drature studiate proprio per originare un potente impatto estetico/emotivo nello spettatore che assiste a un fatto sociologicamente riconoscibile (anche da chi non l'ha vissuto in prima persona), a un gesto rivoluzionario la cui testimonianza è restituita per le conseguenze che ha avuto sugli italiani del tempo. Prima di addentrarci in un'analisi più dettagliata del film, è utile rilevare che il fascismo trova una giustificazione del suo avvento paragonando la propria epopea iniziale al Risorgimento⁸⁵, e lo fa dissolvendo (essendo le immagini in bianco e nero l'effetto cromatico è ancor più appropriato), quasi magicamente, i fasti delle camicie rosse garibaldine con quelli delle camicie nere di regime⁸⁶. Si origina un'operazione semplice a livello d'immagine e di politica opportunistica, con tutte le semplificazioni del caso, omettendo commenti, analisi critiche e comparative per rifugiarsi in semplificazioni estetiche piuttosto che discorsive o razionali:

«I fascisti hanno delle difficoltà ad annettere nella loro tradizione anteriore il Risorgimento, tanto che nell'opera di Gioacchino Volpe, *L'Italia in cammino*, del 1927, si esalta la storia presente, ma si parla assai poco del

⁸⁵ Nel 1905 il fotografo fiorentino Filoteo Alberini crea un teatro di posa a Roma e dirige *La presa di Roma*, il primo film patriottico girato nello stabilimento di manifattura cinematografica Alberini & Santoni, da cui successivamente nascerà, nel 1906, la casa cinematografica CINES. Altre pellicole vengono realizzate con l'intento di alimentare il sentimento nazionalista e di "educare il popolo" al senso della patria, come i film girati dal regista Mario Caserini, specializzato in ricostruzioni filmiche di grande successo popolare sul Risorgimento: *Garibaldi* (1907), *Anita Garibaldi* (1910) e *I Mille* (1912) realizzato con Alberto Degli Abbatì. La CINES produrrà anche *Il piccolo garibaldino* (1909) di Filoteo Alberini. Nel filone si inserivano altri titoli, come *Il piccolo patriota* (1911) di Giuseppe De Liguoro, *Nozze d'oro* (1911) di Luigi Maggi sulla battaglia di Palestro, *I carbonari* (1912) di Gustavo Serena, *O Roma o morte* (1913) di Aldo Molinari fino a *Silvio Pellico* (1915) di Livio Pavanelli e a *Brescia, leonessa d'Italia* (1915) di Romolo Bacchini, dedicato alla memoria del patriota Tito Speri. Questi ultimi film vengono realizzati per conquistare la fantasia dell'immaginario collettivo, incalzato dalla propaganda interventista e dal clima antiaustriaco che spinsero l'Italia a schierarsi al fianco di Francia e Gran Bretagna nella Prima Guerra Mondiale.

⁸⁶ Non soltanto il film di Volpe compara la rivoluzione in camicia nera al Risorgimento. Per esempio *I martiri d'Italia* (1927) di Domenico Gaido diffonde la storia del sacrificio compiuto per la patria dal Medioevo dantesco al fascismo, passando per il Risorgimento e la Grande Guerra. Altre pellicole degli anni Venti portano la figura di Garibaldi al centro della scena come precursore del Duce, con l'evidente assimilazione, anche cromatica, delle camicie rosse allo scuro delle camicie fasciste: *Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia* (1923) fino a *Garibaldi e i suoi tempi* (1926), due film diretti da Silvio Laurenti Rosa, e ancora *La cavalcata ardente* (1925) di Carmine Gallone e *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi* (1927) di Aldo De Benedetti.

Risorgimento e non in termini di continuità. Solo nel 1929 [...], Gentile e G. Volpe, cominciano a sostenere, sull'esempio di Mussolini, che la storia patria dell'ottocento si salda senza soluzioni di continuità col presente e stabiliscono le prime equazioni tra l'epica garibaldina e l'epoca fascista. [...] Il filone garibaldino del cinema di quegli anni gioca un ruolo anticipatore e contribuisce, con la retorica e l'esasperazione melodrammatica degli intrecci [...] a dimostrare e far circolare sul piano di massa la rappresentazione evidente del fenomeno della continuità storica e della analogia tra Garibaldi e Mussolini, tra le camicie rosse e le camicie nere. *I martiri d'Italia*, *Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi*, *Redenzione d'anime*, *Un balilla del '48*, *Brigata Firenze*, *Cavalcata ardente*, *Nostra patria*, *Garibaldi e i suoi tempi* [...] sono soltanto alcuni dei titoli dei film, prodotti tra il '24 e il '28 che richiamano l'attenzione e richiederebbero un'indagine specifica. Il Risorgimento si salda al presente attraverso la mediazione della prima guerra mondiale, che spesso è oggetto della narrazione documentaria spettacolare (*Da Icaro a De Pinedo*, *La leggenda del Piave*), e che, a partire dal 1916 e da *Maciste alpino*, per tutti gli anni venti propone una serie di opere che hanno lo scopo di tener ben viva la fiamma dello spirito nazionalistico»⁸⁷.

Fabio Bertini⁸⁸, in un suo scritto sul rapporto tra cinema e storia, spiega che *Il grido dell'aquila* è il primo film che si pose al servizio del regime e del suo capo, assumendo il ruolo di annalista e cantore visivo delle sue gesta. La pellicola suggella tale impostazione ideologica «che afferma la continuità Risorgimento, Grande guerra, fascismo»⁸⁹, schierando a fianco a fianco vecchi e nuovi combattenti, ricordando che l'intento è giusto quello di poter «[...] ricordare Prima Guerra Mondiale, fascismo ed esercito, raccordo tra le camicie rosse garibaldine e le camicie nere fasciste con l'ardito legame tra “la spedizione dei Mille” e la “marcia su Roma”. Operazione abbastanza sconclusionata che lasciò interdetti perfino i critici fascisti e si rivelò un insuccesso»⁹⁰. La possibilità

⁸⁷ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, cit., pp. 276-277.

⁸⁸ F. Bertini, *La cineteca di Clio. Il film come riflesso della storia e come autobiografia sociale*, Università di Firenze, Firenze 2008. Leggibile al link: <https://www.yumpu.com/it/document/view/24011872/cineteca-clio/5>.

⁸⁹ G.M. Gori, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, La casa Usher, Firenze 1988, p. 59.

⁹⁰ *Ivi*, p. 4.

di utilizzare film a soggetto, anche se esteticamente e artisticamente non ben riusciti, al fine d'impostare un'analisi sulla storia collettiva porta a interpretazioni spesso contrastanti da parte di studiosi che nelle loro riflessioni danno origine a risposte concrete, come in questo ipotetico dialogo a distanza tra Battista Copello e Gianfranco Miro Gori. Copello propende per l'impossibilità di individuare «un “immaginario” fascista», o almeno «l'incapacità del regime di fabbricarne uno»⁹¹, rendendo impossibile l'analisi di un'ipotesi sociologicamente importante, ma inverificabile. A quest'assioma risponde Gori:

«Ci pare che *Il grido dell'aquila* abbia contribuito a un'operazione di essenziale rilevanza: il porre al centro della rappresentazione collettiva del passato l'immagine della grande guerra, una “vicenda che era penetrata nelle fibre più intime di milioni di persone”⁹². Non importa, in questa sede, quanto questa immagine fosse mistificatrice. Importa che i fascisti si appropriarono della memoria della grande guerra e ne fecero un caposaldo della loro storia d'Italia. E la grande guerra, piaccia o meno, era patrimonio collettivo degli italiani, parte ineliminabile del loro “immaginario”»⁹³.

Il film di Volpe ha avuto fortune critiche alterne al suo debutto⁹⁴, come Pierre Sorlin rileva nel suo scritto dedicato alla pellicola⁹⁵. Nella citazione che segue le parole dello studioso francese sono introdotte da una disamina, di carattere semiologico, di Bruno Surace⁹⁶. È una valutazione di tipo multidiscipli-

⁹¹ B. Copello, *Un film fascista degli anni '20: Il grido dell'aquila di Mario Volpe*, cit., p. 119.

⁹² P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 104-105. P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 104-105.

⁹³ G.M. Gori, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, cit., pp. 67-68.

⁹⁴ Delle annotazioni della critica del tempo sono state raccolte nel saggio di V. Martinelli (*Il cinema muto italiano 1922-1923*, cit., p. 229): in complessivo da una parte si elogia il clima patriottico e d'attualità che ha «[...] riscosso subissi d'applausi» (Scipio in «La rivista cinematografica», Torino n. 22, 10 dicembre 1923), così come si rileva anche la pochezza artistica: «Per scopo di propaganda il film passi pure, ma non parliamo di esso dal lato tecnico» (Arnolfo in «La rivista cinematografica», Torino n. 21, 10 novembre 1923).

⁹⁵ P. Sorlin, *Il grido dell'aquila, ultima tappa del cinema italiano*, in M. Canosa (a cura di), *A nuova luce: cinema muto italiano*, vol. 1, atti del Convegno Internazionale (Bologna 12-13 novembre 1999), CLUEB, Bologna 2001, pp. 251-257.

⁹⁶ Il saggio di Surace, che qui ringrazio pubblicamente per avermi concesso il privilegio di leggerlo in anteprima, è intitolato *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di*

plinare⁹⁷ come confronto tra storia, semiotica, ermeneutica dell'analisi filmologica, sociologia e antropologia, che serve a valutare gli effetti mass-mediatici provocati nel pubblico considerato un soggetto mai passivo, ma all'opposto come attore in un processo formativo sull'immaginario destinato a durare nel tempo, alimentando l'ideologia come gestione del potere di un regime che, per circa un ventennio, sarà protetto dal consenso della maggioranza:

«Se ne deduce una vicinanza fra Storia e storia del cinema che deve indurre a una riflessione particolare sui *media* nelle epoche storiche. Decodificare un film, o una fotografia o un testo o un rapporto militare e così via, nella consapevolezza di come medium e ricettori costruiscono un sistema interrelato, e tenendo conto dell'assoluta rilevanza dei processi estetico-ermeneutici elaborati dai costruttori della comunicazione, diviene una tappa metodologica ulteriore e fondamentale nella comprensione dei processi storici e sociologici in una data epoca, come si può dedurre da quest'ultima considerazione di Sorlin proprio nel merito di *Il grido dell'aquila*: "Al di là del messaggio politico, che deve essere trattato con cautela, nell'ambito di un momento particolare, la fine del 1923, la pellicola rende percepibile un profondo cambiamento nelle aspettative del pubblico italiano. Il film riprende le formule che facevano cassetta prima della guerra e il suo fiasco dimostra che gli spettatori non accettavano, o non capivano più, le convenzioni consacrate dall'uso anteriore"⁹⁸»⁹⁹.

Per interpretare e qualificare la validità applicativa dell'utilizzo del cinema come fonte storica, è meglio ricordare il significato di decodificazione della fonte filmica come immagini che riflettono la realtà storica nella quale intera-

propaganda fascista. Il caso Garibaldi. Surace, al momento della scrittura qui citata, era dottorando in "Semiotica e Media" presso l'Università degli Studi di Torino.

⁹⁷ Una prima disamina multidisciplinare su *Il grido dell'aquila* in prospettiva alla propaganda fascista è il saggio di B. Copello, *Un film fascista degli anni '20: Il grido dell'aquila di Mario Volpe* (cit., pp. 118-130) nella cui introduzione l'autore spiega che «il nostro sarà un approccio di tipo semiologico, teso all'enucleazione dei temi e delle componenti codicali presenti nel Grido» (p. 119).

⁹⁸ P. Sorlin, *Il grido dell'aquila, ultima tappa del cinema italiano*, cit., p. 257.

⁹⁹ B. Surace, *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di propaganda fascista. Il caso Garibaldi*, cit.

giscono, come nel 1977 spiegava Sorlin in *Sociologia del cinema*¹⁰⁰, il testo che più di altri ha il merito di essere il punto di partenza teorico, sicuramente anche un primo tentativo da parte di un sociologo dei media e degli audiovisivi molto attratto dalla storia, di utilizzare i film di finzione come fonte storica all'interno di un'opera organica¹⁰¹. Lo schema teorico postulato da Sorlin spiega che lo schermo mostra il mondo, evidentemente non com'è, ma come si suddivide, come si comprende in una determinata epoca. La macchina da presa cerca quel che appare importante a tutti, ma trascura quanto è considerato secondario; giocando sui punti di vista, sulla profondità, ricostruisce le gerarchie e fa cogliere il punto in cui corre immediatamente lo sguardo. Sorlin intende il cinema come documento del proprio tempo e oggetto storiografico, da sottoporre ad analisi rigorosa e fondata su una pluralità di fonti, dalla cui comparazione s'ipotizza possa riemergere il significato storico di quelle immagini. Il concetto che segue è fondamentale per comprendere l'enunciato sul quale si basa questa tesi: il cinema non ci dà un'immagine della società, bensì quella che una collettività ritiene sia un'immagine di se stessa. Difatti non ne riproduce solo la realtà plausibile, ma la maniera di trattare il reale attraverso l'arbitrio interpretativo di chi la riproduce. Il cinema si presenta come un luogo privilegiato della memoria nazionale e delle dinamiche culturali, politiche, sociali, economiche, etiche, ideologiche e urbanistiche che, col passare del tempo, si sedimentano e raggiungono «un maggior grado di stabilità riuscendo a produrre una sorta di “valore storico aggiunto”, che nasce per accumulazione e raggruppamento di elementi insieme dotati di coerenza e coesione e variamente correlati tra loro»¹⁰². Per questo è essenziale soffermarsi, oltre che sul testo come tale e sugli ambienti storico-sociali dal quale nasce, anche sui processi di ricezione. In ultima istanza non bisogna dimenticare che il film è l'oggetto finale di un processo produttivo, il cui esito conclusivo, il film stesso, è il com-

¹⁰⁰ P. Sorlin, *Sociologie du cinéma: Ouverture pour l'histoire de demain*, Éditions Aubier Montaigne, Paris 1977; tr. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, p. 32.

¹⁰¹ Cfr. M. Melanco, *Il cinema come fonte di storia*, in *Paesaggi passaggi e passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, Liguori Editore, Napoli 2005, saggio pubblicato anche in P. Iaccio (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni testimonianze interpretazioni*, Liguori Editore, Napoli 2011.

¹⁰² G.P. Brunetta, *Le trasformazioni dell'Italia: sviluppo e squilibri*, in F. Barbagallo (a cura di), *Storia dell'Italia Repubblicana. La trasformazione dell'Italia. Sviluppo e squilibri*, vol. 2, Einaudi, Torino 1995, p. 784.

plicato frutto di una serie di informazioni concatenate e inserite nel piano della comunicazione di massa. Va in questo senso anche il lavoro del sociologo tedesco, naturalizzato americano, Siegfried Kracauer che

«Concentrò il suo sguardo sul cinema, in cui vide il mezzo artistico più adatto per catturare i mutamenti impercettibili dei modi collettivi di sentire e di vivere, nel loro immediato e sintomatico manifestarsi; dopo aver applicato questa idea ai film tedeschi del periodo di Weimar in *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947), la sviluppa in *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960), attraverso un'analisi sistematica del rapporto tra cinema e fotografia, che rappresenta tuttora un punto di riferimento per le estetiche orientate verso il realismo»¹⁰³.

Kracauer, ai fini della presente ricerca, è un anello di congiunzione teorico tra il cinema di finzione e quello documentario, ma non si deve pensare alla distinzione tra le due forme cinematografiche in maniera manichea. Ogni teoria del cinema comporta un numero d'implicazioni nei confronti del documentario, così come le teorie sul documentario sono parte del cinema in generale, spesso in conflitto dichiarato con il film di finzione; altre volte invece ridefiniscono un'idea di cinema distaccata dalle altre arti. Il cinema resta comunque fedele alla realtà di un'epoca, perché utilizza la fotografia, quindi un'immagine ottenuta e da attribuire alla realtà scenica (sempre che essa appartenga alla sua contemporaneità) connettendosi a messe in scena di tipo documentario legate al presente. Il film, sentenzia Kracauer, è unico nel suo genere perché organizzato in maniera tale da registrare la realtà fisica, e di conseguenza è anzitutto verso di essa che si rivolge, quindi è imprescindibile che non possa evitare di mostrare la sola realtà che ci riguarda.

Dopo questo chiarimento legato all'enunciazione teorica che sarà utilizzata, nel prosieguo dell'analisi, ritorniamo al testo filmico di *Il grido dell'aquila*. La pellicola presenta un racconto di vicende contemporanee girate nell'anno

¹⁰³ Cfr. S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, cit.; la prima edizione italiana del saggio di Kracauer s'intitola *Cinema tedesco. Dal «Gabinetto del dottor Caligari» a Hitler*, BCM (Mondadori, Milano 1954), a seguire l'edizione Oscar Saggi Mondadori, Milano 1977, L. Dorelli, *Kracauer, Siegfried*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2003.

1922, intervallate con immagini dell'epoca garibaldina «tramite interessanti enunciazioni d'impronta onirica»¹⁰⁴. La trama offre un intreccio di diverse storie, in parte completate¹⁰⁵ nella loro eloquenza, che si collegano e convergono verso un finale che propone allo spettatore sia immagini di ricostruzione storica (l'impresa siciliana di Garibaldi), sia documentarie (la marcia su Roma). L'uso dei riferimenti risorgimentali serve all'immagine del Duce per definirne la grandezza consona alle sue ambizioni di conquista del potere e, se necessario, persino ricorrendo all'uso della forza:

«Mussolini dunque nel contempo crea e cavalca quest'onda e Garibaldi, o meglio l'icona che di lui man mano viene costruita, il suo idolo, gli serve da trampolino di lancio, ma anche da prototipo di "lancio". [...] Garibaldi non compare mai direttamente e vive in una dimensione altra da quella esperibile dallo spettatore: egli non deve oscurare Mussolini, ma soltanto coadiuvare l'ascesa e il consenso»¹⁰⁶.

Dal punto di vista narrativo finzionale, l'episodio principale mostra una tentata rivolta proletaria, mescolata a una vicenda di amore negato, abbellita dalla storia di un impacciato giovane, prima militare poi marionettista di strada e, infine, «una vicenda (non così marginale) di comunicazione intergenerazionale incentrata proprio sulla Storia»¹⁰⁷. Queste parti del racconto confluiscono in una trama fantasiosa in cui i generi e le forme cinematografiche che la com-

¹⁰⁴ B. Surace, *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di propaganda fascista. Il caso Garibaldi*, cit.

¹⁰⁵ Come riferisce Gori (in *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, cit., p. 66) la copia disponibile presso la Cineteca Nazionale è mutilata di circa 300 metri e la lacuna maggiore sembra essere tra Caporetto e il primo dopoguerra. I tagli (evidenti anche in altre parti del film) rendono complessa l'analisi della pellicola, come Sorlin ricorda nel suo saggio (*Il grido dell'aquila, ultima tappa del cinema italiano*, cit.), evidenziando anche una serie di problematiche come il concatenamento delle immagini in maniera cumulativa e non argomentativa. Oppure la brevità degli episodi e i personaggi troppo schematici. Ancora la mescolanza di forme cinematografiche diverse senza soluzione di continuità. L'osservazione critica dello studioso francese riconosce, in positivo, la validità storica del film come testimonianza interessante del fascismo che si era appena impadronito del potere e non aveva ancora scelto la via del totalitarismo, quindi l'importanza del film come documento storico.

¹⁰⁶ B. Surace, *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di propaganda fascista. Il caso Garibaldi*, cit.

¹⁰⁷ *Ibid.*

pongono si mescolano, riunendo qui, più sinteticamente che altrove, i tre diversi caratteri: cinema a soggetto finzionale, film di ricostruzione storica e cinematografia documentaria. In quest'opera s'individuano sette diverse decontestualizzazioni filmiche che, dal punto di vista tematico, concentrano i significati del *logos* storico-sociale che si vuole evidenziare. Si è voluto titolare ognuno dei sette punti tematici per una funzione prettamente sintetica, perché queste selezioni concentrano i significati primari che legano la trama del film alla Storia. Tali selezioni sono state estratte secondo una progressione tematica e concettuale e non seguendo diacronicamente la trama del film. La titolazione serve anche per dare un senso immediato ai significati decontestualizzati:

- 1) *Il simbolismo delle maschere e la disfatta di Caporetto* (2'52");
- 2) *La serpe come archetipo del social-comunismo* (1'13");
- 3) *Il culto della patria memoria* (1'48");
- 4) «*San Manganello!*» (53");
- 5) *L'individuo tradito e la perdita dei valori* (1'30");
- 6) *Il recupero dei valori e il formarsi dell'ideologia fascista* (1'57");
- 7) *La "marcia su Roma"* (5'20")¹⁰⁸.

IL SIMBOLISMO DELLE MASCHERE E LA DISFATTA DI CAPORETTO

Le didascalie iniziali del film (qui per comodità le combineremo per unità tematica), come è logico, agiscono nel cinema muto sia da voce narrante, spiegando quanto avviene sullo schermo, sia in senso dialogico, quindi mostrando cosa i personaggi filmici si, o ci, dicono. Le didascalie sono intervallate da immagini che le parole scritte sostengono e rafforzano, dando loro un senso più compiuto. Per questo la didascalia funziona come collante dei significati che lo spettatore trae dalla connessione semantica della forma scritta con quella più propriamente filmica, naturalmente legata alla recitazione attoriale e alle metafore costruite intorno alle narrazioni portanti: «Ciò nonostante, e si entrerà così nel vivo della questione, perché la succinta rete narrativa possa sostenersi è necessario che gli strati più profondi, quelli simbolici o semisimbolici, sappiano comunicare l'uno con l'altro, e che siano costruiti per-

¹⁰⁸ Si consiglia la visione di *Fascismo. La marcia su Roma*, un breve documentario che riguarda la "marcia su Roma", visibile in rete all'indirizzo: <http://www.raiscuola.rai.it/articoli/fascismo-la-marcia-su-roma/7153/default.aspx>.

tanto con piena consapevolezza e maestria»¹⁰⁹. All'inizio del film scorrono sullo schermo queste didascalie:

«Dormivano nella soffitta di un teatrino [...] d'una città veneta nelle retrovie [...] nel teatrino, requisito per alloggio di truppe, i frizzi [gli idiomi] di tutte le regioni si incrociarono [...] e le "Maschere" parvero destarsi dal lungo sonno, udendo ognuna il proprio dialetto. Sono il simbolo di tutte le regioni d'Italia. "Ve ne farò una commedia". La commedia infatti fu scritta».

Le maschere della commedia dell'arte, in un gioco di riflessi allegorici, funzionano come collante di un'Italia dormiente che si nasconde dalle proprie responsabilità interventiste. Di seguito scorrono immagini di truppe dell'esercito regio applaudite dalla folla, mentre marciano verso il fronte (sappiamo essere in Veneto). Quindi, la macchina da presa inquadra i soldati provenienti dalle varie regioni d'Italia che discorrono seduti per terra durante un momento di riposo: proprio il suono dei loro diversi idiomi ridesta le maschere (Arlecchino, Pulcinella, Balanzone, Meneghino, Pantalone, Gianduja, Meo Patacca e altre ancora) dal torpore, e sullo schermo passano, una dopo l'altra, le immagini dei monumenti simbolo dei vari luoghi da cui provengono. Influenzato dall'entusiasmo di questo risveglio nazionale, il poeta, nella persona del tenente Acerri (Manlio Bertoletti), s'ispira e decide di dedicare a questa rinascita, insieme fisica e morale, una sua commedia che vede protagonista la maschera veneta per antonomasia, Arlecchino:

«– Il Capitan Terribile ha portato via Colombina ad Arlecchino –.
Arlecchino: «Ed io mi ammazzo! [...] Ed ora che son morto mi par di vivere bene anche senza di lei! Ma se io son morto costui non mi potrà più ammazzare! E allora to! Fiol d'un can! Ma [la commedia] fu interrotta da una parola di morte: Caporetto!».

Arlecchino simboleggia il valore dell'italiano che, dapprima sconfitto, si prende una sontuosa rivincita fino a bastonare il suo nemico, Capitan Terribile,

¹⁰⁹ B. Surace, *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di propaganda fascista. Il caso Garibaldi*, cit.

aiutato anche dalle altre maschere che nel pestaggio si rivelano particolarmente cruento. La rivincita della maschera veneziana è bruscamente interrotta da un'inquadratura che dal palco si allarga sulla platea del teatro di un ospedale da campo: a quel punto si scorge il pubblico, composto di soli soldati e alcune infermiere. Questi sussultano alla notizia della disfatta di Caporetto: la realtà prende il sopravvento sul gioco e alla commedia subentra una vicenda drammatica che in seguito toccherà anche momenti tragici. La descrizione di questa prima scena del film, composta di riferimenti semiotici diretti cui gli autori ricorrono – l'inserimento delle maschere popolari con una funzione di partecipazione attiva crea nello spettatore dell'epoca un coinvolgimento emozionale inversamente proporzionale allo spirito culturale –, spiega come il racconto del film muto sia strutturato e rappresenti un atto d'interrelazione con lo spettatore, richiedendogli una sorta di partecipazione attiva, coinvolgendolo su basi ideologiche, affini all'uso dell'allegoria. Si parla di riferimenti semasiologici famigliari per lo spettatore, che comprovano l'uso di un artificio stilistico costruito *ad hoc*, basato su un utilizzo del montaggio prevalente su ogni altro livello della struttura narrativa, un qualcosa di moderno – simile ai canoni su cui è impostata la pubblicità televisiva odierna – che Sergej Michajlovič Ėjzenštejn¹¹⁰ evolverà fin dalla realizzazione del suo primo film *Stačka* (1925; *Sciopero*) legandolo al “montaggio delle attrazioni”, dove il simbolo è un riferimento certo ai significati attuati (l'aquila con il condottiero, la scimmietta

¹¹⁰ I più importanti testi teorici di Ėjzenštejn sono raccolti in *Izbrannye proizvedenija v šest' tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Moskva 1963-1970; tr. it. P. Montani (a cura di), *Teoria generale del montaggio*, 7 voll., Marsilio, Venezia 1981-1997. Alcuni saggi riguardanti l'opera del regista sovietico: F. Albera, *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*, Éditions du CERF et du CIRS de l'Université de Lyon, Lyon 1973; P. Sorlin - M.-C. Ropars, *Octobre. Écriture et idéologie*, Éditions Albatros, Paris 1976; J. Mitry, *S.M. Eisenstein*, Éditions Universitaires, Paris 1978; J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Éditions Albatros, Paris 1979; B. Amengual, *Que viva Eisenstein!*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 1980; J. Leyda - Z. Voynow, *Eisenstein at Work*, Pantheon Books/The Museum of Modern Art, New York 1982; I. Christie - R. Taylor (eds.), *Eisenstein at 90*, Museum of Modern Art, Oxford 1988; O. Bulgakowa (Hrsg.), *Herausforderung Eisenstein*, Akademie der Künste der DDR, Berlin 1989; F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 1990; P. Montani (a cura di), *S.M. Ėjzenštejn: oltre il cinema*, Biennale di Venezia - Biblioteca dell'Immagine, Venezia 1991; D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Routledge, London 1993; I. Christie - R. Taylor (eds.), *Eisenstein Rediscovered*, Routledge, London 1993; P. Montani, *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Quattroventi, Urbino 1993; F. Albera (sous la dir. de), *Eisenstein dans le texte*, in «CINÉMAS», 2-3, 2001, monografico.

con la spia). *Il grido dell'aquila* esce in sala nel 1923, quindi due anni prima. Nell'episodio della serpe, che segue, le immagini dei rettili sono intervallate, in una sorta di montaggio parallelo, con la figura del nemico socialista, ubriaccone, che in osteria passa di tavolo in tavolo per indottrinare i lavoratori. Invece, alla fine del film, l'aquila sarà intervallata con la conquista del potere fascista e la figura del Duce, ponendoci di fronte all'assioma parallelo, se non sovrapposto, in cui l'aquila simboleggia il potere politico positivo, emanando un senso di forza smisurata, sia nella rivoluzione bolscevica in Unione Sovietica, sia in quella fascista in Italia. Evidenziando la particolarità espressiva del cinema muto internazionalizzato nell'accezione di strumento di propaganda, ci chiediamo se siamo di fronte a un film prototipo, sul piano stilistico e dialettico, della trasformazione del linguaggio cinematografico per una democratizzazione dell'immagine oltre confine, superando barriere geografiche o metalinguistiche nazionali. Un concetto che va immediatamente approfondito.

LA SERPE COME ARCHETIPO DEL SOCIAL-COMUNISMO

Il 21 gennaio del 1921 al Teatro San Marco di Livorno, dalla scissione dal Partito Socialista, nasce il Partito Comunista Italiano. Il malessere insito nello Stato liberale contrappone destra a sinistra e la propaganda fascista sa bene che colpire gli intellettuali, che traggono ispirazione dalle vie aperte dalla Rivoluzione bolscevica sovietica, è una battaglia fondamentale per la conquista del potere, lotta da combattere a ogni livello. Odio, rancore e una certa furia d'animo servono alle camicie nere per affrontare questo snodo cruciale a livello politico, momento topico da vivere con impeto e determinazione. *Il grido dell'aquila* mostra nei particolari quanto l'astio politico infervori gli animi in quei mesi di passaggio da un governo all'altro. Da qui in poi il film produce la visione dicotomica del mondo tipica di una fiaba: da una parte il buonismo e la giusta causa, dall'altra il maligno portatore di tutto ciò che è negativo. In questa seconda selezione filmica, la serpe diviene l'archetipo del social-comunismo, il simbolo socialista (con la falce e il martello) è visto come la mela del racconto biblico. Poiché la serpe tentatrice aizza le folle proletarie, i simboli del nemico vanno calpestati e distrutti, per farlo diventa lecito anche l'uso della violenza. Ecco come l'impiego della parola, nella didascalia che sostiene questa parte della trama, serve a diffondere nel pubblico tali sentimenti di odio in forma diretta: «La serpe (Signor Mariano Bottino) schizzava tra i lavoratori il veleno delle sue idee, che sotto la menzogna di un affratellamento umano negavano la Patria!».

Le immagini di serpenti che strisciano sono ripetute per tre volte nella sequenza che si svolge in un'osteria, con l'attore Bottino nella veste dell'"agitatore comunista". Nel film, per rilevare gli aspetti marcatamente politici, le immagini dei rettili (tradizionale metafora di derivazione biblica indicativa del male) sono accostate ai personaggi sino a incarnarne il carattere. Peculiarità connessa a un discorso molto più complesso che appartiene, nel periodo del cinema muto, al cosiddetto montaggio per associazione d'immagini e d'idee, utilizzato per offrire significati immediati a spettatori in massima parte analfabeti, facendo ricorso alla didascalia, quindi alla parola, il meno possibile. All'eloquenza e alla retorica del cinema borghese, basato su storie di tipo letterario – con una struttura drammaturgica legata al passato, per cui le scenografie riflettono il mondo aristocratico-borghese alla Anton Čechov e le sceneggiature sono eloquenti rivisitazioni letterario-teatrali, come *Il giardino dei ciliegi* – Ėjzenštejn, e successivamente, come vedremo, gli altri maestri del realismo sovietico, sostituisce immagini intense, razionalizzate in un'immediatezza semantica volutamente simbolica. Ėjzenštejn realizzerà principalmente film storici e la sua narrazione si baserà su trame stabilite rispetto ad accadimenti storici conosciuti dalle masse che il regista sublimerà nella loro forza espressiva, calcando la mano sulla descrizione di certi personaggi negativi, come la spia in *Sciopero*, che assocerà all'odiosa scimmietta, o il vanesio pavone, allegoria di Aleksandr Fëdorovič Kerenskij in *Oktjabr'* (1928; *Ottobre*). Tale metodo è utilizzato al montaggio anche da Volpe ed è ovvio rimanere stupiti che la sovrapposizione – per dirla con Bertetto, delle «immagini-idea»¹¹¹, quindi dell'associazione serpe/comunista, che nel bar distribuisce volantini con scritto PROLETARI L'ORA NOSTRA STA PER SCOCCARE – avvenga due anni prima del film del cineasta sovietico. Non è forse vero che il cinema di propaganda politica supera le frontiere ideologiche e, invece di parlare di "contaminazione" fra le varie cinematografie internazionali, come spesso accade nella letteratura storico/cinematografica, si debba invece parlare di necessità dialogiche e superamento dei limiti interpretativi rispetto ai rapporti di casualità supportati

¹¹¹ Bertetto: «L'immagine eidetica è un'immagine che realizza una fusione di configurazione visiva e di idea, di forma, di visione e di concetto. È un'immagine-idea, una struttura visiva, impregnata di un contesto intellettuale particolare che unifica e rende indissolubili visivo e intellettuale, configurazione e concetto» (in P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007, p. 159).

da basi tecnico-teoriche costruite grazie alla concretizzazione di artifici stilistici? E che gli stessi artifici stilistici, figli della pratica e del fare, siano strumenti necessari alla comunicazione ovunque essa necessiti sorprendere lo spettatore e colpirlo nell'immediatezza?

Lo stile imposto dagli autori in questo frammento del film – associando i serpenti (e gli interessi “cristiani”) prima, durante la guerra, al nemico straniero identificato con gli austriaci, poi, a fine conflitto, all'agitatore filosovietico – mostra i segni peculiari di un'urgente risposta tecnico-dialogica al loro credo politico e alla convinzione di essere intellettuali al servizio del Duce e dell'ideologia fascista, quindi «gli interessi “cristiani” verrebbero dunque a coincidere in tempo di guerra con quelli più strettamente nazional patriottici, in seguito con quelli nazionalfascisti: l'uso di un medesimo “segno” stabilisce una continuità fra i diversi periodi e atteggiamenti»¹¹². Il tutto in un frangente storico nel quale il fascismo cerca di consolidare i suoi ideali e di piacere alle masse guadagnando consenso. Il bacino d'utenza, in quel periodo storico, è composto soprattutto da proletari sbandati in fase di recessione economica: la loro scelta politica poteva cadere o sulla bandiera con la falce e il martello o sulla bandiera nera con il teschio bianco. Il film mostra la vittoria del simbolo piratesco, anche sinonimo di un potere violento, laddove la violenza si rende necessaria per una svolta definitiva. Il film di Volpe ci mostra questa condizione con una definizione perentoria senza veli.

IL CULTO DELLA PATRIA MEMORIA

Il concetto del titolo è riproposto nelle tre didascalie del paragrafo che si distingue dagli altri, compresi nella disamina, per un suo sguardo piuttosto archetipo/antropologico: «Pasquale, il Garibaldino di Mentana (Sig. Alfredo Cruicchi), aveva educato Beppino, il nipote orfano (Sig. Renato Visca) al culto delle patrie memorie. Il giovanotto univa in un solo entusiasmo l'epopea vissuta dal nonno a quella raccontata dal cieco (Sig. Sandro Foscari)».

Come si è detto, la regia utilizza immagini di ricostruzione storica e di attualità per specificare gli aspetti che riportano ai fasti o agli orrori del passato: qui la doppia valenza si lega o alle vittorie garibaldine (viste con un'accezione positiva) o agli orrori della Prima Guerra Mondiale (visti con un significato negativo). Il Rinascimento è pensato come un'epoca memorabile che ha

¹¹² B. Copello, *Un film fascista degli anni '20: Il grido dell'aquila di Mario Volpe*, cit., p. 124.

portato benessere e continuità politica agli italiani, finalmente uniti in una sola Patria. Il conflitto 1915-1918, sebbene l'Italia avesse ottenuto la sua vittoria mutilata, è considerato un periodo avverso sia in termini etici e morali sia per ragioni politico-militari: basti pensare all'inutile morte di milioni di persone, al dolore che tormenta i sopravvissuti e i famigliari che hanno perso i loro cari, ma anche alle disastrose sconfitte militari, come quella di Caporetto. Non ultima la grave crisi economica a cui la guerra ha portato.

Nel film di Volpe la figura del nonno e quella del cieco diventano simboli di questi modi di percepire il passato, i successi e le perdite, ma possiedono entrambi il comune senso di coraggio che ha contraddistinto i soldati italiani in guerra, senza distinzioni. Il nipote Beppino trascorre molto del suo tempo dal nonno o in compagnia del coraggioso reduce della Grande Guerra che ha perso la vista in un'azione militare. I racconti del nonno sono gioiosi ed entusiasti. L'anziano mostra con orgoglio al nipote i vecchi cimeli, come la giacca garibaldina o le medaglie conquistate, mentre la macchina da presa indugia sull'icona di Garibaldi e sulle imprese di guerra dei garibaldini, esaltate da momenti di vittoria e di conquista. Ovviamente si tratta d'immagini di finzione in costume, con comparse che recitano la loro parte. Quando Beppino incontra il cieco, il clima si fa pesante, la stanza dove si svolge la scena è plumbea, nessun sorriso, sullo schermo compaiono immagini di morte reali girate dagli operatori di guerra, anche in trincea, mentre i soldati vivono condizioni disumane¹¹³. Si tratta d'immagini crude di cadaveri, di esplosioni di bombe, di movimenti di truppe in azione bellica, di recupero di salme e di feriti. L'uso di diverse fonti cinematografiche contraddistingue questo segmento che, come il precedente, è costruito su una serie di sequenze indicative di quanto gli autori decidono di mostrare per raffigurare il culto della patria memoria nelle diverse accezioni, con una prospettiva politica forzosamente di parte: così anche il periodo più prossimo alla rivoluzione fascista è criticato con la stessa asprezza e animosità con cui è stato precedentemente rappresentato il nemico comunista. Non c'è ambiguità nel dimostrare un'opinione che il cinema riprende direttamente dai discorsi e dal reale palinsesto propagandistico della politica in camicia nera.

¹¹³ Su questo tema riguardante le immagini di guerra si rimanda a M. Melanco, *Schermi documentari. La Grande guerra nel cinema del reale*, in «Protagonisti», 110, dicembre 2011.

«SAN MANGANELLO!»

Dalla teoria ai fatti attraverso un racconto di natura sociologica riferito a una situazione popolare diretta: l'allegoria e la metafora lasciano il posto all'azione e all'odio sociale che contraddistingue le parti, mentre sopraggiunge la violenza a sfondo politico.

Beppino ride spassosamente guardando il marionettista Ciccillo che muove due burattini facendo sì che Arlecchino bastoni Capitan Terribile: il ritorno alla *pièce* teatrale iniziale del film ha la funzione di chiarire che, quando serve, la violenza non è un sopruso, ma un mezzo opportuno. L'uomo afferma che nelle sue commedie si vincono le difficoltà con il miracolo di «questo santo», intendendo per “santo” il bastone che la maschera veneziana sta usando. L'episodio esaminato è puramente finzionale, recitato in un gioco di sguardi e di cambiamenti di campo che aggiungono dinamicità all'azione: Beppino è in una stanza buia dell'emporio del paese; guarda alla sua destra e vede il marionettista all'opera, gira il capo e smette di sorridere perché vede un giovane (all'esterno, in piena luce) scrivere sul muro «W Lenin», attorniato da numerosi ragazzini. Beppino si rigira con aria interrogativa verso Ciccillo, che gli risponde: «San Manganello!», mentre agita il burattino di Arlecchino con il bastone tenuto in grembo, in una posizione che ricorda quella dell'attenti per un soldato messo in guardia con il fucile eretto. Tale scena, insieme alla precedente battuta del marionettista, convince Beppino a passare all'azione fisica. Armato di bastone si scaglia contro il gruppo di giovani e li fa fuggire esclamando: «È proprio vero che San Manganello fa miracoli!». Il giovane bacia il manganello. La sequenza successiva vede ancora Beppino accanto al nonno nella casa dell'anziano. Il giovane racconta al nonno l'azione compiuta, questi sorride soddisfatto e appoggia il manganello, come fosse un simulacro, sulla mensola riposta sotto il quadro con l'immagine di Garibaldi.

La lettura di questa breve scena del film mostra come la propaganda fascista accetti di aderire alle dinamiche dal basso veicolate all'approvazione delle tendenze popolari, per dar luogo a movimenti concettuali e a meccanismi identitari condizionanti la produzione mediatica e, quindi, anche la realizzazione di storie filmiche, spesso rese banali nelle loro semplificazioni euristiche. Di conseguenza – in quest'accettazione incondizionata di un ruolo sottotono dal punto di vista intellettuale e di esegesi – vi è il riconoscimento di una semplificazione testuale, in una logica discorsiva e contenutistica. Ciò dimostra un attivismo, in senso sociologico, prima impensabile nella mentalità della politica

nazionale liberale a propensione aristocratico-borghese: è in atto una specie di rivoluzione dinamica nella quale il movimento di ogni elemento fa conseguire uno spostamento globale delle idee, in un'ottica d'interdipendenza ermeneutica e comunicativa, anche se culturalmente rivolto verso il basso. Tutto questo rende la settima arte incondizionatamente popolare, con conseguenti cadute estetiche e di stile, come dimostra l'episodio "San Manganello!", un chiaro esempio di buonismo giustificativo per tutto ciò che avverrà, dal 1919 in poi, con l'avvento e l'organizzazione dello squadristo in camicia nera, «anche se la coerenza deve regnare sovrana nella costruzione di una propaganda attenta e il richiamo all'azione è valido solo se questa è conforme, anche moralmente, al fascismo»¹¹⁴. Lo squadristo era composto di piccole formazioni di armati non regolari che impiegavano la forza bruta nei confronti degli avversari politici, svolgendo attività violente a fini intimidatori e repressivi. Solo dal 1925 in poi, con il consolidarsi del regime, si assisterà alla cosiddetta normalizzazione del fenomeno.

L'INDIVIDUO TRADITO E LA PERDITA DEI VALORI

L'agitatore comunista si rivolge ad Aldo Giuliani: «Invece di prendere le parti della borghesia devi pensare che tu, sebbene nipote d'un capitalista, sei uno sfruttato! Sfruttato in guerra! Sfruttato in pace!».

Con questa didascalìa inizia la parte più espressamente politica del racconto filmico in cui il protagonista, l'attore Gustavo Serena, recita la parte come si conviene a un divo del cinema muto del suo valore, usando la gestualità e i movimenti del corpo per dare corrispondenza ai sentimenti della sua anima. Se lo stile recitativo aveva avuto tanta fortuna in precedenza, ora sembra aver perso il fascino che aveva concesso gloria a dive e divi del cinema muto italiano. L'anno 1923 rimarca la grande crisi del cinema¹¹⁵ e il canone recitativo, oramai fuori moda, può considerarsi causa determinante nella caduta dell'interesse del pubblico per la settima arte.

Sul piano discorsivo invece ci si trova di fronte a una situazione psicologica che ribalta la visione esplorativa di Beppino descritta nel terzo punto tematico,

¹¹⁴ B. Surace, *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di propaganda fascista. Il caso Garibaldi*, cit.

¹¹⁵ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole". 1905-1929*, Laterza, Roma-Bari 2008.

in cui il giovane è caricato delle sue responsabilità politiche/morali attraverso il vaglio di fatti storici in senso lato. Ora, al contrario, l'ex tenente Giuliani, spronato dall'agitatore comunista sente toccare le corde dolorose del suo subconscio ferito in ogni ambito della sfera affettiva: dalla perdita dell'amore di Stella, che gli ha preferito l'eroe cieco – per questo Giuliani le dichiara: «tu per un'utopia di carità ti sei legata a un cadavere» – all'indicibile sofferenza sperimentata da soldato al fronte quando, come gli altri suoi commilitoni, era stato abbandonato a se stesso dallo Stato – nella rimembranza pseudo onirica si vede Giuliani in guerra salvare l'amico, il cieco, prendendolo in braccio e aiutandolo ad allontanarsi dal pericolo –, fino alla perdita del lavoro, con la chiusura della fabbrica da parte dello zio industriale, il padrone, che non vuole cedere alle richieste degli operai, affermando che preferisce abbandonare ogni obiettivo piuttosto di sperimentare il fallimento. Da quel momento Giuliani ha iniziato a difendere i diritti degli operai diventando, in effetti, quasi un loro sindacalista. Colpa di un sistema politico-sociale insostenibile che spinge il protagonista a una tale sofferenza da indurlo a strapparsi la medaglia appuntata sul colletto della giacca (la ripresa è realizzata in primissimo piano per evidenziare il gesto, inquadrando la mano che impugna la decorazione): in un primo momento vorrebbe gettare via l'oggetto simbolo di tanto dolore, poi, ripensandoci, decide di riporlo in una tasca. Giuliani non crede più nello Stato, proprio lui che ne è stato un fedele servitore. L'intervento di Stella, che è venuta a sapere della crisi morale del suo ex, ci accompagna al prossimo paragrafo e la didascalia che segue segna questo passaggio: «Non crederò mai che un valoroso combattente come fu Aldo, sia oggi un negoziante della Patria. Voglio parlargli io!». La donna non convincerà Aldo a riappacificarsi con se stesso, anzi lui continuerà nel suo impegno politico sempre più convinto, fino all'occupazione della fabbrica da parte degli operai.

IL RECUPERO DEI VALORI E IL FORMARSI DELL'IDEOLOGIA FASCISTA

La prosopopea fascista raggiunge livelli notevoli e debordanti che mettono in luce la sfrontatezza di un'idea politica basata su idealismi populistici che non hanno nulla a che fare con la forza dell'ideologia marxista o con altre teorie di pensiero politico fondate su concrete basi di politica economica e finanziaria. Gli ideali espressi appaiono come evoluzioni di pensieri infantili o azioni di una massaia che cerca di riordinare la confusione familiare, una riconquista dell'ordine precostituito atto a riportare sembianze di pace domestica. Valori

che toccano il cuore di quanti ritengono di far parte di “quella famiglia” più per ragioni di appartenenza e di partecipazione attiva piuttosto che di condivisione di un progetto concettuale o condivisibile su un piano strategico. Mussolini sembra capire che bisogna convincere le masse e lo fa soppesando perfettamente l'indice e il livello culturale sul quale gli italiani di ceto medio/basso fondano i principi di sussistenza della loro vita personale e sociale. Il calcolo strategico su cui si basa questa fase iniziale del fascismo è una fine intuizione politico-sociale, anche perché ci sarà una separazione dalle “scorie” (metaforicamente l'uso dell'olio di ricino praticato dagli squadristi per purificare l'individuo dallo spirito social-comunista) prima per la presa del potere, poi per il suo mantenimento: scorie sembrano essere quanto è rappresentato dall'ideologia della sinistra italiana e da quel tipo di proletariato sul quale essa basa le sue strategie economico-sociali. Il Duce farà sua l'altra parte del proletariato e questo episodio del film descrive siffatto aspetto strategico.

Per comprendere tale passaggio politico è indispensabile rientrare nella trama lunga del film, quindi non solo nella decontestualizzazione oggetto di questo paragrafo, comunque eloquente: Aldo, dopo due mesi di occupazione e inutili tentativi di far funzionare la fabbrica, si arrende annunciandone l'abbandono. Gli operai sono delusi, proprio loro che si erano sentiti proprietari e proclamati padroni (allusione chiara all'incapacità dirigenziale dell'operaio, inserita al fine di rovesciare l'assioma della politica leninista che pone l'operaio/individuo al centro del sistema economico-industriale). Ciccillo allora s'inventa uno spettacolo pubblico di maschere umane in beffa dei lavoratori e dell'abbandono della fabbrica. Il giorno della prima, il pubblico sembra composto, in massima parte, da operai e contadini. La contrapposizione forte tra le due classi popolari si manifesta nella rissa successiva allo spettacolo, con i contadini schierati dalla parte dei padroni, e gli operai disorientati senza una guida che sembrano soccombere alla forza fisica dei lavoratori della terra. Comunque gli autori pongono palesemente in una luce negativa gli operai, in una positiva i contadini. L'episodio termina con la morte di Giuliani, assassinato dall'agitatore comunista perché aveva tentato di difendere il cieco da un'aggressione. Con questo grave fatto termina la parte romanzata del film e inizia una vanagloriosa serie d'immagini simboliche che legano Giuliani, tornato a essere eroe della Patria, agli onori della bandiera, dell'Altare della Patria e del Milite Ignoto.

L'assioma finale è persino infantile e si riduce a: operai ladri, agitatore filosovietico assassino e piccolo borghese redento dai suoi peccati dopo un valo-

roso atto eroico. Il tutto fa comunque parte di un monopolio mediatico che infonde una serie di contenuti in una massa che appare inerte, ma è, per dirla con un eufemismo, semplicistico. Soprattutto, questo monopolio

«[...] non tiene conto di tutti quei meccanismi di ritorno (*feedback*) dal basso che inevitabilmente condizionano le sfere del potere, anche in situazioni di regime autoritario, ove ovunque, è bene tenerlo a mente, le possibilità di interlocuzione con le gerarchie più alte sono limitate se non pressoché assenti. Ne consegue che la figura di Mussolini venisse costantemente revisionata anche sulla base del consenso popolare, e che il cinema e l'immaginario che contribuiva a formare potesse figurare da valevole laboratorio sociologico in questo senso»¹¹⁶.

LA “MARCIA SU ROMA”

L'ultimo paragrafo è forse il più interessante dal punto di vista filologico perché legato al cinema del reale. Ha una durata complessiva di circa nove minuti ed è un esempio comeriano di riprese dal vero, proprio perché per la maggior parte propone immagini in presa diretta con la storia della “marcia su Roma”, intervallate da alcune sequenze di ricostruzione storica risorgimentale, ancora per porre l'accento sul rapporto mediato tra l'epica garibaldina e le gesta coraggiose, ardite del fascismo della prima ora, e altre legate ai miti che il fascismo sta imponendo. Alle immagini dei bersaglieri che conquistano Roma con la Breccia di Porta Pia, combattendo con le armi – si vedono soldati cadere a terra, altri sparare verso il nemico –, se ne contrappongono altre pacate che mostrano l'attraversamento del luogo mitico da parte dei fascisti in marcia, senza colpo ferire: qui non c'è nessun antagonista che cerchi di impedire loro l'azione che stanno compiendo, non c'è nulla di eroico nei loro gesti. Spariscono quasi completamente dalla scena gli attori professionisti, se non nella sequenza dove nonno e nipote indossano la camicia nera allo stesso modo in cui l'anziano vestiva quella rossa garibaldina, con il chiaro intento di affermare il passaggio di consegna di valori e dei simboli tra le due generazioni. Si è di fronte a una finzionalità legata ai registri dell'interpretazione scenica nei teatri di posa, alla visione d'individui che corrono verso un unico

¹¹⁶ B. Surace, *Il grido dell'aquila e 1860: esercizio di simbolizzazione nel cinema di propaganda fascista. Il caso Garibaldi*, cit.

traguardo, come accade spesso alle foci a delta dei grandi fiumi, con le acque che arrivano alla meta da alvei diversi. Le inquadrature non sono scontate, ma prerogativa di esercizi di stile in funzione calligrafica come bella scrittura visiva, attente ai ritmi del passaggio dall'alto verso il basso. Sono inquadrature studiate, prestabilite. In esse si scopre il piacere di guardare e riprendere quanto sta avvenendo, dal piano lunghissimo al medio fino ai particolari e alle espressioni dei visi, scegliendo punti di vista diversi; inquadrano spostamenti di corpi a volte schierati in disposizioni da parata militare, a volte più disordinati, ma sempre con un ritmo di movimento preordinato per mostrare la valenza marziale che caratterizza questa fiumana di persone. Tutto ciò è sorretto da un montaggio ritmato definito dai canoni avanguardisti che verranno in seguito¹¹⁷ e che questo finale di film anticipa con una certa originalità. In quel periodo in Europa non esistevano ancora dei chiari esempi rapsodici di masse riprese dal vero con funzioni dinamiche di quest'ampiezza descrittiva e, anche se siamo lontani dai virtuosismi estetici e perfetti presenti nel documentario di propaganda hitleriana *Triumph des Willens* (1935; *Trionfo della volontà*) di Leni Riefenstahl, queste immagini hanno comunque un'importanza storica senz'altro esclusiva, perché realizzate pensando di serbare memoria di un evento simbolico per il fascismo. Questo film riporta fino a noi, spettatori del terzo millennio, una vanità e una fierezza miste a una certa ingenua fragranza che appartiene, comunque, a una fonte storica audiovisiva di notevole importanza.

Entrando nei dettagli, ci sono alcune particolarità da segnalare e sono i simboli del fascismo in una mitizzazione plastica di alcune icone simboliche. A Roma ci si arriva con ogni mezzo: a piedi, in bicicletta, su dei camioncini, a cavallo. Quello che importa veramente è indossare una camicia nera con il tipico berrettino militare, portare con sé la bandiera nera col teschio bianco o un vessillo sostenuto da due bastoni bianchi con il teschio nero, lo stendardo della propria sezione di appartenenza territoriale o un cartello, se ne vedono numerosi, con scritto «W Mussolini» oppure «O Roma o morte». La meta è il Comune di Roma e la sua sede, il Campidoglio. Il mito è quello, come si è

¹¹⁷ L'avanguardia cinematografica ha tra i suoi sperimentatori registi del valore di Dziga Vertov (con il suo *Kinoglaz*, 1924; *Cineocchio*) o il Robert J. Flaherty di *Twenty-Four Dollar Island* [1927; *Id.*], e in seguito il perfezionista tedesco Walter Ruttmann, anche se il film americano *Manbatta* (1921; *Id.*) di Paul Strand e Charles Sheeler è additato come il prototipo di questo genere. Questo medimetraggio è talmente sperimentale da risultare un esperimento modernista che utilizzava un mezzo non convenzionale.

visto, di passare per la Breccia di Porta Pia e arrivare all'Altare del Milite Ignoto, simboli chiari che legano passato e presente. Particolari distintivi importanti sono il saluto romano, con il braccio teso verso l'alto, e la totale assenza di figure femminili.

Il film si chiude con delle immagini espressive e mitopoietiche del primo fascismo. S'inizia con una visione di un'aquila (uccello simbolo del fascismo, da cui deriva il titolo del film), poi ancora monumenti delle principali città italiane (montati a due a due), come fossero uniti da uno scopo unitario e, alla fine, per ultimo, solo e unico il Colosseo come monumento simbolo dell'intero Paese, ma anche di una centralizzazione su Roma del potere politico e amministrativo. A seguire un'immagine del fascio littorio, un cannone che spara, un aratro trainato da buoi e dei contadini che arano un campo, imbarcazioni mercantili arenate in un porto e una nave da guerra in mare, esterno e interno di una fabbrica e, infine, a chiusura del film, una fotografia del Duce contornato dai suoi fedeli camerati quadrumviri. Il fascismo nascente, tra realismo cinematografico e demagogia populista, dopo l'uso della violenza bellica e politica, tranquillizza lo spettatore, mostrando una "sua realtà" che diverge e stride con la realtà storica, come spiega Copello¹¹⁸ citando Brunetta:

«Nella marcia su Roma non fu rispettato quell'appello alla guerriglia che Ferruccio Vecchi aveva lanciato due anni prima e che avrebbe dovuto far rivivere le eroiche imprese garibaldine. E anche l'irruente bal danza degli uomini, qui ben messa in evidenza, venne certo raffrenata dal precario stato dell'organizzazione (per parlare dell'intera giornata di pioggia che essi trascorsero alle porte della capitale, in attesa dell'arrivo del vagone-letto che trasportava Mussolini). L'idealizzazione – qui attuata – degli elementi ideologici e "tecnici" che concorsero al compimento della marcia appare dunque perlomeno spinta troppo all'eccesso: come dice Brunetta, "la marcia su Roma era in fondo troppo poco per costituire il momento privilegiato di un'epica rivoluzionaria da paragonare, mettiamo, alla Rivoluzione d'Ottobre"»¹¹⁹.

Il grido dell'aquila è un esempio notevole di quanto potesse essere negativo,

¹¹⁸ B. Copello, *Un film fascista degli anni '20: Il grido dell'aquila di Mario Volpe*, cit., p. 129.

¹¹⁹ G.P. Brunetta, *Cinema italiano tra le due guerre*, Mursia, Milano 1975, p. 76.

per lo stesso potere politico, un cinema estremistico e di parte nell'evocare principi ideologici persino ingenui. Gli stessi intellettuali fascisti, soprattutto in questo periodo di formazione di un'ideologia propagandistica il più possibile efficace per ottenere un ampio consenso, erano sostenitori di tesi più avanzate di rinnovamento e di centellinazione dell'intervento statale sia a livello di finanziamenti statali sia di provvedimenti politici censori. Si cerca invece un'auto-fascistizzazione sostenuta dalla critica e dagli industriali, ma anche dagli stessi quadri politici fascisti: si tratta quindi di una strategia di affari pubblici lontana da una politica di propaganda diretta atta a scardinare eventuali rapporti, di reciproca necessità, con l'industria privata, anche perché una fascistizzazione bollata dallo Stato sarebbe stata «inesorabilmente boicottata, respinta dal commercio, vietata dalla censura estera»¹²⁰.

L'inadeguatezza strategica del film di Volpe porta all'insuccesso artistico e propagandistico, ma ai posteri rimane come un caratteristico segno dell'impulsività emotiva con la quale il sistema rivoluzionario fascista ha dato contributi primitivi di coesione e di appartenenza allo sforzo innovativo voluto da molti italiani per un cambiamento, per loro, necessario. Proprio per la sua spontaneità espressiva e schiettezza il film riconsegna l'enfasi di un passato forte nella sua emanazione demagogica e populista, attributi che non hanno una valenza basata su una funzione estetica, ma che servono a mantenere una fragranza con una storia sociale minore, tradizionalista e oltranzista, che nelle pulsioni emotive e conflittuali di massa ha trovato il senso e il significato di spendersi per un ideale raggiunto.

¹²⁰ A. Blasetti, *J.O.S.*, in «Lo Spettacolo d'Italia», a. II, 6, 5 febbraio 1928, p. 65.

Il socialismo sovietico rivoluzionario

2.1 Unione Sovietica: la politica, la rivoluzione, il cambiamento culturale

Prima della conquista del potere politico di Benito Mussolini e della rivoluzione della destra in Italia, in Russia nel 1917, quindi cinque anni prima della Marcia su Roma, il potere politico subisce una trasformazione radicale. Se in Italia la monarchia sopravvive al cambiamento epocale e rimane con il Parlamento in balia di un unico partito dominante, in Russia si cerca di eliminare ogni residuo del passato aristocratico-borghese. Infatti fino ad allora il potere autocratico era rimasto concentrato nelle mani dello zar Nicola II Romanov e dei suoi sudditi più fedeli: aristocratici minori, notabili borghesi, amministratori, contadini agiati (i cosiddetti “kulaki”). In un Paese la cui economia è basata prevalentemente sull'agricoltura, i disastri militari, la miseria di massa, la forte inflazione, la penuria alimentare fanno crescere l'avversione popolare verso lo zar e la guerra. Tra la fine del 1915 e l'inizio del 1917 in Russia si registra il più alto numero di scioperi d'Europa e anche la quantità di diserzioni è la più massiccia tra tutti gli eserciti coinvolti in conflitto. Nella notte tra il 24 e il 25 ottobre 1917 i bolscevichi assaltano il Palazzo d'Inverno, sede del Governo provvisorio, e prendono il potere. Il 26 ottobre il nuovo governo rivoluzionario, presieduto da Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov) decreta in favore della pace, senza annessioni e indennità. Poi risolve la questione centrale riguardante la terra: si aboliscono, senza indennizzo, le ex proprietà private. Contemporaneamente si decide il pieno controllo operaio delle fabbriche. Con la rivoluzione russa, indotta dalla sollevazione di massa e dal colpo di Stato, irrompe nella storia del Novecento il primo Stato socialista che diverrà, in breve tempo, una potenza mondiale. Dopo il declino dell'egemonia europea, lo Stato socialista contribuirà a ridisegnare un nuovo ordine, creando un inedito modello di nazione basata sulla teoria macroeconomica – ideata nel XIX secolo da Karl Marx, con il contributo di Friedrich Engels, per il passaggio dal materialismo storico al materialismo dialettico fino ad arrivare al “marxismo” – contrapposta alle liberaldemocrazie fondate sull'economia di mercato. La rivolu-

zione di ottobre ha la peculiarità di un colpo di Stato attuato dalla minoranza politica bolscevica, ma nello stesso tempo, da un punto di vista sociale, ha un carattere di massa per la capillare partecipazione alla rivolta di contadini e operai. A novembre, le elezioni per l'Assemblea Costituente, che mettono in minoranza i bolscevichi, sono annullate da Lenin. La sovranità viene riconosciuta solo ai "Soviet" (fondati nel 1905 come organismi di rappresentanza degli operai e dei contadini, diventeranno dopo la rivoluzione complessi meccanismi di aggregazione politica) ma, in realtà, è concentrata nelle volontà del Partito bolscevico. Ha così inizio il sistema monopartitico che, da allora, caratterizzerà tutte le società che ricalcano il modello socialista sovietico. In questo periodo il cinema ha il sostegno del nuovo governo e Lenin nel 1949 dichiara che, tra tutte le arti, è la più importante per allontanarsi dalla "decadenza borghese" e avvicinarsi a quella "obiettività" tanto utile alla formazione culturale di una nuova classe sociale, quella del proletariato socialista. Per questo il cinema documentario sarà finanziato dal Governo, mentre la finzione è vista come "l'oppio dei popoli". Il cinema del reale diventa "l'arte dei fatti" (definizioni di Majakovskij, l'intellettuale che sarà al centro della riorganizzazione culturale successiva alla rivoluzione politica leninista).

Se si prende come riferimento il concetto che il cinema di finzione più legato ai meccanismi del realismo basa la ricostruzione di fatti avvenuti sul concetto di "verosimiglianza" – dove per verosimiglianza s'intende la capacità degli sceneggiatori di sintetizzare azioni che nella realtà si esplicano in un tempo dilatato –, uno dei film più attendibili e significativi sul contesto post-rivoluzionario della guerra civile russa, negli anni successivi all'ottobre del 1917, è il lungometraggio biografico canadese *Eisenstein* di Renny Bartlett (2000; *Id.*). Durante le mie lezioni del corso di "Cinema del reale", ho spesso utilizzato i primi diciannove minuti di questo film, che sintetizzano il clima politico e gli sviluppi sociali di questo periodo storico attraversato dalla guerra civile, in cui il sistema governativo si pose l'obiettivo di stabilizzare un Paese sconfinato come l'Unione Sovietica, composto di quindici Stati federali uniti, nel 1922, in un'unica confederazione. Inoltre *Eisenstein* offre l'opportunità di vivere virtualmente l'incontro tra due geni dell'avanguardia artistica russa d'inizio XX secolo: Ėjzenštejn impara dal maestro Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd l'arte della recitazione e della regia, onorando le grandi novità che la rivoluzione russa, nel periodo leninista, permette di mettere in atto a coloro che si rivelano i protagonisti di un periodo esaltante e di grande cambiamento delle discipline dello spettacolo.

Il postrivoluzionario è un periodo difficile, di povertà e di fame, in cui persino i «ladri diventano filosofi», come asserisce Ėjzenštejn (interpretato da Simon McBurney) in una delle prime battute del film ambientato in piena guerra civile, quando il giovane disertore è ancora vestito da soldato. Incontra alcuni teatranti che marciano veloci alle spalle della loro guida che urla: «Voi ai costumi, voi agli arredi di scena! Disfiamoci degli orpelli borghesi. Teatri gratis per le masse». I giovani, che indossano tute da operai, fanno parte dell'«esercito dell'arte» correlato al «teatro della rivoluzione»; il loro leader è Mejerchol'd¹ (interpretato da Jonathan Hyde). Il gruppo entra in un teatro e lo stesso Mejerchol'd sale sul palco dove, sullo sfondo, s'intravede la scenografia di un paesaggio con villa e giardino. Proprio in quel momento ha inizio la distruzione del fondale e a seguire quella del sipario: la riorganizzazione dello spazio è anch'essa un fatto rivoluzionario che segna il cambio di passo nelle arti e la riorganizzazione della «forma spettacolo» rispetto alla nuova filosofia politica, che dà valore al mondo del proletariato e, al contempo, alla distruzione d'ogni forma precedente di storie calate in ambientazioni aristocratico-borghesi.

I bolscevichi stanno inventando nuovi metodi per interpretare anche le arti, per realizzare un modello drammaturgico coerente al cambiamento della società, con l'operaio al centro della scena e la scomparsa dei costumi tradizionali che legano il teatro ai grandi classici della letteratura russa: è la svolta che porta all'evoluzione dal teatro statico e simbolico a quello dinamico. L'innovativo Mejerchol'd sfrutta proprio l'onda rivoluzionaria per mettere in campo le sue idee innovative, ora divenute una priorità, e trova nel teatro lo strumento di propaganda, coesione, partecipazione nel senso di «rivoluzione dello spirito». I tratti distintivi introdotti nel nuovo teatro sono anche visibilmente dirompenti e prevedono l'abolizione del sipario e dei fondali scenici, l'estensione del palco oltre la sala, il ritmo sincopato e meccanico di danza dei personaggi, il predominio del movimento sulla parola, la stilizzazione, una forte convenzionalità della scena organizzata su pure esigenze pratiche, un uso dell'improvvisazione tipico della commedia dell'arte (probabilmente qualche sollecitazione o meccanismo interpretativo, legato alla recitazione spontanea, Mejerchol'd lo apprese nel suo viaggio in Italia del 1902), del teatro orientale o di quello spagnolo del Seicento.

¹ Cfr. V.E. Mejerchol'd, *L'ottobre teatrale 1918-1939*, introduzione e cura di F. Malcovati, traduzione e note di S. de Vidovich, Feltrinelli, Milano 1977.

Con la rivoluzione russa l'accelerazione verso ogni forma applicativa è un obbligo, ed è proprio l'ambiente sociale così innovativo che permette a Mejerchol'd di trionfare² con il nuovo "teatro biomeccanico" e gli "attori-macchina", invenzioni in cui si compie il principio secondo il quale il fine del teatro non è mostrare un'opera d'arte compiuta, ma quello di trascinare lo spettatore nella creazione che si sta realizzando sotto i suoi occhi, attirandolo addirittura nel processo stesso della creazione scenica. Questo concetto d'interazione nella creatività coincide col principio di teatro a servizio della rivoluzione politica e sociale, ed è al contempo un segnale forte di affratellamento per quanti ne sono coinvolti. Sono tutti spettacoli in cui si può mettere a frutto il lavoro di ricerca sulle forme teatrali realizzato in passato da Mejerchol'd, ma servono al regista anche come sperimentazione sulla scena dei principi e delle teorie del montaggio cinematografico che negli anni Venti si stanno affermando in Unione Sovietica, o per saggiare l'utilizzo della musica jazz e di scenografie audacemente costruttiviste: ad esempio per la realizzazione di *Maskarad - Un ballo in maschera* (1917) di Lermontov, lo scenografo Aleksandr Golovin utilizzò oltre quattromila bozzetti, mentre Mejerchol'd scrisse circa ottocento schede nelle quali erano delineati i movimenti delle comparse durante la scena da ballo. Contaminazioni futuristiche che danno luogo a stilemi d'autore di notevole forza persuasiva con la nascita di moderni ritmi organizzati su impostazioni volutamente innovative: si va a grande velocità verso il futuro, verso la nascita dell'avanguardia teatrale, di un sistema che dal teatro spinge il vento del cambiamento alle altre arti. Mejerchol'd trasforma l'arte sul palcoscenico, mentre Ejzenštejn, che con il maestro lavora

² Tra le creazioni sceniche realizzate da Mejerchol'd a Mosca sono notevoli, soprattutto per la loro definitiva rottura con ogni tradizione del passato, l'allestimento dell'*Ispettore generale* di Gogol' del 1926, o *Che disgrazia l'ingegno!* di Griboedov del 1928. Dopo il 1917 Mejerchol'd collabora alla politica culturale e alla propaganda del governo rivoluzionario. Oltre al teatro che porta il suo nome (1923-1938), per il quale progetta una innovativa sede, mai ultimata, dirige il "Teatro della Rivoluzione" mettendo in scena opere di Majakovskij (*Mistero buffo*, 1918; *La cimice*, 1929; *Il bagno*, 1930), di Crommelync (*Le cocu magnifique*, 1922), ancora di Gogol' (*Il revisore*, 1926), di Ostrovskij (*La foresta*, 1924, e *Come fu temperato nell'acciaio*, 1937) e numerose altre come: *D.E.* di Erenburg e Kellermann (1924), *Il maestro Bubus* di Fajko (1925), *Il mandato* di Erdman (1925), *Kommandarm 2* di Sel'vinskij (1929), *Ultimo decisivo* di Višnevskij (1931), *L'elenco delle benemerienze* di Oleša (1931), *L'introduzione* di German (1933), *Le nozze di Krecinskij* di Suchoy-Kobyl'in (1933), *La signora delle camelie* di Dumas (1934), *Trentatré svenimenti*, tre atti unici di Čechov (1935). Cfr. il volume dello stesso Mejerchol'd *Rekonstrukcija teatra*: tr. it. *La ricostruzione del teatro*, pubblicato nel 1930, oggi reperibile in V. Mejerchol'd, *Sul teatro. Scritti 1907-1912*, prefazione di R. Raskina, Dino Audino Editore, Roma 2015.

come scenografo, apprende la nozione di regia come governo della recitazione popolare fatta di numerosi attori ammassati per formare un'unità imprescindibile. Ma si va anche oltre, fino al movimento dei corpi nel concetto di unità affastellata dove l'organizzazione e la programmazione della scena passano attraverso l'impiego del disegno, strumento principe per commediografi e sceneggiatori del cinema muto, che Èjzenštejn utilizzerà nella fase preparatoria dei suoi film per mettere in scena le sequenze attraverso l'uso di quello che, oggi, è lo *storyboard*. Èjzenštejn passa in breve tempo dal teatro al cinema. Nel film di Bartlett, questo momento topico è rimarcato in maniera solenne: il maestro riconosce la bravura del suo discepolo, la sua visione polimorfa dell'oggetto da rappresentare è però così complessa che per interpretare al meglio la sua arte e trasmetterla al prossimo dovrebbe costruire scene che in teatro sono impossibili da realizzare. Il palcoscenico possiede una visibilità limitata dell'azione: si parla di una visione incrociata con continui cambi di scena e di paesaggio, con inquadrature che vanno dal basso verso l'alto o viceversa, attraverso primissimi piani, piani sequenza, campi lunghi, attuabile solo nel cinema attraverso la tecnologia a esso connessa. È pertanto quest'ultima a determinare la vera differenza. Il montaggio unisce le immagini con il ritmo voluto dall'autore. Senza lo strumento prezioso della moviola non sarebbe permesso incollare le immagini le une alle altre, danzare con esse, creare emozioni che provengono dal ritmo stesso con cui le sequenze sono montate. Un'esposizione d'immagine di tre secondi, poi quattro, ancora due, e così via, permette un fraseggio sincopato quanto vitale. È la nuova vittoria dell'invenzione dei Lumière che in Russia ha la sua decisiva evoluzione e consacrazione, proprio con l'utilizzo dell'altra parte tecnologica fondamentale per la trasformazione del linguaggio cinematografico: la moviola. Ora il cinema assume una forma matura e si compone di tre parti ben distinte: la macchina da presa, la moviola di montaggio, il proiettore. La moviola per Èjzenštejn ha lo stesso valore, se non maggiore, della macchina da presa. Il ritmo di unione delle immagini è decisivo per la costruzione di un linguaggio formalmente basato sulle "attrazioni", che solo con il mescolamento delle stesse immagini e la scelta del momento esatto in cui montarle, forniscono quel senso interpretativo che i suoi film possiedono quale corollario d'insiemi significativi e di inquadrature strutturate nella loro unità interpretativa, come abbiamo visto concretamente nel quarto paragrafo del primo capitolo. Questo significa che l'immagine non è una copia del mondo di per sé reale, ma una ri-descrizione soggettiva dell'autore che disciplina il "suo voler vedere" prima riprendendo, poi giocando alla con-

nessione delle sequenze, tagliando e sviluppando un discorso proprio con riferimenti esterni particolarmente attivi per la sua significazione finale. Qui si vuole anche rilevare l'importanza che il teatro ha avuto nella formazione del regista sovietico, tra i più sorprendenti dell'intera storia del cinema mondiale, inventore dei film di ricostruzione storica immediatamente contemporanea che nella finzione trovano una dimensione realistica sorprendente. Ėjzenštejn, nelle sue prime pellicole – *Bronenosets Potëmkin* (1925; *La corazzata Potëmkin*) e i già citati *Sciopero* e *Ottobre* –, propone il passato prossimo, ritorna su avvenimenti recenti con immagini quindi riconoscibili perché spesso gli stessi spettatori hanno vissuto realmente quegli eventi o ne hanno sentito parlare in funzione mitopoietica. Si parla anche di un realismo radicato nella mentalità dello spettatore e per questo egli si impegna a realizzare film di propaganda che esaltino la rivoluzione leninista. La spontaneità, con la quale ogni fatto è ricostruito, riconsegna il senso di una libertà artistica assoluta, la stessa che il teatro di Mejerchol'd aveva nel suo DNA. La situazione cambia quando, nel gennaio del 1924, muore Lenin. Dopo alcuni anni di transizione e di lotte interne al partito di regime, Iosif Vissarionovič Džugašvili, conosciuto con lo pseudonimo di “Stalin” (“Uomo d'Acciaio”), di fatto nel 1927 assumerà il potere politico dell'Unione Sovietica, dopo aver defenestrato Lev Trockij. Il film di Bartlett inizia e termina con le scene della “morte metafisica” di Ėjzenštejn, per infarto, che “la finzione” fa coincidere con la prima di *Ivan Groznyj II: Bojarskij zagovor*³ (1946; *La congiura dei boiardi*, film censurato dal Comitato Centrale del Partito Comunista e visibile al pubblico solo dal 1958). Nel film Stalin è presente in sala di proiezione, la sua figura si scorge di spalle mentre fuma la pipa. A un certo punto si alza ed esce impetuosamente: qualcosa di quel racconto non gli è piaciuto. L'infarto non è causato solo dal ballo sfrenato in cui il regista si getta per esorcizzare la serata, ma è soprattutto dovuto alla preoccupazione che Ėjzenštejn prova per il giudizio del leader politico notoriamente permaloso. In realtà anche Mejerchol'd muore a causa della politica stalinista: come molti suoi connazionali, subisce l'ira del capo supremo ed è arrestato nel 1939 per essere fucilato l'anno successivo. Le due morti sono il simbolo del triste destino di una rivoluzione che era nata nel-

³ Il film era pronto nel 1946 e la censura lo obbligò all'oblio. In realtà Ėjzenštejn muore d'infarto nel febbraio del 1948, pochi giorni dopo il compimento del suo cinquantesimo compleanno. Sicuramente la vita per il regista russo non fu facile dopo la censura del suo ultimo lungometraggio, soprattutto considerando che si parla di un artista allineato ai voleri dello stalinismo.

l'utopia più assoluta, la cui meta proclamata era di passare dal socialismo al comunismo e, quindi, alla pura e piena eguaglianza tra i cittadini. Nella realtà invece si è trasformata nell'ostracismo di ogni possibile concorrente del leader e nelle "purghe" staliniste che hanno portato altrove ogni benevolo ideale. Per quanto riguarda l'arte, il senso di libertà e di sfrenata sperimentazione degli anni Venti scompare con l'inizio degli anni Trenta, in concomitanza con l'avvento del cinema sonoro. Il 1930, anno in cui il cinema diventa sonoro in Italia come in Unione Sovietica, è ricordato anche per un suicidio paradigmatico: Vladimir Majakovskij⁴, noto intellettuale, drammaturgo, poeta, pittore, attore teatrale e cinematografico, sceneggiatore, cartellonista, giornalista, cantore epico della rivoluzione bolscevica e capofila della corrente futurista russa. Majakovskij pone fine alla sua vita a trentasette anni, a causa delle forti delusioni politiche, intrecciate a frustrazioni di natura sentimentale. Il decennio della restaurazione stalinista inizia così con una morte simbolica.

Quanto finora raccontato, segue la linea del cambiamento politico che continua con una fase di anarchia dovuta alla riorganizzazione sistematica dello Stato rispetto ai nuovi obiettivi politici. Allo stesso tempo quello postrivoluzionario rimane un momento di grande libertà intellettuale, privo di censura da parte della classe politica da poco al potere che ha, nei giorni della ricostruzione, finalità più importanti da perseguire. Nei primi anni Venti Lenin delega a Majakovskij la riorganizzazione culturale del Paese. L'intellettuale⁵ influirà in modo decisivo sulla carriera di Mejerchol'd (un assioma spinge a pensare che Majakovskij sia stato per Mejerchol'd quello che Čechov è stato per Stanislavskij⁶) così come su quella degli autori appartenenti all'avanguardia

⁴ Cfr. A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959; *Kino. Enciklopedičeskij slovar'*, Moskva 1987, *ad vocem*; N. Nusinova, *Majakovskij sceneggiatore: futurismo ed eccentricismo*, in P. Bertetto - S. Toffetti (a cura di), *Cinema d'avanguardia in Europa*, Il Castoro, Milano 1996.

⁵ Majakovskij scrive nella rivista «Kino-fot» dell'ottobre 1922: «Per voi il cinema è spettacolo. Per me è quasi concezione del mondo. Il cinema è apportatore di movimento. Il cinema è rinnovamento delle letterature. Il cinema è distruttore delle estetiche. Il cinema è audacia. Il cinema è uno sportivo. Il cinema è diffusore delle idee. Ma il cinema è malato. Il capitalismo ha offuscato i suoi occhi, riempiendoli d'oro. Abili imprenditori lo guidano tenendolo per mano. Ammucchiano denaro, commuovendo i cuori con soggetti piagnucolosi. Ciò deve finire. Il comunismo deve sottrarre il cinema ai guardiani che lo sfruttano. Il futurismo deve farne evaporare l'acqua stagnante della lentezza e della morale».

⁶ R. Tabilio, *Teatro e potere nella Russia postrivoluzionaria: un parallelo tra V.E. Mejerchol'd e M.A. Bulgakov*, in «Antropologia e teatro», 3, 2012, p. 63.

cinematografica⁷ russa socialista⁸. Di fatto aveva incuneato in loro una missione specifica: liberare il cinema dagli orpelli borghesi, dal capitalismo, dallo sfruttamento dei suoi produttori per renderlo uno strumento di massa, operoso, soprattutto in grado di riunificare masse popolari ed etnie, sia a livello linguistico sia di organizzazione sociale e culturale, masse eterogenee e analfabete che componevano l'immenso Paese. Si parla di registi accomunati dal fatto di essere pensatori teorici. Il gruppo⁹ è composto, da più noti, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovženko, oltre allo stesso Ėjzenštejn e a Dziga Vertov, il maestro del cinema del reale di cui parleremo diffusamente nei prossimi due paragrafi perché, tra gli autori qui citati, è quello più vicino al documentario e al cinema del reale, svincolato da contaminazioni con altri generi e forme cinematografiche. Questi cineasti aderiscono, ognuno con uno stile personale, alla realtà che li circonda¹⁰, ma nello stesso tempo seguono la

⁷ Basilare per la comprensione del concetto di cinema delle avanguardie è il saggio di A. Costa, *Cinema e avanguardie storiche*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, L'Europa. Miti, luoghi, divi, cit., pp. 417-443.

⁸ A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino 1965; V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Einaudi, Torino 1968; G. Kraiski (a cura di), *Le poetiche russe del Novecento: dal simbolismo alla poesia proletaria*, Laterza, Bari 1968; G. Rapisarda (a cura di), *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica. La Feks: Kozincev e Trauberg*, Officina Edizioni, Roma 1975; L.V. Kulešov, *50 let v kino* (50 anni nel cinema), YoYo Media, Moskva 1975; J.E. Bowlt (a cura di), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, The Viking Press, New York 1976; I. Christie - J. Gillett (eds.), *Futurism/Formalism/FEKS: Eccentrism and Soviet Cinema 1918-36*, BFI, London 1978; R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-29*, Cambridge University Press, Cambridge 1979; A.V. Fevral'skij, *Moskovskie vstreči* (Incontri moscoviti), Moskva 1982; G.M. Kozincev, *Sobranie sočinenij v pjati tomach* (Opere scelte in cinque volumi), Leningrad 1982-1986; A.B. Nakov, *L'Avant-garde russe*, Éditions Fernand Hazan, Paris 1984; tr. it. *L'avanguardia russa*, Jaca Books, Milano 1986; *L'effet Koulečkov/The Kuleshov effect*, in «Iris», 1, 1986, pp. 1-106; F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme russe*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 1990; F. Albera - E. Khokhlova - V. Posener, *Lev Koulečkov et les siens*, Éditions du Festival international du film de Locarno, Locarno 1990; P. Montani, *Fnori campo: studi sul cinema e l'estetica*, cit.; F. Albera (sous la dir. de), *Vers une théorie de l'acteur: Colloque Lev Koulečkov*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 1994.

⁹ Cfr. F. Albera, *Le teorie del montaggio in Unione Sovietica. Da Kulešov al «realismo socialista»*, in *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 1, L'Europa. Miti, luoghi, divi, cit., pp. 375-396.

¹⁰ Sebbene Kulešov sia il più giovane di questo gruppo di cineasti (tra l'altro è considerato il "padre" del cinema sovietico), ha il merito di aver fortemente influenzato numerosi suoi colleghi, tra i quali Pudovkin, grazie alle sue geniali intuizioni e alla capacità di trasmettere i saperi attraverso l'insegnamento e la scrittura saggistica, a partire dal suo saggio *Iskusstvo Kino* (1929; *L'arte del cinema*). Tra l'altro ideò quello che viene ricordato come "l'effetto Kulešov" accostando al volto di Ivan Mozžuchin tre diverse inquadrature, la prima con una tavola im-

teoria futurista che aborrisce il realismo classico e le estetiche tradizionali per convergere verso un nuovo modo di vedere basato sull'esaltazione del ritmo, la velocità, la modernità, la contaminazione musicale dovuta a rumori meccanici, il rifiuto della grammatica sintattica conservativa borghese per favorire l'avvento di un nuovo sistema interpretativo, ovvero la parola onomatopeica: quindi si parla di vocaboli associati a un rumore, a un suono, a un oggetto o a un soggetto a cui si vuole fare riferimento, mediante un procedimento iconico tipico del fonosimbolismo (Vertov, come si vedrà, approfondisce questo tipo di variazioni e trasposizioni audiofoniche). I registi dell'avanguardia sovietica degli anni Venti sono legati da un rifiuto netto per gli spettacoli tradizionali e il modo di rappresentarli, ispirati da un'anima futurista che non esclude elementi dada o surrealisti, contaminazioni che avverranno finché sarà permesso uno scambio culturale con l'Europa occidentale.

In questo panorama d'intellettuali al maschile emerge la figura di una donna che diviene importante per l'ascesa del nuovo cinema impostato sulle tecniche del montaggio: si tratta dell'ucraina Ėsfir' Il'inična Šub¹¹ (in occidentale Esther Shub). Ex studentessa di letteratura russa, collabora a teatro sia con Majakovskij sia con Mejerchol'd, ma ben presto passa al cinema, cooperando con Vertov nell'ideazione e realizzazione di numerosi cinegiornali e poi con Ėjzenštejn, partecipando alla sceneggiatura di *Sciopero* e della *Corazzata Potëmkin*. Abile montatrice (lavorerà in questa veste per altri autori soprattutto dal 1924 al 1927), Šub trasforma frammenti filmici girati da altri autori in opere complete come *A Burlesque on Carmen* (1915; *Carmen e Charlot*) di Charlie Chaplin. Per quanto riguarda *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922; *Il dottor Mabuse*) di Fritz Lang,

bandita, la seconda con la bara di una donna, la terza con una bambina. La medesima immagine del volto dell'attore sembrava esprimere fame, dolore o gioia, evidenziando così le potenzialità del montaggio narrativo (Cfr. O. Calvarese, *Lev Vladimirovič Kulešov*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2003). Pudovkin invece sviluppa la teoria dello "specifico filmico", cioè l'elemento peculiare dell'arte cinematografica che è il montaggio in funzione metaforica: nel suo film *Mat'* (1926; *La madre*) un fiume in piena rappresenta la collera rivoluzionaria (Cfr. O. Calvarese, *Vsevolod Illarionovič Pudovkin*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004). Dal canto suo Dovženko usa il montaggio per dar vita a poemi sul lavoro umano e sulla lotta per la libertà guardando al passato ad autori come Omero ed Esiodo: il suo film simbolo, *Zemlja* (1930; *La terra*) è un "cinepoema" sulla vita dei contadini di un Paese dove ogni novità origina sorpresa e sconvolgimenti (Cfr. O. Calvarese, *Aleksandr Petrovič Dovženko*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2003).

¹¹ Cfr. M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2014, pp. 58-60.

unisce le due parti del film e le trasforma in un unico atto, semplificando le lunghe didascalie per renderle esplicite e comprensibili, sfruttando solo la visione delle immagini: in pratica con il suo lavoro attua una facilitazione semantica che le permette di ottenere una maggiore diffusione dell'opera tra il pubblico sovietico dell'epoca. La pragmatica figura femminile è anche nota per la ricerca e il ritrovamento di bobine appartenenti agli archivi dello zar Nicola II rimaste occultate per anni, materiali mal conservati e a rischio di deterioramento. Le preziose pellicole sono state utilizzate in seguito dalla montatrice per realizzare *Padenie dinastii Romanovykh* (1927; *La caduta della dinastia dei Romanov*) a cui seguirono altre elaborazioni frutto di ricerche storiografiche sul cinema come fonte di storia intitolate *Velikij put* [1927; *Il grande cammino*] e *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj* [1928; *La Russia di Nicola II e Leone Tolstoj*]. Le immagini racchiuse in queste opere di rilevante importanza documentaria sono state utilizzate, nel XX secolo, in trasmissioni televisive storiografiche che talvolta hanno omesso di citare colei che ha reso realmente possibile il compimento di questi lavori¹². Quando Šub monta questi film d'indagine storica, esplicita la sua particolare visione dei fatti, individuando un sistema comparativo di contrasto in cui l'assemblaggio d'immagini risulta esemplare nell'esaltare e dare forma alla sostanziale differenza del modo di vivere di un aristocratico rispetto a quello di un contadino: una cosa è il "faticare" per un ricco, che dopo un ballo si beve un bicchiere di vino seduto su un'imbarcazione di lusso, altra cosa è il "sudare" di un agricoltore che trascina l'aratro per preparare una semina. Come si è visto nel caso del film *Il grido dell'aquila*, è una prassi del cinema muto abbinare a un oggetto o a un animale un valore positivo o negativo secondo il significato che il regista vuole esprimere, ma in questo caso le immagini sono di attualità e appartengono al cinema del reale, e Šub riesce in un'operazione sicuramente innovativa, riconsegnando allo spettatore una visione critica e soggettiva della storia, evidenziandone le problematiche e i contrasti sociali. Si allinea ai cambiamenti politici ma, a differenza di alcuni suoi colleghi artisti, si adegua naturalmente alla fase del "realismo socialista" che, dal 1934, si allarga agli altri Paesi socialisti del Centro Est europeo. Il cambiamento avviene dopo il Congresso degli Scrittori e degli Artisti Sovietici a Mosca. L'evento pone le basi per il progressivo scoraggiamento

¹² Cfr. P. Bertelli, *Dolci sorelle di rabbia. Cento anni di cinemadonna*, Belforte, Livorno 2005, cit. in M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, cit., n. 52, p. 163.

verso le attività legate all'astrattismo, al futurismo o al simbolismo e sviluppa il consolidamento di una forma artistica votata al movimento operaio, al social-realismo, in cui l'individuo protagonista perde sempre più significato rispetto all'identità culturale delle masse: una semplificazione complessiva delle forme è necessaria per aderire alle esigenze di convincimento popolare, in un clima di propaganda politica che sotto il comando di Stalin è sempre più accentuato. Šub prosegue la sua carriera con la realizzazione di film in stile social-realistico come dimostrano (anche solo dal titolo) i suoi documentari sonori *К.С.Е. - Кomsomol Šbef Elektrifikatsii* (1932; *К.С.Е. - Komsomol, lo Sponsor dell'elettrificazione*), *Moskva stroit metro* [1934; Mosca costruisce la metropolitana] e *Strana Sovetov* [1937; Il Paese dei Soviet]; interessanti anche le opere con una "visione sull'estero" come *Turtsiya na podyome* [1937; La Turchia a un punto di svolta], o *Ispanija* [1939; Spagna] incentrato sulla guerra civile, o *Fashizm budet razbit* [1941; Id.]. Dirige documentari di propaganda fino al 1949, mentre la sua opera finale, rimasta incompiuta, è incentrata sul tema delle donne dal 1914 agli anni Trenta.

«Per il LEF, che in precedenza aveva appoggiato Vertov, la principale alleata nella cinematografia divenne Èsfir' Šub, il cui grande talento si esprime nel film *Padenie doma Romanovykh* e *Rossiia Nikolaya II i Lev Tolstoy*, composti di quadri di cronaca storica. Questi film si accostavano alle posizioni del LEF molto più della poetica "simbolista" di Dziga Vertov. Tuttavia, i membri del LEF anche in questo caso non compresero fino in fondo la natura dell'attività artistica della Šub, la quale, utilizzando quadri documentaristici, non di rado li rendeva indipendenti dalle circostanze locali e temporali della ripresa e li utilizzava per la creazione d'immagini giornalistiche»¹³.

Come riconoscimento per il suo lavoro documentaristico, lo Stato nomina Šub direttrice dello Studio Centrale per il Documentario dal 1942 al 1953.

Oltre a questi registi cinematografici finora citati sono da ricordare, per la capacità di pensiero e l'attività di consolidamento degli impianti teorici pubblicati con largo seguito, lo storico russo Boris Mihajlovič Ejchenbaum¹⁴,

¹³ Cfr. N. Abramov, *Dziga Vertov*, Moskva 1962; tr. it. Edizioni «Bianco & Nero», Roma 1963, p. 94.

¹⁴ P. Montani, *Boris Michajlovič Ejchenbaum*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2003.

teorico del formalismo¹⁵ e studioso di fenomeni letterari e artistici in funzione estetico-filosofica riconducibile alla definizione di pragmatica, autore di tre importanti saggi sul rapporto del cinema con la letteratura, lo spettatore cinematografico e lo stesso stile cinematografico¹⁶; il critico letterario (anch'egli "formalista") e sceneggiatore Viktor Borisovič Šklovskij¹⁷ che isolò due tipi di cinema definendoli uno "di poesia" e uno "di prosa": «Esiste un cinema prosastico e uno poetico in ciò sta la differenza fondamentale fra i generi, e ciò che distingue uno dall'altro non è il ritmo o non soltanto il ritmo, bensì il prevalere dei momenti tecnico-formali nel cinema poetico in confronto a quelli semantici»¹⁸. Šklovskij approfondisce anche la "teoria dello smarrimento", secondo cui un cambiamento improvviso del punto di vista dell'opera d'arte porta a nuove dimensioni interpretative (metodo utilizzato da Brecht a teatro e da Ejzenštejn nel cinema), mentre Jurij Nikolaevič Tynjanov «lavorò sul testo dei due film sviluppando una narrazione libera sia dal punto di vista cronologico sia da quello stilistico; la concatenazione dei segmenti narrativi permette di produrre, sin dalla fase della sceneggiatura, un meccanismo creatore di finzione, in cui la fascinazione per l'immagine e le

¹⁵ Cfr. G. Kraiski (a cura di), *Le poetiche russe del Novecento dal simbolismo alla poesia proletaria*, cit., pp. 238-254; G. Kraiski, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971, pp. 5-10; V. Dohrn, *Die Literaturfabrik: die frühe autobiographische Prosa V.B. Šklovskij: ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde*, München 1987; A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci editore, Roma 1998, *passim*; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di F. Malcovati, Biblioteca di «Bianco & Nero», Roma 2000, pp. 36-48; V. Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, Slavistic Printings and Reprinting, Gravenhage 1955: tr. it., *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano 1966; T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Seuil, Paris 1966: tr. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.

¹⁶ *Literatura i kino* (Letteratura e cinema, in «SE», 42, 1926), *Vnutrennjaja rec' i kino-zritelja* (Il discorso interno e lo spettatore cinematografico, in «Kino», 46, 1926), *Problemy kino-stilistiki* (uscito nella raccolta *Poetika kino*, 1927, curata dallo stesso Ejchenbaum; tr. it. *I problemi dello stile cinematografico*, in G. Kraiski [a cura di], *I formalisti russi nel cinema*, cit., pp. 11-52).

¹⁷ Šklovskij «fu uno dei fondatori, nel 1916, della Obščestvo izučeniia poetičeskogo jazyka (OPOJAZ, Società per lo studio del linguaggio poetico), che, insieme al Moskovskij lingvističeskij kružok (Circolo linguistico di Mosca) costituì uno dei punti di sviluppo del formalismo russo, movimento articolato ed eterogeneo che comprendeva al suo interno studiosi di letteratura, poesia e cinema come Jurij N. Tynjanov, B.M. Ejchenbaum, Osip M. Brik, Roman O. Jakobson» (D. Dottorini, *Viktor Borisovič Šklovskij*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2004).

¹⁸ *Poezija i prosa v kinematografii*, in B.M. Ejchenbaum (ed.), *Poetika kino*, 1927; tr. it. *La poesia e la prosa nel cinema*, in G. Kraiski (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, cit., p. 150.

sue costruzioni danno vita a un cinema antirealistico in cui è la forma a creare il mondo e non viceversa»¹⁹. In questo clima di continuo sviluppo del pensiero filosofico – associato ai meccanismi che legano il “racconto filmico” (Ėjchenbaum) all’articolazione interna del cinema e alla sua possibilità di porsi come “linguaggio normativo” (Šklovskij) – si concentra la necessità di adempiere gli stilemi di metamorfosi che il pensiero futurista ha impresso in questi intellettuali russi con una determinazione assoluta, sull’onda delle continue evoluzioni anche sul piano teorico formale. Majakovskij per primo aderisce con trasporto al manifesto futurista di Marinetti, adeguandosi perfettamente all’ideologia nata in Italia e immediatamente diffusasi in Francia. In Unione Sovietica il movimento futurista incarna i principi evolutivi nei quali i valori rivoluzionari riflettono l’estrema separazione dal passato, generando un’arte nuova per un mondo nuovo. Nulla più del cinema separa il presente dal passato, verso la modernità, il rinnovamento. La libertà d’espressione diventa un fermento creativo unico e comunitario con l’adesione alle nuove idee del “Fronte Popolare delle Arti”, noto con l’acronimo “LEF”. Questo sarà anche il nome della rivista (attiva dal 1922 fino al 1930), diretta dallo stesso Majakovskij, realizzata con l’intento di sostenere l’innovazione, la creatività nel campo della letteratura, delle arti figurative, del cinema, del teatro e della critica nel contesto del nascente Stato socialista, nella quale scrivono i maggiori intellettuali russi²⁰ attivi in questo fecondo decennio. Un altro centro di sviluppo e di sperimentazione è “Proletkult” di Mosca, luogo realizzato per la formazione di nuove forme di scrittura e di pittura, in generale per il rinnovamento delle arti, contrapponendosi alla narrazione e alla figuratività tradizionali, così come si è visto succedere finora al teatro e al cinema.

¹⁹ D. Dottorini, *Jurij Nikolaevič Tynjanov*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004.

²⁰ Hanno collaborato al mantenimento della rivista «LEF» e vi hanno scritto articoli anche i registi Ėjzenštejn e Vertov. Tra gli intellettuali che vi hanno aderito Nikolaj Nikolaevič Aseev, Sergej Michajlovič Tret’jakov, Vasilij Vasil’evič Kamenskij, Boris Leonidovič Pasternak, Aleksej Eliseevič Kručnych, Osip Maksimovič Brik, Viktor Borisovič Šklovskij, Boris Arvatov; fino ai costruttivisti Aleksandr Michajlovič Rodčenko (autore delle copertine), i fratelli Vladimir e Georgij Stenberg, Varvara Fëdorovna Stepanova e Ljubov’ Sergeevna Popova.

2.2 *Dziga Vertov: il cinema del reale nella sua fase sperimentale*

David Abelevič Kaufman nasce il 2 gennaio del 1896. Di origine ebraica e famiglia medio borghese (figlio di un libraio residente nella zona polacca dell'impero zarista), assume uno pseudonimo altisonante d'ispirazione futurista, Vertov, che tradotto dall'ucraino significa "Trottola Rotante" (spesso tradotto in italiano "Vertice Rotante"). La scelta di adottare un nome diverso è dovuta probabilmente alla necessità di sottrarsi all'antisemitismo, insieme al fatto di essere un persuaso futurista. Vertov è un autore fondamentale del cinema del reale e il pioniere più riconoscibile di un nuovo mondo in evoluzione. I suoi film sono prodotti con fondi statali e appartengono a vari generi della cinematografia documentaria, anche se qui si terrà maggior conto della sua filmografia più sperimentale, legata allo sviluppo del linguaggio cinematografico di cui è un interprete primario, e dei film di propaganda che, da convinto bolscevico, realizza con particolare enfasi, contribuendo alla diffusione dell'idea socialista. Dotato di un metodo creativo "cosciente" il regista realizza un pensiero compiuto efficace, impostato sul cosiddetto "Cine-verità", un criterio logico e applicativo di razionalizzazione di dati provenienti da materiali di cronaca, uniti secondo un rapporto non cronologico (come fino ad allora era accaduto, basti pensare ai filmini degli operatori Lumière o di Comerio) ma organico, ottenendo risultati grazie al montaggio delle stesse immagini legate a un tema specifico. In realtà Vertov modifica le modalità stesse di trasmissione dei dati, usando insieme d'immagini legati gli uni agli altri per significare un'idea o un tema sociale, voluto ed evidenziato attraverso un processo selettivo. Si tratta di un procedimento di ricostruzione tematica, dove il montaggio è il collante delle decontestualizzazioni filmiche unite in un insieme stabilizzante, prioritario, definitivo.

«Vertov fu l'ideatore di una delle più rilevanti concezioni politiche del cinema, inteso in senso rigorosamente non finzionale. Il suo progetto complessivo si caratterizzò in primo luogo per il fatto di prospettare un'alternativa radicale e intransigente al cinema di finzione (che rifiutava prospettando un cinema non recitato, *neigrovaja kinematografija*), alternativa da non confondere con l'idea della pura e semplice riproduzione di una "realtà" pronta per essere "documentata". Nella concezione di Vertov, al contrario, "riproduttivo" è proprio il cinema di finzione, da respingere e combattere perché il suo modo di rappresentazione non

originario, ma derivato, non si fonda sull'autonomia formatività del nuovo strumento tecnico, ma dipende da altre forme – il teatro, le arti figurative e soprattutto la letteratura – di cui si limita essenzialmente a riprodurre i modi di rappresentazione»²¹.

Per comprendere appieno l'applicazione delle teorie vertoviane nel 2008, negli ambiti del “Laboratorio di videoscrittura” dell'Università degli Studi di Padova²², si decise di intraprendere una ricerca dimostratasi, nei mesi successivi, particolarmente complicata nella sua applicazione pratica: si è voluto realizzare in fotocopia il film di Vertov intitolato *L'uomo con la macchina da presa*²³ ambientandolo nella contemporaneità con le tecnologie di cui oggi si dispone: così fu realizzato *L'uomo con la macchina da presa 2* (2010)²⁴ di Emiliano Dalle

²¹ P. Montani, *Dziga Vertov*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004. L'opera complessiva di Montani riguardante sia Ejzenštejn sia Vertov è tenuta in considerazione in questo scritto, e per quanto riguarda Vertov è stato un riferimento fondamentale per l'evoluzione dell'analisi che ha portato alla realizzazione del film sperimentale *L'uomo con la macchina da presa 2* di cui soggetto, produzione e consulenza scientifica è di chi scrive. Cfr. P. Montani (a cura di), *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, Mazzotta, Milano 1975 (si tratta di un'antologia di scritti dal 1922 al 1942); Id., *Dziga Vertov*, Il Castoro Cinema, Firenze 1975; Id., Introduzione a *Dziga Vertov l'occhio della rivoluzione*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

²² Chi scrive è l'ideatore e il responsabile scientifico del *Laboratorio di videoscrittura* creato nell'a.a. 1991-1992 negli ambiti della Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Padova. L'idea di base è sempre stata quella di professionalizzare gli studenti attraverso l'uso pratico del montaggio audiovisivo, esercitazioni che in ventotto anni hanno permesso la realizzazione di circa 300 tra videosaggi e documentari, numerosi dei quali hanno partecipato a festival nazionali e internazionali, spesso vincendoli.

²³ «Tra i film più famosi di Vertov *L'uomo con la macchina da presa* rappresenta la *summa* di tutto il lavoro fino a quel momento svolto. Riunisce le riflessioni teoriche sul linguaggio cinematografico con la pratica stessa: si tratta, come si legge nell'avvertenza inclusa nei titoli di testa, di “un esperimento di trascrizione cinematografica dei fenomeni visibili, senza didascalie, scenari di posa”» (G.P. Brunetta - A. Costa [a cura di], *La città che sale, Cinema, Avanguardie, Immaginario urbano*, Manfrini Editori, Comune di Rovereto, 1990, p. 83).

²⁴ Per la realizzazione del videosaggio *L'uomo con la macchina da presa 2* (presentato fuori concorso al Festival Internazionale di Mosca 2010), cui hanno partecipato circa sessanta studenti, è stata scelta la versione pubblicata negli anni Novanta dalla Mondadori (formato VHS). La lunghezza è di circa 67 minuti. Le altre copie giunte a noi, da diversi archivi, raggiungevano lunghezze anche superiori, una supera abbondantemente le due ore. Nel nostro film ci sono anche immagini “fotocopiate” dalle altre versioni, oltre a immagini proprie realizzate nello spirito vertoviano, laddove era impossibile riprendere qualcosa che oggi non esiste più nella forma originale. All'opera hanno partecipato, nella veste di *Kinoki* esterni, i documentaristi Luigi Di Gianni, Marco Bertozzi, Luca Vullo, Marco Segato, Federico Massa.

Mole, Matteo Manzi e Francesca Marra. Per arrivare a una definizione completa dei principi su cui si basa il film sperimentale²⁵ è stata studiata a fondo la teoria che dà forma a un complesso intreccio di idee, portate avanti dal regista fin dal 1918²⁶. Circa undici anni di teorizzazioni, con articoli pubblicati sulla rivista «LEF» o sul giornale del partito «Pravda» – in definitiva «è il primo documentarista la cui produzione proceda di pari passo con una produzione teorica dichiarata»²⁷ – che hanno avuto un punto di passaggio importante nel 1924, anno di uscita di *Cineocchio*, un film dal linguaggio cinematografico innovativo. Questi lavori sperimentali conducono a un modo diverso di fare cinema, influenzato dagli studi di neo-psichiatria cui Vertov, amante dell'evoluzione tecnologica legata alla forma scienza, si dedicò per alcuni anni a San Pietroburgo. Contemporaneamente studia medicina, psicologia e si dedica alla poesia, a narrazioni satiriche e di fantascienza, combinandole con gli studi musicali sui suoni e l'acustica. Ritornare sullo studio e sulla formulazione di una teoria per poi concretarla significa dar luogo a un racconto che in sintesi Nikolaj Abramov ha approfondito minuziosamente nella sua biografia vertoviana dedicata innanzitutto all'evoluzione teorica del regista e maestro del cinema d'avanguardia sovietico²⁸ il quale, rovesciando i criteri su cui si basava la produzione cinematografica, esce dall'ambiguità dei teatri di posa e delle storie desunte e ricostruite dalla letteratura per entrare in pieno contatto con la realtà del mondo proletario. Per Vertov è necessario concentrarsi sulla vita colta alla “sprovvista”²⁹ in modo inatteso, affinché il soggetto non possa

²⁵ A proposito di film sperimentale Jean Mitry spiega: «Se è praticamente impossibile costruire un film a “posteriori”, dato che mancano sempre alcuni pezzi, le cose cambiano quando si tratta di “montaggi di attualità”, perché il processo creativo è in questo caso invertito. Invece di partire da un'idea e di costruire i materiali necessari alla sua espressione si parte da una quantità di materiali fra i quali si opera una certa scelta, guidata da una vaga intenzione. Poi a seconda di questi materiali e delle possibilità che offrono, si esprimono alcune idee relative a queste intenzioni» (J. Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano 1971, p. 120).

²⁶ Una bibliografia personalizzata degli articoli scritti da Vertov, insieme a sue interviste e altri materiali che lo riguardano fino al 1959, è quella curata da N.A. Narousvili e pubblicata in N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., pp. 177-185.

²⁷ R. Nepoti, *Storia del documentario*, Patron Editore, Bologna 1988, p. 34.

²⁸ Cfr. N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit. L'opera di Abramov è stata riletta e rielaborata da Yuri Tsivian nel 2004 in occasione della retrospettiva dedicata al regista russo nella ventitreesima edizione di Le Giornate del Cinema Muto: Y. Tsivian, *Lines of resistance. Dziga Vertov and the twenties*, Le Giornate del Cinema Muto, Sacile/Pordenone 9 - 16 ottobre 2004.

²⁹ *Ivi*, p. 45: «I metodi e gli strumenti della cinematografia artistica non potevano portare che

reagire: quest'operazione va realizzata nelle strade, nelle piazze, ovunque si possa riprendere la vita di persone comuni. Filmare la realtà, rispettandone la verità, appare un segno di onestà intellettuale forte, soprattutto quando la realtà è connessa a un'idea alta di cinema in funzione pedagogica e deve diventare uno strumento politico di diffusione delle idee. Tale concezione, alquanto utopistica, creerà dei problemi al suo ispiratore, perché un regime totalitario, per ottenere il massimo consenso possibile, preferisce esercitare un controllo attivo sulla comunicazione non ponendosi limiti di sorta. Il percorso compiuto da Vertov, in questo primo periodo postrivoluzionario, è comunque unico nella sua evoluzione logica. Merita di essere seguito con attenzione per l'importanza che ha dettato al cambiamento delle teorie cinematografiche come fonte di trasmissione dei saperi. Si parla di "saperi" comunque legati ai meccanismi dell'interpretazione semiologica, seguendo una logica condivisione dei significati, considerando un livello interpretativo mass-mediologico basato essenzialmente sulle funzionalità del linguaggio.

Lo studioso ucraino inizia la sua attività nel 1918 lavorando come montatore delle pellicole di attualità *Kinonedelja*³⁰ [Cinesettimana] – più tardi in Italia saranno chiamati *Cinegiornali* –, poi durante la guerra civile (1919-1921) dirige la sezione cinematografica del treno di propaganda del Comitato esecutivo centrale, realizzando film di montaggio con materiali documentari³¹. Nel 1922

alla falsificazione della realtà. Veniva quindi elaborato un metodo di ripresa col quale "si coglieva la vita alla sprovvista" e la si fissava in tutte le sue manifestazioni, indipendentemente dagli avvenimenti registrati. Sulla pratica della ripresa cinematografica del costume sovietico pesava non poco anche l'incapacità d'intendere profondamente il contenuto nuovo dei processi sociali». C'è da sottolineare che tradotto dal russo, e a seconda del traduttore e della traduzione in italiano, si usano due forme diverse per definire lo stesso concetto vertoviano: "la vita colta alla sprovvista" e "la vita colta in flagrante".

³⁰ Soggetto e regia di Dziga Vertov in collaborazione con Michail Kol'cov, Nikolaj Tichonov ed Evgenij Šneider (43 edizioni, Mosca 1-6-1918/24-12-1919); le puntate sono prodotte dal Comitato Cinematografico del Commissariato del Popolo per la Pubblica Istruzione. L'azione di propaganda si snoda per mezzo degli *agit-train*, treni speciali che portano nell'immenso Paese libri, giornali, film per informare il popolo di quanto sta accadendo nei vari fronti della Prima Guerra Mondiale e i fronti interni in periodo rivoluzionario. Vertov ha il compito di montare queste riprese e dare loro un significato tangibile a livello popolare, commentandole con didascalie che saranno divulgate al pubblico da istruiti lettori.

³¹ La filmografia comprende: *Lit'eraturno-instruktorskij agitparochod v'ek "Krasnaja Zvezda"* (1919; *Stella Rossa*); *Godoviščina Revoljucii* (1919; *L'anniversario della Rivoluzione*), film realizzato insieme ad Aleksej Sa-velev; *Mozg Sovetskoi Rossii* (1919; *Il cervello della Russia sovietica*); *Process Mironova* (1919; *Il processo Mironov*); *Istorija graždanskoj vojny* (1922; *Storia della guerra civile*), *Process eserov* (1922; *Il processo dei socialisti rivoluzionari*).

fonda *Kino-Pravda* [Cine-verità], un cinegiornale autonomo in ventitré uscite radicalmente innovativo. Le copie saranno diffuse fino al 1925, quando l'ente cinematografico produttore, sempre più votato alla propaganda politica, decide di interrompere i finanziamenti. *Kino-Pravda* viene chiuso anche per la scarsa comprensibilità dei significati di cui, al tempo, sono accusate le pellicole più sperimentali del regista russo. Nonostante le difficoltà incontrate per realizzare il cinema che veramente gli interessa, Vertov riesce a portare avanti il suo programma ormai giunto a una vera rivoluzione stilistica che si basa sul concetto esemplare di “cinematizzazione” delle masse come effettiva “alfabetizzazione” cinematografica³². Laddove dilagava l'analfabetismo, il cinema si offriva come strumento diretto per acculturare il popolo unendolo in ideali umanamente esigibili – va considerata l'immensa estensione territoriale dell'Unione Sovietica la cui popolazione era composta di decine di etnie, ognuna con usi, costumi e idiomi propri –, creando uno scambio sempre più ampio e capillare, tra interlocutori attivi e interagenti³³. L'immagine può laddove la scrittura non riesce perché è democratica, diretta, ed è lo strumento ideale per la realizzazione di un progetto politico ambizioso. Con i tematici *Kino-Pravda* (*collage* d'immagini montate su un tema che veniva scelto puntata per puntata) si arriva alla costituzione di un linguaggio moderno, esclusivo, interagente con gli spettatori. I filmati riportano a tutta la nazione un unico ideale, distinto, esplicito, direttamente collegato alla base del pensiero della rivoluzione socialista, così come egli la percepiva e l'applicava attraverso lo strumento del cinematografo. In pochi anni il regista sovietico influenzerà il cinema muto internazionale, imponendo uno stile nel quale gli attori professionisti non hanno alcuna cittadinanza. Scrive Abramov:

«Per Dziga Vertov si dovevano considerare teatrali i film in cui “fra l'obiettivo della macchina da presa e i fenomeni esterni da riprendere si frappone il prisma della recitazione degli attori”, mentre si doveva definire cinematografia non teatrale, cinematografia documentaristica, “occhio del cinema”, quella in cui “fra l'obiettivo della macchina da presa e l'oggetto della ripresa tale prisma non si frappone, e la cinepresa maneggiata viene

³² P.A. Sitney, *Revolutionary Time: Image and Title in Soviet Cinema*, in *Modernist Montage. The Obscurity of Vision In Cinema and Literature*, Columbia University Press, New York 1992.

³³ Cfr. P. Montani (a cura di), *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, cit.

utilizzata *direttamente* per la registrazione e lo studio del ‘mondo visibile’ e del ‘mondo invisibile a occhio nudo’”. [...] Nonostante ciò la registrazione della vita non è immediata: al contrario, è mediata dall’atteggiamento di chi maneggia la macchina, dell’operatore, nei confronti dell’oggetto»³⁴.

I *Kino-Pravda*, parola desunta dal quotidiano fondato da Lenin nel 1912 «Pravda», poi diventato il giornale ufficiale del partito unico, affrontano qualsiasi realtà. La serie si nutre di “narrazione sociale”, di situazioni reali³⁵ documentate esplorando le nuove tendenze offerte dal linguaggio cinematografico. Si rinuncia a utilizzare la mdp per esibire quello che l’occhio umano vede nella normalità, come pretenderebbe di fare il cinema occidentale e si mostra, senza timore, la povertà assoluta in cui vivono bambini abbandonati a se stessi, senza nascondere la magrezza e la nudità, la tristezza infinita nei loro sguardi. L’obiettivo li inquadra in vari momenti mentre cercano cibo tra le immondizie, piangono, dormono ovunque trovano un giaciglio: sono immagini che provocano nello spettatore un senso d’impotenza e rappresentano le difficoltà del vivere che le carestie degli anni passati hanno causato nei più deboli. Vertov non rinuncia a evidenziare queste realtà, comunque scomode per il potere politico. Nella stessa puntata (primo episodio uscito in sala il 21 maggio 1922) si vedono immagini diverse, contrastanti, come quelle futuriste di un viaggio turistico in aereo su Mosca dove i viaggiatori, uomini e donne, indossano abiti eleganti. In questo caso Vertov sperimenta riprese dall’alto, mentre le didascalie sono puramente descrittive e informative, in altre parole spiegano allo spettatore cosa sta guardando, per esempio una di esse chiarisce semplicemente che le riprese sono realizzate a 750 metri da terra. Nel cinegiornalismo Vertov utilizza per primo la didascalia come mezzo di unificazione dei quadri. Lo fa mediante l’accostamento e la fusione della stessa didascalia che diventa l’elemento essenziale sia del montaggio sia del processo narrativo e discorsivo, fungendo da commento (Sergio Raffaelli la definisce «didascalia narrativa»³⁶). Questo metodo e uso

³⁴ N. Abramov, *Dzjiga Vertov*, cit., pp. 41-42.

³⁵ M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, cit., p. 44.

³⁶ S. Raffaelli: «La didascalia narrativa, è costituita dal testo scritto che esprima nozioni prossime alla sfera del particolare e del concreto. Possiede cioè un significato che si situa al livello del significato immediato e superficiale delle immagini» (Id., *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, Le Lettere, Firenze 1992, p. 240).

della parola scritta, per raccontare fatti di cronaca o legare temi diversi, riporta alla necessità, nel periodo del muto, di sostituire lo speaker con informazioni valide a definire specifiche o note in grado di rendere comprensibili le immagini che scorrono sullo schermo, quando le stesse non siano considerate auto-evidenti o abbastanza indicative affinché siano perfettamente leggibili, così come una notizia di cronaca va letta nella sua asciuttezza. I *Kino-Pravda* sono caleidoscopi di vita reale, si nutrono di quanto la mdp riprende cogliendo l'attimo fuggente. Sono dei teatrini di vita uniti gli uni agli altri senza forme censorie preventive, semplicemente sono montati per spiegare, agli spettatori, cosa accade altrove nel Paese. Questi piccoli film raccontano una realtà senza veli, qualunque essa sia. Unire in uno stesso episodio bambini di strada e un giro aereo turistico di persone economicamente agiate significa affrontare "le cose della vita" senza alcun limite prestabilito. Il potere della macchina da presa è quello d'inquadrare ciò che non è visibile all'occhio umano e, per chiarire questo concetto, si pensi ad alcuni casi di riprese, tipicamente, vertoviane: posta la cinepresa su un binario l'obiettivo riprenderà il treno che vi passa sopra. Se, invece, l'operatore sale in cima al comignolo di una ciminiera, allora si vedrà dall'alto quel punto di vista altrimenti invisibile alla massa degli spettatori. È altrettanto sorprendente guardare una città in movimento quando l'operatore, dal parafango di un'auto in corsa, la riprende dal basso verso l'alto. L'operatore nel suo agire coraggioso caratterizza la visione di un mondo speciale, dove la ripresa documentaria si adegua alla concezione di quello stesso mondo. Il soggetto è scelto tra decine di simili nel momento stesso della messa in scena. Dopo aver deciso cosa mirare, determina l'angolo visuale e il tempo della ripresa. Decide anche se usare la luce naturale, oppure l'illuminazione sul campo, in questo caso preferendo la luce dei lampioni a quella dei fari.

Ogni opzione sancisce un rapporto diretto tra chi riprende e l'oggetto impressionato, rivelando una prestazione artistica che riflette l'atteggiamento dell'operatore in una precisa fase creativa e selettiva. L'operatore e la cinepresa sono allora un tutt'uno, fondendosi interagiscono per realizzare concretamente un mondo altrimenti inaccessibile all'occhio umano. I *Kinoki*³⁷ sono protagonisti

³⁷ Inizialmente il gruppo dei *Kinoki* deriva dal "Concilio dei tre" formatosi all'interno dell'industria cinematografica di Stato, composto da Vertov, la moglie Yelizaveta e il fratello Mikhail. Questo è il gruppo fondatore dei *Kinoki* che dal 1922 inizia la produzione di riprese, in ogni

della teoria del “cine-occhio” al centro del campo d’azione della cinematografia scientifica, didattica, divulgativa, come lo stesso Vertov afferma:

«L’occhio del cinema è un’*alleanza della scienza e della cronaca cinematografica* nella lotta per la decifrazione del mondo, per la liberazione della vista del proletariato [...] L’occhio del cinema è un movimento sempre più vasto in favore dello studio scientifico del mondo visibile e anche di quello che non può essere percepito a occhio nudo dall’uomo»³⁸.

Prima di proseguire con la teoria vertoviana, c’è da porre una distinzione tra la tecnica del “reportage” cinegiornalistico e quella del documentario nel senso di documentazione visiva e sonora di un argomento trattato. Il cinema del reale trova le sue prime determinazioni semantiche in queste due categorie con diverse caratteristiche sia modulari sia espressive. Comerio lavorava per la realizzazione dell’immagine in presa diretta come faceva anche il fotografo Vittorio Sella che, nel 1909, gira *Sul tetto del mondo. Viaggio di S.A.R. il Duca degli Abruzzi al KaraKorum* (1910) o l’industriale piemontese Mario Piacenza, specializzato in ascensioni alpinistiche, di cui rimangono repertori di spedizioni in India e Ladak³⁹. Questi viaggiatori e operatori italiani dovevano comunicare il fatto di cronaca in se stesso con un fine informativo essenziale che, come si vede soprattutto nella contemporaneità (parlando di telegiornali e dell’utilizzo d’immagini girate persino da testimoni improvvisati di un fatto colto in flagrante, attraverso uno smartphone), incide sulla divulgazione d’informazioni specifiche riprese mentre si realizzano; se così non fosse sarebbero fatti avvenuti non vedibili, quindi “invisibili”. Altra caratteristica dell’attualità è il consumo della notizia con immediatezza, con un veloce commento dell’editore su quanto sta avvenendo (se in diretta) o quando un fatto è avvenuto da poco.

luogo del Paese, su precise istruzioni del regista. Una volta che le immagini ritornano alla base sono selezionate dallo stesso Vertov, insieme alla moglie che le monterà. Vertov lascia molto liberi i cineoperatori di agire, comunica teoricamente cosa si debba fare dando indicazioni di massima, ma poi sono i cineoperatori a decidere le inquadrature spesso con cineprese nascoste, o ferme su un luogo finché esse risultano parti di quel luogo, interagenti con esso, comunque la regola più indicativa è che mai si chiede di compiere azioni organizzate appositamente per il film.

³⁸ D. Vertov, *Kinoglaz, radioglaz i tak nazyvaemyi dokumentalizm* (in «Proletarskoe kino», 1931, 4, p. 15).

³⁹ Si veda la spedizione di Mario Piacenza del 1913 raccontata nel libro *Nel Himalaya Cashmiriano spedizione Mario Piacenza 1913*, edito da Rizzoli nel 1930.

Si comunica per rispondere a una domanda divulgativa da spendere con rapidità, fin quando necessaria, comunque tutto si basa sulla trasmissione del fatto nel più breve tempo possibile. Questo accadeva un tempo nei primi *footage* realizzati nei vari formati fotografico-cinematografici, come accade ancor oggi con l'utilizzo del sistema di ripresa televisivo digitale. Nel documentario invece non è essenziale l'informazione fine a se stessa, ma l'analisi critica e l'atteggiamento che assume la notizia attraverso la sua interpretazione con mezzi pubblicistici come l'ode, l'invettiva, la meditazione storica o filosofica, l'analisi filologica, il biografismo. Sono forme di trasmissione linguistica solitamente associate alla belletristica, comunque capaci di assumere una funzione interpretativa di senso autoriale necessaria per raggiungere sia i fini analitici propri della saggistica, sia le interpretazioni personali dell'autore, determinando così un respiro narrativo complessivo. Il documentario non s'interessa di fare cronaca fine a se stessa, ma di dare un senso efficace a fatti compiuti interpretandoli. Per far questo ci vuole il tempo di riprendere, il tempo di sedimentare e rielaborare contenuti e significati, soprattutto il tempo di traslitterarli. La forma del "reportage giornalistico" viaggia in superficie, la cinematografia documentaria invece introduce ricordi e divagazioni d'ogni genere, può estendere i significati dei soggetti portati in essere in forma di saggio audiovisivo. Il documentario è un'interpretazione della realtà postuma. Il giornalismo e il reportage cinematografico-televisivo sono un'emanazione diretta del fatto accaduto, legato alla sua comunicazione. In definitiva a questi filmini manca un respiro narrativo complessivo anche quando le immagini emozionano riportando a un'epoca precisa e rappresentano eventi, costumi, situazioni antropologiche, spesso incentrate su storie di personaggi esotici. Vertov s'interessa a entrambe le forme di cinema del reale, fino a trarne sue interpretazioni soggettive e applicazioni sostanzialmente diverse (casualmente s'interessa di attualità e cinegiornali all'inizio e alla fine della sua carriera, mentre per il resto si dedica a diverse forme documentarie). Comerio, nella sua carriera, non arriva mai alla fase del montaggio avanzato, quindi a una documentaria nella forma più matura con il commento⁴⁰. Comerio rimane legato al contesto della

⁴⁰ Sulla definizione di documentario, e la distinzione tra le varie forme che contraddistinguono il genere, attraversando un'analisi semiologica complessiva, si rimanda al primo capitolo (*Le frontiere del documentario*) e parte del secondo (*Origini e prime teoriche*) del libro di R. Nepoti, *Storia del documentario*, cit., pp. 7-30.

cronaca postuma e dell'immagine in se stessa, senza mai incidere con una narrazione soggettiva, quindi non fa parte del mondo della cinematografia valutativa e della forma saggistica. C'è da considerare che la carriera di Vertov inizia dieci anni dopo quella dell'italiano e se il cinema di Comerio si spegne con l'avvento del fascismo, l'opera di Vertov si dissolve con lo stalinismo, come se le dittature avessero esercitato su questi autori un effetto venefico mortale. In altri Paesi, dove la politica non ha una svolta rivoluzionaria verso un partito unico così totalitario come in Unione Sovietica e in Italia, il cinema rimane uno strumento in mano soprattutto ai privati con possibilità economiche e produttive, come accade in Francia con i *travelogues* (i "cacciatori d'immagini"). Si parla di persone benestanti che al ritorno dei loro viaggi, come i safari in Africa, danno un senso alle loro peripezie con brevi testimonianze filmiche miste a servizi fotografici (si veda ad esempio *Voyage et grandes chasses en Afrique* [1913; Id.] di Alfred Machin, noto foto-reporter di «L'Illustration») all'interno dei quali montano dei cartelli informativi. Nel 1925 è girato (presentato poi al pubblico un anno dopo) *La Croisière noire* (1926; Id.) di Léon Poirier, un racconto filmografico legato all'ideologia colonialista francese e alle conquiste realizzate. *L'appel du silence* [1936; Id.], sempre di Poirier, realizzato circa un decennio dopo il suo primo film africano, illustra la vita di un missionario francese, utilizzando anche tecniche di finzione cinematografica ai confini tra realtà e realismo.

I *Kinoki* dell'Ente Statale di Cinematografia sono (almeno questo è il gruppo fondante a cui si aggogheranno, film dopo film, altri nomi), oltre allo stesso Vertov: Mikhail Kaufman⁴¹ (fratello di Vertov), Ilya Kopalin, Aleksandr Lemberg, Ivan Belyakov, Yelizaveta Svilova (moglie di Vertov e per usanze russe appellata Yelizaveta Svilova "Vertova", lei è la montatrice dei film di Vertov fin dal 1922⁴²), successivamente sarà importante l'apporto lavorativo di Boris Zeitlin. Si tratta di un gruppo di operatori eccezionali, particolarmente audaci nell'affrontare le avventure che Vertov ha progettato. I *Kinoki* lavorano per rendere visibile il mondo in un periodo in cui viaggiare per turismo era quasi impossibile. Il cinema diventa il palcoscenico che rappresenta spazi lon-

⁴¹ M. Kaufman, *An Interview with Mikhail Kaufman*, in «October», 11, winter 1979, pp. 55-76.

⁴² Vertov dal 1922 al 1925 diresse il "Dipartimento di cinecronaca statale" dell'Unione panrussa dei cineasti, in seguito il Goskino, ente preposto in epoca sovietica all'industria cinematografica e alla censura.

tani, esotici, altrimenti invisibili, è lo strumento principe di trasmissione culturale. I *Kinoki* hanno il compito di riprendere la realtà con una costante azione indagativa, pertanto nel loro lavoro diventano essenziali sia i mezzi di trasporto rapidi per arrivare il prima possibile là dove va colto il fatto in diretta (simbolica la fotografia esposta a una mostra⁴³ di Kaufman con cinepresa portatile e pattini a rotelle), sia il telefono che permette loro di essere tempestivamente contattati quando qualcosa di rilevante sta accadendo. Gli operatori vertoviani per evitare l'uso di fari pesanti che limitano i movimenti, devono avere a disposizione pellicola ad alta sensibilità. Devono disporre di piccole macchine da presa il più leggere possibile, utilizzando, quando necessario, apparecchiature per l'illuminazione altrettanto leggere e poco ingombranti. L'intenzione è di organizzare un'equipe di cine-reporter sempre pronti a giungere celermente sul fatto per riprenderlo mentre sta accadendo⁴⁴, utilizzando punti di osservazione ottimali. Pertanto diventa fondamentale, accanto all'utilizzo della cinepresa su cavalletto leggero o portato a mano, cimentarsi in un costante miglioramento tecnologico dei mezzi, sperimentando sempre nuove soluzioni per il loro perfezionamento. Riprendere nelle strade, cogliendo "la vita in flagrante", dimostra il ruolo che ha il cinema come mezzo di rappresentazione della realtà. Animato da tali presupposti Vertov realizza il suo film *Cineocchio* con lo scopo di produrre dei "cine-oggetti", partendo da un manifesto di intenzioni ideato sulla base di diversi articoli pubblicati sulla «LEF» o sul «Pravda»:

«La dimensione politica si radica nella stessa ontologia dell'immagine presupposta dal Kinoglaz, in quanto immagine che dispiega la sua autentica essenza solo offrendosi a un'inesauribile ripresa, a un commento infinito, a una proliferazione interminabile e dunque a un incremento dell'interpretazione che richiede l'intervento di altri soggetti ed è legata in modo costitutivo alla riproducibilità tecnica, senza la quale non potrebbe propriamente sussistere. Ma l'intervento di altri soggetti è, al tempo stesso, un ampliamento della realtà posta sotto costruzione interpretativa. Ecco dunque il grande spazio pubblico e plurale della co-

⁴³ La mostra citata s'intitola «Amore e rivoluzione. Coppie di artisti dell'avanguardia russa», Museo Man, Nuoro 1 giugno - 1 ottobre 2017.

⁴⁴ Cfr. R. Nepoti, *Storia del documentario*, cit., p. 36.

municazione cinematografica nel quale è possibile, interpretando attivamente il mondo, fare esperienza dell'altro e costruire l'orizzonte del consenso. Ne deriva, secondo una concezione del politico tanto lungimirante quanto in contrasto con quella sovietica, che l'esercizio effettivo del potere trae autorità dal libero convenire di una pluralità di soggetti attivi. Ne consegue inoltre che solo la riproducibilità tecnica può davvero garantire l'apertura e l'esercizio di un tale spazio pubblico e plurale. Vertov sarà costretto ad abbandonare il progetto del Kinoglaz e realizzò, successivamente, tre film su committenza»⁴⁵.

La "purezza" della scrittura audiovisiva compiuta da Vertov con *Cineocchio* è, di mese in mese, meno compresa dai produttori del Partito. Il progetto iniziale di realizzare un complesso ed evolutivo manifesto visivo della cinematizzazione in sei episodi si risolve in un'unica puntata intitolata *Žizn' vrasploch* (1924; *La vita colta sul fatto*), a dimostrazione che la produzione politica inizia a instaurare nei confronti del cinema sperimentale vertoviano un'inequivocabile chiusura censoria. Dall'altra parte questa sperimentaltà, comunque raggiunta, spiega il livello evolutivo del linguaggio cinematografico nella Russia degli anni Venti. Ancora oggi la visione di questo film è appassionante e permette di comprendere la dimensione giocosa con la quale la realtà può essere magicamente metonimica e onirica, sfruttando il potere del linguaggio cinematografico, così lontano dalla fissità del teatro e dalla compostezza letteraria. La moviola permette azioni inattuabili nelle altre arti. Il cinema disintegra la no-

⁴⁵ Cfr. P. Montani (a cura di), *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, cit. Vertov alterna ai film più sperimentali altri legati al suo amore per la patria dove la retorica si nutre di valori legati ad affezioni autentiche e il documentario classico assume connotazioni poetiche di intenso livello esplicativo, come accade nel 1928 con l'uscita del suo film più classico intitolato *Šestaja čas't mira* (1926; *La sesta parte del mondo*, film di viaggio con raccolta di dati sulle imprese commerciali di Stato) che amplia il tema dell'organizzazione socialista come sistema economico e sociale in evoluzione già affrontato nel precedente *Šagaj, sovet!* (1926; *Avanti, Soviet!*) girato prevalentemente a Mosca: «Si può dire che il metodo del giornalismo artistico, di cui V.I. Lenin parlava quando la cinematografia sovietica stava spuntando, ricevette nella *Sesta parte del mondo* un'espressione luminosa e profonda. Il successo del film fu dovuto anche al fatto che Vertov usò tutta l'esperienza accumulata col lavoro precedente per la realizzazione di un tema che l'appassionava profondamente. Tutti i mezzi della sua arte – i testi delle didascalie, il montaggio, la struttura di ciascun episodio – furono da lui subordinati, in una misura che non aveva precedenti, allo svolgimento del tema dell'amore per la patria» (N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., p. 95).

zione di spazio e di tempo e rende effettiva la fantasia che nella traslazione dei significati assume nuove identità. La metafora costruita intorno alla teoria del “cine-occhio” (o occhio del cinema) esorcizza ogni riferimento materialistico e concede allo spettatore visioni altrove irrealizzabili. Offre la possibilità di scrutare ciò che l’occhio umano non riesce a vedere. Lo stesso Vertov afferma in una frase a lui universalmente attribuita: «Io sono il cine-occhio, l’occhio meccanico. Una macchina che vi mostra il mondo solo come io posso vederlo». Sfruttare le immagini appartenenti al reale, significa anche realizzare l’abolizione dell’attore professionista. Questa regola diviene questione etica perché nulla come la realtà può permettere operazioni ludiche fino a superare il limite stesso della pura fantasia. Il montaggio assume un valore assoluto e diviene la base dell’innovativo linguaggio cinematografico. Con Vertov il montaggio non esprime più solo il tempo di visione d’immagini unite le une alle altre con una casualità dovuta alle logiche della significazione. L’intellettuale russo sfrutta al massimo le possibilità tecniche della moviola in modo da fissare i tempi di visione delle immagini, velocizzandole, rallentandole, riavvolgendole, sormontandole. Diventa essenziale l’alternanza dei piani sequenza, tagliati rispetto a un ritmo di successione di fotogrammi consequenziali all’uso che sarà fatto della ripresa accelerata e rallentata. In tutto questo ha particolare importanza l’attacco di un’immagine in movimento alla successiva. L’intervallo che intercorre è il punto di attacco sul quale il “kinokismo” si basa e si organizza. Il “movimento delle cose” nello spazio si realizza grazie all’uso di un insieme artistico-ritmico conforme alle proprietà del materiale rappresentato e al ritmo interno di ogni forma raffigurata. Così il montaggio degli “intervalli” si basa sui passaggi da un movimento all’altro, dove un’immagine s’incarna con la precedente e la successiva sui ritmi dettati dalla più pura estetica, fino a far riconoscere che solo un’immagine, non ipoteticamente, ma realmente, può concatenarsi con le altre due. Si circoscrivono in questo modo i movimenti stessi di quel preciso spazio in cui si decide l’intersezione dell’immagine connettendola all’altra con uno stacco netto, senza dissolverla, fino a creare una stessa/diversa forma basata su un’interconnessione. Si applica in questo senso la nozione di “estensione percettiva” non antropica od occhio della macchina da presa come strumento sostitutivo al vedere umano, «cioè un occhio nella materia, una percezione come quella che si trova nella materia»⁴⁶. “Percezione”

⁴⁶ P. Montani (a cura di), *Dziga Vertov. L’occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, cit., pp. 27-30.

è una parola “simbolica” nel linguaggio del montaggio vertoviano, significa portare, all’interno della sala di montaggio, la percezione nelle e delle cose, fino a trasformare in materia ogni punto dello spazio, contemporaneamente determinando un tempo di reazione contraddistinto dai punti stessi nei quali essa (percezione) agisce, fino a dar luogo all’estensione di queste azioni e reazioni. Di queste funzioni programmatiche rimane poi il lavoro in sala di montaggio, il momento in cui si coordinano le espressioni creative di una rivoluzione semantica aperta all’innovazione, a un equilibrio delle forme diverso, dentro il tema dell’occhio-cinepresa, perché il montaggio

«è portare la percezione nelle cose, mettere la percezione nella materia, in modo tale che qualsiasi punto dello spazio percepisca da sé tutti i punti sui quali agisce o che agiscono su di esso, per quanto lontano possano estendersi queste azioni e queste reazioni»⁴⁷.

E ancora:

«Spesso scambiato per un cineasta troppo preoccupato dello sguardo sulla realtà e della realtà stessa, Vertov appare al contrario perfettamente cosciente non solo della necessità di indagare a fondo gli statuti linguistici del mezzo, ma di altre questioni cruciali che egli è tra i primi a porre: esplorazione del funzionamento “scientifico” dell’apparato e del movimento stroboscopico, attenzione al sistema percettivo dello spettatore e alle implicazioni psicofisiologiche della visione (*L’uomo con la macchina da presa* ne costituisce, del resto, una dimostrazione lampante)»⁴⁸.

Usufruendo dei “trucchi” al montaggio il cinema permette di vivere esperienze visive di cui l’occhio umano non potrebbe altrimenti fruire: tutto ciò avviene proprio e soltanto utilizzando immagini della realtà che nella loro assoluta ordinarietà, così per come sono state girate, potrebbero essere senza alcun interesse. Il linguaggio cinematografico sviluppa un ritmo innaturale. Il tempo del montaggio diviene espressione di una nuova forma d’arte che rientra nella

⁴⁷ G. Deleuze, *L’immagine-movimento. Cinema 1*, cit., p. 102.

⁴⁸ R. Nepoti, *Storia del documentario*, cit., p. 39.

definizione di “film-saggio”⁴⁹, come forma esemplare a dimostrazione dell’autonomia significativa insita nell’immagine in movimento, fino ad arrivare all’insistenza “ossessiva sulla visione”, per dirla con le parole di Jacques Aumont:

«La realtà concepita dialetticamente come movimento diventava il campo di indagine specifico del cinema vertoviano. È fondamentale ribadire, tuttavia, che la flagranza propugnata da Vertov non ha nulla a che vedere con qualità autosignificanti della “vita colta sul fatto”. Al contrario, il cinema è il mezzo di organizzazione significativa del mondo visibile. Ne risulta fondamentale il ruolo del montaggio principio di congiunzione delle immagini autentiche che permette al regista di elaborare in autonomia lo spazio e il tempo come materie del proprio linguaggio. Attraverso la scelta delle riprese, l’attività sintagmatica e il commento, il compito del regista si esplica nella organizzazione di uno spazio e di un tempo nuovi»⁵⁰.

Implicitamente Vertov dichiara la sua

«[...] diffidenza verso la visione spontanea, considerata volta a volta troppo povera, debole, insufficiente a vedere tutto [...] e troppo ricca di presupposti culturali e ideologici. Senza mai formularlo così, Vertov sembra pensare, in fondo, che non si vede mai altro da quello che si è visto. Ma nello stesso tempo, e non senza un leggero paradosso, c’è in lui un’insistenza veramente ossessiva sulla visione, su un’essenza della visione che secoli di regno della borghesia avrebbero pervertito, ma che resterebbe il mezzo fondamentale di apprendimento e di conoscenza del mondo»⁵¹.

Cineocchio è il segno dell’evoluzione della teoria che con i *Kino-Pravda* aveva già raggiunto rilevanti risultati, mostrando allo spettatore scenari altrimenti invisibili. Con questo film egli rinuncia all’ovvietà spezzando le regole del co-

⁴⁹ Si rimanda alla definizione di *film-saggio* elaborata da P. Cherchi Usai, *Gli Anni Luce. 39 - Il film-saggio*, in «Segnocrinema», 197, gennaio-febbraio 2016, pp. 8-9.

⁵⁰ R. Nepoti, *Storia del documentario*, cit., p. 36.

⁵¹ J. Aumont, *Vertov et la vue*, in «Cinemas et Réalités», Université Saint-Etienne, CIEREC, 1984, p. 23.

mune vedere. Per realizzare questa sua idea il regista sconvolge il naturale svolgimento degli eventi (dal pane sfornato si ritorna alla spiga di frumento nel campo, là dove tutto è iniziato) riavvolgendo le immagini dell'intero processo produttivo, dalla fine fino all'inizio. Vertov sfrutta gli effetti visivi dei trucchi cinematografici che già Méliès utilizzava nei suoi film, ma lo fa applicandoli a un fatto concreto, a un'azione che nella sua ordinarietà sembra impossibile rendere giocosa e sperimentale, addirittura dotata di una creatività particolare come solo il cinema sa concedere. *Cineocchio* mostra la superiorità del cinematografo sulle altre arti. Il film dimostra un livello d'intraprendenza sperimentale notevole pensando all'anno in cui è stato prodotto.

Vertov trova in seguito la sua massima evoluzione teorica e applicativa con *L'uomo con la macchina da presa* quando comprende che per arrivare a un linguaggio cinematografico puro e definitivamente democratico deve togliere la voce narrante che in quel periodo era rappresentata dalle didascalie. Ancora presenti in *Cineocchio*, ne aveva limitato l'uso nei film di propaganda successivi. È questa la sostanziale differenza tra i due film sperimentali di Vertov. Per arrivare a una piena democratizzazione dell'immagine filmica, a un linguaggio cinematografico incontaminato, in grado di essere pienamente compreso da un pubblico di milioni di spettatori, di cui la maggior parte è analfabeta, bisogna avere il coraggio di togliere il commento che, proprio per la sua "forma scritta", è ai più inaccessibile. Tale operazione consente di arrivare alla piena alfabetizzazione cinematografica delle masse e permette di raggiungere una purezza di significazione che solo l'immagine filmica concede (superando i confini per un'internazionalizzazione della ricezione dell'immagine), perché l'immagine è di fatto democratica come percezione del reale o dell'apparente: ogni persona, guardando quanto accade sullo schermo, può esprimere un'opinione, provare stupore, rimanere incredula, sperimentare sentimenti condividendoli con il prossimo: emozioni racchiuse nell'immaginario collettivo del "buio in sala"⁵². Ritornando alla realizzazione del film *L'uomo con la macchina da presa 2*⁵³ lo spirito che ha caratterizzato questa iniziativa partiva dalla forma

⁵² Cfr. G.P. Brunetta, *Buio in sala*, Marsilio, Venezia 1989.

⁵³ L'idea iniziale di questo progetto, il soggetto, è derivata dal fatto che nel prelude del film di Vertov, esattamente all'arrivo in sala degli spettatori e all'apertura dello schermo come un sipario teatrale, appare il titolo *L'uomo con la macchina da presa 1*, quasi il regista volesse con il numero "1" segnare il primo capitolo di una saga, dare un prosieguo alla sua sperimentazione: dopo otto decenni, in Italia, è stato realizzato il numero "2".

esemplare e saggistica che voleva dimostrare l'autonomia significativa dell'immagine in movimento partendo da una premonizione che sembra evolversi ben oltre il tempo di realizzazione del film. L'impianto teorico, su cui è imposta la struttura del film, porta infatti a credere che il regista avesse intuito il concetto di televisione alcuni decenni prima della sua progettazione o, almeno, che avesse compreso l'importanza che suscitavano le notizie diffuse mentre il fatto stava accadendo o era da poco accaduto. Difatti Vertov, che ha iniziato la carriera con la realizzazione di cinegiornali, ipotizza che la notizia vada comunicata immediatamente, il più possibile senza mediazioni. Come vedremo in seguito egli conduce anche studi specifici sul rilevamento di fonti sonore, quindi oltre alla teoria del "cine-occhio" queste sperimentazioni porteranno alla teoria del "radio-orecchio"⁵⁴ e ai risultati a cui può giungere utilizzando simultaneamente i due sensi. Ma un impedimento tecnologico frena tale ambizione divenuta primaria: il supporto di diffusione è limitato alla stessa pellicola, non è ancora stata inventata l'antenna televisiva per la trasmissione in diretta delle immagini. Inoltre in Unione Sovietica, nel 1929, è ancora impossibile unire le immagini ai suoni, quindi l'unica possibilità del regista è di assemblare le immagini, impartendo un'unità interpretativa e consequenziale a fatti tra loro slegati e disomogenei, il tutto senza dover rinunciare alla flagranza e alla spontaneità della ripresa stessa. In *L'uomo con la macchina da presa* il montaggio delle immagini prevale sulla colonna sonora, difatti è la colonna sonora a doversi adeguare alle prime, a divenire una conseguenza pleonastica. Vertov studiò con particolare attenzione la colonna sonora del suo film, ma in seguito furono decine di altri compositori a creare la musica su questo lungometraggio ispirati dalle immagini che esercitarono su di loro un'azione ipnotica (una versione molto nota è stata realizzata da Michael Nyman nel 1995). Come si vedrà più avanti ci sono autori che hanno compreso l'importanza della trasmissione d'immagini televisive ancor prima che il mezzo avesse acquistato una fruibilità. Come Vertov anche Andy Warhol ha utilizzato il supporto della pellicola per creare format in anticipo sui tempi. Il loro cinema è "televisivo" per definizione implicita sia concettuale sia pratica, sono film al tempo informali, anticonvenzionali e sicuramente anticonformisti, probabilmente troppo in anticipo per essere apprezzati dal pubblico loro con-

⁵⁴ D. Vertov, *Dal Kinoglaŭ al Radioglaŭ*, 1929, in P. Montani, *Dŭŭga Vertov. L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, cit.

temporaneo⁵⁵, ma nello stesso tempo hanno ispirato (in seguito) altri autori e registi, condizionando il loro modo di far cinema:

«Non per nulla all'estero proprio questo film ricevette i massimi riconoscimenti fra gli esteti dell'“avanguardia” della cinematografia europea. In questo film essi plaudivano la rinuncia completa del Vertov al rispecchiamento realistico della vita, al suo gioco vano e sterile con la forma e alla filosofia della negazione della conoscenza obiettiva del mondo»⁵⁶.

Applicare l'idea di cinema di Vertov oggi, che viviamo nell'era digitale e utilizziamo attrezzature ultraleggere e mezzi di spostamento più veloci, significa rispondere a una semplice domanda: cosa avrebbe fatto con questi strumenti a disposizione e come li avrebbe utilizzati? Una risposta pratica alla questione è stato trasformarsi in *Kinoki* ricoprendo un ruolo nello stesso tempo sperimentale e carico di responsabilità: ogni partecipante alla realizzazione del videosaggio *L'uomo con la macchina da presa 2* ha seguito le indicazioni teoriche del Maestro⁵⁷, agendo prevalentemente di sorpresa, spesso lasciando la videocamera sul cavalletto in un luogo specifico per abituare le persone presenti, però a loro insaputa, mentre i soggetti ripresi svolgevano un'azione consueta e comunque spontanea. Ogni operatore è spinto nella sua azione da una forma di eccitazione e di entusiasmo nel fermare quell'attimo della vita reale, come chi, durante un safari fotografico, sorprende un animale in un momento topico: si è raggiunto un alto livello di fotogenia e di naturalezza cogliendo un

⁵⁵ «*L'uomo con la macchina da presa* ricevette critiche da parte di militanti perché appariva come un film non dichiaratamente politico; evidentemente, in un periodo storico caratterizzato da molta ideologia e propaganda, non era sufficiente l'inequivocabile ironia verso i modelli di vita borghese che il film mostra quando contrappone il divertimento alla produttività, le mani curate delle donne che non lavorano a quelle delle operaie; o quando, con immagini e ritmi molto efficaci, tesse l'elogio della vita collettiva, del lavoro, dell'industrializzazione, ma senza enfasi o traccia di retorica» (M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, cit., p. 55).

⁵⁶ N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., p. 108.

⁵⁷ La regola seguita per la realizzazione di *L'uomo con la macchina da presa 2* è stata quella di suddividere il film in capitoli, distribuiti ai vari gruppi di lavoro. Si è quindi cercato di girare azioni e luoghi il più possibile simili agli originari (mercati, piazze, ponti, interni di fabbriche ecc.). Ogni operatore ha girato circa un'ora d'immagini a colori pensando che, essendo Vertov un innovatore, nel terzo millennio avrebbe sicuramente utilizzato la policromia.

negoziante mentre vende il pane, una parrucchiera che taglia i capelli o delle persone che sorreggono una bara durante un funerale.

«In *L'uomo con la macchina da presa* è evidente il fatto che il regista vuole andare a spasso, portare dappertutto la sua macchina da presa; che vuole tentare di rendere dei fenomeni più collettivi. Trovo che si tratti soprattutto di una grande speranza [...]. Nel film di Vertov sentivo, si sentiva che c'erano dei momenti di entusiasmo»⁵⁸.

Capire la struttura interna di *L'uomo con la macchina da presa* non è un'operazione semplice proprio per la sua straordinarietà creativa. Per cogliere le sfaccettature della sua complessità mi è parso opportuno applicarla sul campo partendo dalla registrazione delle immagini per poi passare alla laboriosa fase del montaggio⁵⁹. Lo svolgimento narrativo parte e ritorna nello “spazio placentare”⁶⁰ dove tutto è nato, appunto la sala cinematografica. Questo luogo fondamentale dell'immaginario cinematografico, dove inizia e finisce il film, è da lui considerato uno “spazio madre”. Il contenuto che si snoda sulla metafora di un operatore che gira le immagini nell'arco di una giornata diventa il soggetto sul quale procedere per il montaggio finale di migliaia di punti di vista e di osservazioni visive. Gli operatori riprendono loro stessi⁶¹ per mostrare

⁵⁸ J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris 1980, tr. it. *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1982.

⁵⁹ Dopo tre mesi di riprese tre studenti (Dalle Mole, Marra e Manzi) hanno realizzato quanto la Svilova è riuscita a fare tra il 1928 e il 1929, lavorando alla moviola con una notevole quantità di materiale: per i tre montatori è stata un'esperienza straordinaria (come loro stessi denunciano nello “scroll” iniziale che presenta al pubblico il loro lavoro), professionalmente formativa. Ci sono voluti otto mesi di montaggio digitale per almeno sei ore a testa giornalieri per realizzare il video finale; questo fatto pratico spiega l'enorme lavoro svolto dalla Svilova, ripresa nel film con le pellicole sulle spalle, mentre si occupa del montaggio.

⁶⁰ G.P. Brunetta, *Buio in sala*, cit., p.70: «Il cinema è dunque uno spazio placentare in cui l'Io si annulla in una entità collettiva alimentandosi delle stesse emozioni e raggiungendo uno stato di beanza grazie all'azione combinata di sensazioni capaci di agire su tutti i sensi [...]».

⁶¹ In certe inquadrature dell'*Uomo con la macchina da presa* sullo schermo si vede un operatore che riprende Kaufman mentre lui stesso sta riprendendo (il fratello di Vertov è “l'operatore protagonista” della scena, “uomo con la macchina da presa” protagonista principale fin dalle prime inquadrature del film), quindi questo significa che un terzo operatore sta riprendendo i primi due; questo per dimostrare le forze messe in campo e la complessa articolazione di riprese fatte durante la lavorazione della messa in scena del film.

come il cinema sia parte fondante di una realtà in soggettiva, di cui *L'uomo con la macchina da presa* costituisce la cellula primaria di un più complesso sistema interattivo (la caoticità delle immagini montate) e multimediale (l'utilizzo di tecnologie avanzate per la realizzazione degli effetti speciali di cui il film è pregno). Apparentemente il film «aveva la forma di un elenco esplicito di tecniche cinematografiche, prive di tema e di scopo»⁶², ma con un'analisi più approfondita si scopre che le azioni sono volutamente frenetiche come si vede nell'immagine di una ragazza inquadrata in soggettiva dove l'apertura e chiusura delle sue palpebre viene fatta coincidere con l'apertura e la chiusura dei basculanti di una finestra: ciò per giustificare allo spettatore che quanto vede la giovane, in soggettiva, combacia con lo sguardo dell'obiettivo cinematografico, quindi del cine-occhio nella sua oggettività. L'uomo è sottomesso alla macchina da presa, ne è una parte strumentale. L'obiettivo si assume l'onere di connetterci con una realtà virtuale e, anziché riprodurre una realtà autentica come le immagini colte sul fatto potrebbero far pensare, essa diventa fine a se stessa, espressione di un principio supremo basato sulla creazione di un caleidoscopio casuale ed eterogeneo d'immagini sovrapposte, senza una precisa misura di collegamento. Si è di fronte a un meccanismo manipolativo delle stesse immagini che impedisce allo spettatore di percepire correttamente quanto avviene sullo schermo. L'effetto volutamente fa parte imprescindibile del gioco. Così ci si trova di fronte a una frammentazione surrealista, persino ossessiva, allineata e interagente con la "spettacolarizzazione" ripetitiva dell'azione e dello spazio visivo di natura Dada: il teatro Bol'soj si spezza sotto gli occhi dello spettatore, come nei film surrealisti gli spazi di visione sono spesso brevemente decontestualizzati tanto da rendere impossibile la comprensione dell'immagine originale. Si ottiene un effetto ritmico straniante volutamente pittoresco o arlecchinesco, appunto spettacolarizzante: a un incrocio degli automobilisti improvvisamente sembrano ritornare in vita e scattano velocissimi dinanzi a loro; le braccia di un atleta in palestra, intento in esercizi ginnici, sono dissolte e sovrapposte a macchinari di una fabbrica in piena attività. Il ricorso a vari tipi di riprese coraggiose (sopra o sotto il normale spazio visivo), per come sono state pensate, e ai trucchi deformanti dei corpi e degli oggetti, crea un quadro caotico, preformando un mondo irricognoscibile, dove si unificano significati oggettivi contrapposti e stridenti come quelli di una bara, di

⁶² N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., p. 106.

ragazze in topless sulla spiaggia, fino al boccale di birra, alla scacchiera dada, al grammofo, all'orologio a muro:

«Il ritmo delle sequenze e del montaggio cambiava continuamente, obbedendo a compiti esteriori di espressività. Tutto ciò non serviva ad affermare la sola idea dell'onnipotenza della macchina da presa. Tutti e quattro i "leitmotiv" del film (la realtà oggettiva, il lavoro dell'operatore "kinok", l'addetta al montaggio e il cinematografo portato sullo schermo) si compenetrano e s'interrompono disordinatamente, sottolineando senza posa le relatività della nostra percezione del mondo, dello spazio e del tempo, che possono essere modificati per pura monelleria fino a far perdere loro ogni forma e contenuto»⁶³.

Da un altro punto di vista sul piano politico formale il film riflette la forza propulsiva e instancabile del lavoratore, del proprio impegno politico nel soddisfare al meglio la sua funzione, ma nel frattempo non disdegna (come avveniva nei *Kino-Pravda*) di unire tematiche che riflettono la crescita economica del Paese con altre che ne mostrano la povertà e il disagio sociale, come rimandano le immagini iniziali, riprese all'alba, che inquadrano barboni mentre dormono per le strade di una città ancora assopita. In realtà il film è un complesso assemblaggio d'immagini che riguardano visioni antropomorfe di una città immaginaria – le riprese sono state realizzate in diversi luoghi di Mosca, Kiev, Odessa, in un periodo in cui varie città del pianeta sono protagoniste di "sinfonie metropolitane"⁶⁴ pregio della proliferazione delle avan-

⁶³ *Ivi*, p. 107.

⁶⁴ Il genere della sinfonia visiva ha come oggetto principale la scena urbana. La trama di questi film ricorre a una descrizione di tipo documentario, fusa con un approccio fortemente creativo dominato dal montaggio, dall'obiettivo di raccontare la vita e il ritmo della metropoli, i nuovi modelli di percezione a essa legati. Il primo film del genere (spesso considerato dagli esperti come il primo film d'avanguardia statunitense) è *Manhatta*, ritratto di New York realizzato nel 1921 dai celebri fotografi Charles Sheeler e Paul Strand, ma le due opere più rilevanti del decennio restano *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (1927; *Berlino - Sinfonia di una grande città*) di Walter Ruttmann, le cui prime immagini testimoniano il suo passaggio dal periodo astratto alla fase più figurativa, in cui permane però l'idea di città ridotta a un gioco di forme dinamiche – «[...] la sinfonia visiva è, per alcuni anni, il cuore stesso della ricerca sull'essenza del cinema, la loro struttura fondamentale. Vicino all'*Absolute intégrale* la sinfonia visiva è l'opzione per un'essenzialità dell'immagine cinetica come ritmo, combinazione musicale di unità linguistiche referenziali pure, che attraversa il cinema dagli anni venti come un'ossessione

guardie artistiche europee –, dove gli attori sono persone normali che svolgono attività non solo lavorative, e che coincidono con i momenti topici e più caratterizzanti della vita: nascita, matrimonio, procreazione e morte. Il film pone l'accento anche sugli aspetti ludici della vita, quando finisce la giornata lavorativa e inizia il tempo dello svago: ecco la palestra, le giornate al mare, le bevute in birreria, il godere di uno spettacolo teatrale od operistico, il giocare una partita a scacchi.

Svilova riuscirà in un'impresa straordinaria dell'arte del montaggio essendone una pioniera. Lei, solo di qualche anno più giovane di Šub, è una delle massime interpreti del faticoso lavoro proprio quando il cinema si sta trasformando ed è sempre più condizionato dalla fase del montaggio. Va anche compreso che Svilova, per montare *L'uomo con la macchina da presa*, ha lavorato su un immenso patrimonio d'immagini girate con numerose tecniche non facili da unire le une alle altre: si parla di doppie esposizioni, salti di scena, carrellate, riprese oblique, primissimi piani, campi lunghi se non lunghissimi, immagini poi montate attraverso l'uso di *split screen*, *fast motion*, *slow motion*, *freeze frames* e di numerose altre particolari tecniche di montaggio allora sofisticate, ma ancor oggi difficili da riprodurre senza precise conoscenze di utilizzo dei computer graphics.

«[...] se il cinema è riordinamento della realtà in linguaggio, capace di trasformare in discorso l'apparente continuità della materia, il montaggio ne rappresenta la risorsa linguistica per eccellenza, con il compito di scomporre / ricomporre / trasformare il materiale visivo, ripreso dal mondo reale. [...] Ci sembra che lo abbia detto bene Gilles Deleuze: "Ciò che costituisce l'originalità di Vertov è l'affermazione radicale di una dialettica in sé. Quasi come una quarta legge, in rottura con le altre

permanente, destinata a restare, nella sua forma più rigida, sostanzialmente irrealizzata» (P. Bertetto, *Il cinema d'avanguardia 1919-1930*, Marsilio, Venezia 1983, p. 49) –, e *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov. Sinfonie visive e astratte, realizzate tra il 1928-29 e ispirate alla musica di C. Debussy e F. Chopin, sono anche i film di Henri Chomette e quelli di Germaine Dulac: *Étude cinématographique sur une arabesque* [1929; Studio cinematografico su un arabesque], *Disque 927* [1928; Disco 927] e *Thème et variations* [1928; Id.]. Dello stesso periodo è *H₂O* [1929; Id.] di Ralph Steiner, anch'esso come *Arabesque* basato su immagini liquide. Si ricordano inoltre: di Joris Ivens *De Brug* (1928; *Il ponte*) e *Regen* (1929; *Pioggia*); di Jean Vigo *À propos de Nice* (1930; *A proposito di Nizza*); di Robert Flaherty *Twenty-Four Dollar Island*.

tre. Evidentemente, ciò che Vertov mostrava era l'uomo presente nella Natura, le sue azioni, le sue passioni, la sua vita. Ma se egli operava con documentari e attualità, se rifiutava violentemente la messa in scena della natura e la sceneggiatura dell'azione, era per una ragione profonda. Macchine, paesaggi, edifici o uomini, poco importava: ognuno, anche la più graziosa contadina o il bambino più commovente, si presentava come un insieme di sistemi materiali in interazione perpetua»⁶⁵.

Come nel precedente *Cineocchio*, Vertov chiarisce che nel cinema del reale la bellezza dell'immagine va reimpostata attraverso una lettura tecnologica avanzata e futurista. Le soluzioni tecniche che saranno usate al montaggio devono corrispondere a questa esigenza, fino a essere più decisive che nel film precedente, fino a mostrare e dare significazione a un'idea complessa, qual è "fare cinema" inseguendo uno scopo, dal punto di vista linguistico scientificamente rilevante, proprio perché basato sulla piena internalizzazione del testo filmico. La filosofia e il metodo di lavoro sono espressi in modo sintetico ma molto lucido nelle didascalie iniziali che spiegano l'iniziativa e i presupposti teorici di questo "esperimento finale" che riporta, in realtà, all'impostazione teorica dell'intera avanguardia artistica sovietica, basata sul definitivo allontanamento da ogni forma letteraria o teatrale del passato. Tale applicazione filmica vertoviana sembra essere il risultato finale più puro di un'impostazione filologica esemplare:

«All'attenzione degli spettatori, questo film rappresenta un esperimento di comunicazione cinematografica, di eventi visibili, un film senza didascalie, senza sceneggiatura, senza l'uso di teatri (senza set, attori e messa in scena): questo esperimento mira a creare un linguaggio internazionale e assoluto, un linguaggio cinematografico totalmente autonomo dai linguaggi della letteratura e del teatro»⁶⁶.

La testimonianza dello stesso Vertov riguardante il suo film più noto, riportata nel 1958 sulla rivista «Iskusstvo Kino» (a quattro anni dalla sua scom-

⁶⁵ R. Nepoti, *Storia del documentario*, cit., p. 38 (citazione interna: G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., p. 106).

⁶⁶ Traduzione, dai titoli originali del film, di Aliona Shumakova.

parsa), termina quanto fin qui detto su *L'uomo con la macchina da presa*. È palese che lo stesso autore non giustifichi la natura razionalistica e antirealistica del suo film:

«Quando facemmo questo film, pensavamo: nel nostro “orto mičuriniano” noi coltiviamo differenti frutti, differenti film. Perché non dovremmo fare un film sul linguaggio cinematografico, un film senza parole, un film internazionale, che non ha bisogno di traduzione? Perché, d'altro canto, non dovremmo sforzarci di raccontare con questo linguaggio come si comporta l'uomo vivo, come agisce nelle differenti situazioni *L'uomo con la macchina da presa*? ... Pensavamo di non dover fare soltanto film di largo consumo, ma di quando in quando anche film che producono film. Questi film non sono inutili né per chi li fa, né per gli altri. Sono necessari come un pegno di vittorie future [...] Se nell'*Uomo con la macchina da presa* salta agli occhi non il fine, ma il mezzo, è chiaro che la ragione è che uno dei compiti del film consisteva nel far conoscere i mezzi, anziché nasconderli, come si faceva di norma negli altri film. Poiché uno degli scopi era di far conoscere la grammatica dei mezzi cinematografici, sarebbe stato strano se questa grammatica fosse stata occultata. La necessità o meno di un film del genere è un'altra questione, che lascio agli altri.

- Ma il suo parere qual è? Era necessario questo esperimento?

- Per quel tempo era assolutamente necessario. In sostanza fu un tentativo ardito, anzi addirittura temerario, d'impadronirsi di tutti gli avamposti della ripresa dell'uomo vivo, che agisce senza obbedire ad alcun scenario [...]»⁶⁷.

2.3 Dziga Vertov: il cinema politico di propaganda

Come visto *Cineocchio* e *L'uomo con la macchina da presa* sono i film sperimentali formalistici del periodo del muto più culturalmente ambiziosi, mentre il terzo, *Entuziazm: Simfoniya Donbassa* (1930; *Entusiasmo: sinfonia del Donbass*), è realizzato nel primo periodo del cinema sonoro, in un'epoca in cui i compromessi di-

⁶⁷ D. Vertov, *O ljubvi Kživomu čeloveku*, in «Iskusstvo kino», 1958, n. 6, pp. 98-99.

venteranno ancor di più un obbligo che in passato. In un sistema economico dove le scelte governative decidono gli investimenti per lo sviluppo delle arti, e non esiste nessuna forma d'investimento privato, il cinema è ritenuto uno strumento importante per ottenere il consenso di cui il potere politico necessita e il denaro va impiegato con il solo obiettivo di realizzare film di propaganda per plasmare le masse o dare forma a film ricreativi che possano divertire le folle adempiendo al compito primariamente ludico del cinematografo. Fino al 1924, anno che sancisce la fine del periodo postrivoluzionario, le strutture del potere erano in fase di adattamento e stabilizzazione, di conseguenza la morsa censoria era relativamente minore: si parla di un periodo transitorio di relativa libertà intellettuale, anche se, come si è visto, già nel 1924 con il blocco degli episodi di *Cineocchio* iniziano i primi interventi politici censori nei confronti delle idee e dei programmi di Vertov. Tra il 1927 e il 1929, anni in cui Stalin consolida il suo potere, è in atto un irrigidimento autoritario verso la libertà d'azione. Vertov realizza il suo film più simbolico prima che l'egemonia della politica stalinista reprima gli slanci creativi delle avanguardie, per poi sostenere la nascita della corrente denominata "realismo socialista" (o "social realism"), un'arte assoggettata al conformismo dominante. Per questo motivo, quasi di sicuro, qualche anno dopo *L'uomo con la macchina da presa* sarebbe stato impossibile non solo da realizzare, ma anche solo ipotizzare. Vertov si dovrà adattare ai cambiamenti, mentre manterranno una vena creativa feconda solo i registi che riusciranno ad assoggettarsi al potere politico, lavorando su tematiche almeno non sgradite allo stalinismo. Si parla di cineasti come Boris Vasil'evič Barnet ed Ėjzenštejn.

Procedendo per gradi, il 1926 è l'anno nel quale Vertov si trova di fronte a una situazione complessa sul piano politico e sulle decisioni da prendere: sul piano pratico inizia a girare *L'uomo con la macchina da presa* a Mosca, insistendo sulla sperimentazione poco tollerata dai suoi finanziatori che gli chiedono film chiaramente utili alla causa rivoluzionaria e al periodo di stabilizzazione politica che il Paese sta vivendo. *Avanti*, *Soviet!* e *La sesta parte del mondo* sono film di propaganda realizzati per il partito, fortemente avvertiti da Vertov che in loro riversa il suo amore per la patria, per la rivoluzione in atto di cui lui stesso si sente parte imprescindibile. Il messaggio è tutto concentrato sulla chiara distinzione tra "com'era prima" e "com'è ora" nel postrivoluzione, o meglio "come" la vita sia cambiata e migliorata grazie all'impegno profuso dal partito, mentre le classi, operaia e contadina, interagiscono per il consolida-

mento e il miglioramento complessivo delle condizioni di vita. Sono film dai contenuti elementari, divulgano successi politici concretamente tangibili e valutabili dal popolo nella vita reale, come lo può essere l'ampia diffusione del riscaldamento nelle case popolari di Mosca (*Avanti, Soviet!* è girato soprattutto nella capitale sovietica), mentre *La sesta parte del mondo* fa il punto della situazione sui cambiamenti avvenuti nell'immenso Paese, l'Unione Sovietica, di cui il titolo stesso definisce la dimensione territoriale.

Nonostante cerchi di dare il massimo con il suo lavoro, egli dovrà lasciare lo studio cinematografico di Mosca («Il giorno stesso in cui si cominciò a proiettare *La sesta parte del mondo* Vertov ricevette l'annuncio del suo licenziamento dallo studio del Sovkino»⁶⁸) per motivi legati, almeno ufficialmente, ai costi di produzione troppo alti dei suoi documentari le cui spese non venivano coperte dal noleggino, mentre la produzione spingeva a realizzare film artistici economicamente più redditizi, come quelli diretti da Barnet⁶⁹, capaci di intrattenere e divertire il grande pubblico: *Devushka s korobkoy* (1927; *La ragazza con la cappelliera*), *Moskva v oktyabre* [1927; Mosca a ottobre], *Dom na Trubnoy* (1930; *La casa sulla Trubnaja*). Successivamente Vertov trova il modo di lavorare per gli studi del VUFKU (Consiglio Foto-Cinematografico Pan-Ucraino) a Kiev, dove realizzerà, per l'Ucraina Film, *Odinnadcatyj* (1928; *L'undicesimo*), *L'uomo con la macchina da presa* e *Entusiasmo: sinfonia del Donbass*, ma anche a Kiev le cose non andranno bene e il regista dovrà lasciare gli stabilimenti statali governativi, cambiando un'altra volta rotta.

Il periodo ucraino comunque gli permette di realizzare tre film di diverso stile, ma soprattutto di ultimare *L'uomo con la macchina da presa* iniziato a Mosca e terminato a Kiev, anche se la produzione ucraina mostra subito forti dubbi sulla validità del progetto, ritenuto da alcuni funzionari assai "provinciale". Comunque il VUFKU accetta di concludere il film, chiedendo in cambio a Vertov e al fratello Mikhail di realizzare un lungometraggio che celebri degnamente il decimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre, un'ode per immagini

⁶⁸ «Kino», 8 gennaio 1929.

⁶⁹ Barnet è incoraggiato a realizzare i suoi primi film da Jakov Aleksandrovič Protazanov, un regista affermatosi in patria nel periodo prerivoluzionario, fin dal 1909, con film ispirati alla letteratura russa. Dal 1920 al 1923 lavorerà tra Parigi e Berlino. Sopravvissuto al cambiamento grazie a notevoli doti camaleontiche, dal 1924 s'interesserà a soggetti cinematografici ammiccanti al regime con uno stile legato agli schemi del passato, senza tenere conto dei cambiamenti avvenuti.

non troppo dissimile da *Avanti, Soviet!* e *La sesta parte del mondo*. Difatti *L'undicesimo* prosegue sulla linea narrativa dei film di propaganda precedenti, soprattutto col secondo ha in comune l'analisi sulla crescita economica del Paese nell'undicesimo anno di potere bolscevico (il film è, in effetti, girato nel 1927, ma uscirà nelle sale solo l'anno successivo, da lì il titolo) e il dominio della politica economica marxista leninista: *L'undicesimo* è un documentario poetico, un'ode al cantiere socialista, con didascalie alquanto prosaiche⁷⁰: «Sulla terra / sotto terra / al di sopra della terra» in cui vengono elencati i settori dell'edificazione socialista o, all'inizio del secondo tempo, «L'appello dei difensori della rivoluzione sulle soglie del secondo decennio del primo paese operaio e contadino del mondo». In pratica il film si basa sulla forma oratoria tipica del comizio, dove si esaltano gli operai che costruiscono con il loro lavoro, giorno dopo giorno, il socialismo, mentre i contadini svolgono un altro compito essenziale per la collettività: coltivano i campi e forniscono il cibo in città ai lavoratori occupati nelle fabbriche. Tutto ciò dà il senso di una cooperazione ben congeniata. Un altro tema forte del film riguarda le lotte dei popoli oppressi dell'Oriente e la difesa del Paese. Nonostante gli sforzi Vertov

«[...] non riuscì a dare un'immagine profonda e compiuta di quell'epoca. [...] Benché ci fossero buoni quadri e immagini, nel complesso il film non riuscì per via della molteplicità dei temi. Forse se il Vertov si fosse limitato al tema dell'imbrigliamento del Dnepr e della costruzione della centrale idroelettrica, il materiale sarebbe stato più efficace e concatenato»⁷¹.

⁷⁰ «[...] alcuni cineasti sovietici, tra cui Dziga Vertov, utilizzano la scrittura cirillica, disposta sui cartelli secondo il gusto costruttivista della grafica russa dell'epoca, per scagliare parole d'ordine rivoluzionarie che interpellano direttamente lo spettatore: si pensi all'imponente "Vy" ("Voi") che scandisce come una sorta di ritornello ossessivo le immagini del documentario *La sesta parte del mondo*» (A. Boschi, *Didascalie*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2003). Cfr. S. Raffaelli, *La lingua filmata: didascalie e dialoghi nel cinema italiano*, cit.; C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991, pp. 63-69; A. Gaudreault - F. Jost, *Cinema et récit II. Le récit cinématographique*, Nathan, Paris 1990; F. Pitassio - L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine. La didascalie nel cinema muto*, Forum Edizioni, Udine 1998; L. Quaresima, *Absolument muet. Le débat sur le titeloser Film allemand*, in «Cinéma & cie», 2001, 1.

⁷¹ N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., p. 100. Scrive L. Shatov, critico cinematografico marxista del settimanale di Leningrado «Zhizn' iskusstva», che trova la forma di *L'undicesimo* inadeguata a un tema così importante per l'intero Paese. Si cita questo passaggio per far comprendere l'accoglienza negativa della critica, alla sua uscita in sala, di giornalisti tradizionalisti che probabil-

Con l'avvento del sonoro Vertov gira *Entusiasmo: sinfonia del Donbass* dove decide di sperimentare l'uso del senso su cui ha molto lavorato in gioventù, quando realizzò gli esperimenti empirici non solo sulla diffusione radiofonica del suono, ma anche sulla rappresentazione sonora a livello visivo, anticipando in qualche modo, almeno per alcune intuizioni soprattutto grafico-visive, la teoria dei "frattali", pubblicata nel 1975 dal matematico Benoît Mandelbrot. Nel passaggio dal muto al sonoro per Vertov c'è anche il passaggio dalla teoria del "cine-occhio" a quella del "radio-orecchio": in realtà *Entusiasmo: sinfonia del Donbass* ripropone la sperimentazione visiva e i trucchi cinematografici al montaggio di *L'uomo con la macchina da presa*, applicando in aggiunta i suoni autentici provenienti dalla vita reale. Quindi si giunge alla fusione delle due teorie in "cine-occhio/radio-orecchio"⁷². I *Kinoki* seguono le regole che si sono posti per le riprese anche per la registrazione sonora. Vertov stabilisce un codice di azione fondato innanzitutto sull'uso di registratori sonori di produzione nazionale, difatti il governo si rifiuta di importare strumenti costruiti all'estero imponendo una politica autarchica, così come diminuisce l'importazione di film prodotti e realizzati da Paesi appartenenti al sistema capitalistico.

mente volevano vedere un film di propaganda fine a se stesso, senza "inutili" sperimentazioni del linguaggio cinematografico: «Tramite un montaggio estremamente complesso e i trucchi fotografici Vertov e il suo cameraman Kaufman ottengono sullo schermo la dimostrazione di un movimento quasi del tutto non-obiettivo ed astratto "nella sua forma pura", il che puzza fortemente del costruttivismo idealistico e non-obiettivo degli innovatori dadaisti e loro simili in Europa occidentale. Non si può negare che tutte queste esposizioni quaduple, queste riprese alla rovescia e così via, siano molto piacevoli, spesso sorprendenti, ottenute con grande "gusto" ed abilità, ma che cosa può dare allo spettatore un film simile sull'anniversario d'ottobre, se non uno "spettacolo per il gusto dello spettacolo" piacevole a vedersi?!». (citato nel sito/articolo di Y. Tsivian *Odinnadtsatyi Newsreel*, reperibile nel sito <http://www.mymovies.it/dizionario/recensione.asp?id=69141>). Al contrario a un artista, il pittore K.S. Malevič, *L'undicesimo* piacque e affermò che per apprezzare la carica innovativa delle sue immagini occorre tenere a mente gli esperimenti analoghi effettuati in pittura dai futuristi italiani Balla e Boccioni (*Ibid.*).

⁷² Una giovane attraente donna, seduta davanti a un trasmettitore radiomagnetico, è la protagonista delle fasi iniziali del film *Entusiasmo: sinfonia del Donbass*. Ripresa da varie posizioni, dei primi piani la inquadrano mentre si mette le cuffie acustiche (sta per collegarsi con Radio Leningrado, RW3 - onda longitudinale 1000, ed è annunciata la ripresa in diretta della sinfonia del Donbass suonata da un'orchestra); poi la mdp indugia sull'orecchio della donna che diventa, grazie a un primissimo piano, enorme sullo schermo: un'immagine tipicamente futurista come si era vista in *L'uomo con la macchina da presa*, quando l'occhio di Kaufman diventava simbolo della teoria del "cine-occhio". Ora quella parte del corpo femminile indica un nuovo percorso sperimentale e lo spettatore si trova dinanzi al simbolo antropomorfo della teoria del "radio-orecchio".

I registratori sonori sono sperimentati contemporaneamente a Leningrado e a Mosca, rispettivamente nel laboratorio del professor Aleksandr Šorine e dell'ingegnere Pavel Tager. Vertov chiede agli scienziati di poter utilizzare un registratore piccolo e comodo, mobile come la macchina da presa del "cinecronista". Nel frattempo nei periodici russi, specializzati in cinema, si apre un dibattito sull'uso del sonoro relativo ai metodi e agli orientamenti di un'impostazione teorica che si muove prevalentemente in due direzioni: la prima riguarda l'idea di Ippolit Sokolov (giornalista, saggista critico cinematografico, influente intellettuale anche sceneggiatore e poeta) che considera la natura, per se stessa, "non fonogenica" e spinge affinché i film siano girati in studi sonorizzati. Per Sokolov i suoni naturali ripresi all'aperto sono casuali e disordinati, quindi vanno ricostruiti in studio per evitare la cacofonia naturale, considerata dallo studioso un autentico "concerto di miagolii"; la seconda direzione è opposta alla prima e il fautore è Vertov che risponde in modo perentorio a Sokolov:

«L'inizio del lavoro intorno al film *Entusiasmo* fu preceduto dalla "teoria del concerto di miagolii" di Ippolit Sokolov, dalla "negazione" della possibilità stessa di registrare i suoni veri, sia dalla parte delle personalità nostrane che di quelle straniere. Fu preceduto dalla "negazione" della possibilità di produrre cronache sonore. Il lavoro intorno all'*Entusiasmo* fu una "negazione" di questa "negazione"»⁷³.

Vertov sperimenta l'utilizzo del sonoro sottoponendolo a una perizia attenta com'era avvenuto per la realizzazione delle immagini dei suoi film. In questo nuovo ambito tecnologico lo aiuterà Petr Shtro, un tecnico del suono molto preparato con il quale lavorerà anche nel film successivo *Tri pesni o Lenine* (1934; *Tre canti su Lenin*). Secondo Vertov ci deve essere una ricerca costante del luogo più adatto dove poter registrare il suono, isolando quando possibile il rumore inquinante. Maggiore è la naturalezza dell'incisione e più riuscita sarà la risposta una volta montata. Per arrivare a un suono reale e pulito Vertov confronta i suoni creati in studio con quelli registrati in natura. Dopo tale comparazione conclude che la risposta più soddisfacente appartiene ai secondi, come Šorine conferma in una sua dichiarazione:

⁷³ D. Vertov, *Peruže šagi*, in «Kino», 1930, 21, p. 422.

«Il lavoro del regista Vertov ha mostrato subito che i suoni prodotti negli studi sono aridi e inanimati e che è affatto impossibile imitare i suoni e i rumori veri che si registrano in natura»⁷⁴.

Un'autentica indicazione dell'appartenenza al genere del cinema del reale, fattore condivisibile anche con altri grandi registi (soprattutto nei primi tre decenni del XX secolo in cui le industrie tecnologiche mondiali costruttrici di materiali cinematografici si stanno evolvendo), è l'ossessivo operarsi per una progressiva evoluzione tecnologica dei materiali, perché girare al di fuori dei teatri di scena significa affrontare difficoltà che vanno risolte a monte. L'organizzazione di tali set è impostata principalmente sull'improvvisazione, per questo una costante evoluzione delle attrezzature e delle tecnologie deve essere sempre più compatibile con "la caccia d'immagini e suoni" corretti. Tale aspetto diventa una prerogativa fondamentale ancor più funzionale ai risultati da raggiungere, anche tenendo conto che l'Unione Sovietica chiude le porte ai mercati internazionali delle tecnologie, per favorire il processo di autarchia economica legata principalmente alla competizione tra l'economia socialista e quella capitalista. Questo clima permette, di fatto, a Vertov di interagire con le migliori maestranze dell'ingegneria acustica sovietica, creando un film che, visto oggi, ha un valore sperimentale importante, perché *Entusiasmo: sinfonia del Donbass* mostra la forza del cinema sonoro nell'unione di suoni naturali a immagini. Una "sinfonia di rumori e d'immagini" accuratamente selezionati che l'orecchio e l'occhio umano, in natura, non potrebbero isolare con la precisione che il cinema si permette: siamo di fronte alla piena applicazione della teoria "cine-occhio/radio-orecchio". I risultati sono straordinari, ma non per la critica del tempo. Quanti seguono la teoria di Sokolov, e sono numerosi e influenti sia culturalmente, sia politicamente, considerano l'esperimento antiestetico, un'inutile spesa di denaro pubblico. Alla critica non piacciono i rumori della fabbrica così intensi e frastornanti. Il film è un fallimento in Unione Sovietica tanto da offrire l'opportunità alla produzione del VUFKU di licenziare il suo autore. Al contrario la sinfonia rumorosa impressiona positivamente Charles Chaplin che vede il film nel 1931. Dopo la proiezione chiede ai funzionari della compagnia, United Artists, di recapitare questa sua missiva al regista russo:

⁷⁴ N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., p. 115.

«Non avrei mai immaginato che i rumori industriali potessero essere sistemati in modo da sembrare tanto belli. Ritengo il film *Entusiasmo* una delle sinfonie più conturbanti che abbia mai sentito. Mr. Dziga Vertov è un musicista. I professori devono andare alla sua scuola, invece di discutere con lui. Congratulazioni. Charles Chaplin. Londra 17-XI-31»⁷⁵.

Intorno a Vertov aleggiano sentimenti d'invidia e di gelosia dovuti alla libertà di movimento che egli ha avuto per oltre un decennio. I suoi film sono considerati superflui o addirittura dannosi, non solo dai politici, ma anche da parte della critica specializzata e da intellettuali postrivoluzionari. Per dare l'idea della portata negativa dei giudizi *L'uomo con la macchina da presa* sembra essere stato apostrofato da Ėjzenštejn «un atto di teppismo cinematografico senza senso». Ma le critiche si fanno ancor più pesanti nel momento dell'uscita in sala di *Entusiasmo: sinfonia del Donbass*. Per comprendere il momento negativo che Vertov sta vivendo nei primi anni Trenta, bisogna anche considerare l'uscita del "Manifesto" del cinema sonoro *Buduščee Zvukovogo fil'ma* (1928; *Il futuro del cinema sonoro*) firmato da Ėjzenštejn, Pudovkin, e Grigorij Aleksandrov, vicino alle idee e all'estetica di Sokolov: i tre intellettuali cercano di sfruttare questo passaggio tecnologico per enfatizzare determinate scene e avvenimenti rappresentati sullo schermo, usando il suono e l'immagine in contrappunto, aumentando in questo modo, fino a esaltarla, la portata ideale ed emotiva del film. Concetti coincidenti con la nuova ideologia ufficiale del sentire social realista: la rifondazione del mondo reale era avvenuta e il cinema, anziché ricreare la realtà, doveva limitarsi a descriverla.

Uscendo da questa visione critica del tempo e rivedendo con particolare attenzione *Entusiasmo: sinfonia del Donbass*, oggi si possono sottolineare aspetti peculiari del film e in particolare l'uso del sonoro nella sua prima applicazione effettiva. Come in passato Vertov resta fedele ai propri principi, non porta in scena attori professionisti, quindi non utilizza la forma recitata e dialogica. Le voci sono registrate dal vero e usate come base di un tessuto discorsivo proposto nella trasmissione di concetti politici, siano essi desunti da un comizio politico o dalle voci degli operai registrate mentre si canta in coro l'"Internazionale" o mentre comunicano tra di loro in fabbrica nel reparto

⁷⁵ *Ivi*, p. 117. L'originale della lettera è conservato nell'archivio di E.I. Vertova-Svilova, n. 240.

degli altiforni. Non è fatto uso di didascalie narrative (tranne che all'inizio del film quando spiegano gli intenti dell'autore), ma sono usate frasi diegetiche al racconto come gli slogan scritti sui muri. Il sonoro non sostituisce le didascalie con una voce narrante, sono invece impiegati suoni diegetici in presa diretta, per dare risalto ed effetto all'immagine/suono. Il tutto attraverso uno scambio percettivo unisono d'immagini e suoni. Si origina così un'armonia che lega i due sensi fino a fonderli, senza mai disporsi in contrappunto e dare un motivo di esaltazione all'altro senso, come avrebbero voluto gli autori del manifesto del cinema sonoro citato. In pratica Vertov segna la strada al futuro cinema reale del sonoro, utilizzando immagini e suoni in presa diretta, senza il sostegno della voce narrante, un sistema in seguito utilizzato nei documentari di Leni Riefenstahl o di Vittorio De Seta. Altro aspetto interessante è l'impiego della colonna sonora musicale anch'essa diegetica, registrata durante una festa popolare, a teatro durante l'esibizione di un'opera sinfonica o ascoltando l'opera alla radio. Con questo film Vertov condiziona lo sguardo del fruitore in sperimentazioni legate al mondo operaio della fabbrica: le lingue di fuoco dell'acciaio fuso negli altiforni danno vita a una danza di serpenti incandescenti in un crescere che il montaggio rende rapsodico, con i suoni acuti dei martelli che modellano e scolpiscono sempre nuove forme infuocate, mentre il rumore dei macchinari diventa la base sonora delle scene girate nell'acciaieria. L'espedito sonoro sarà ripreso, nel 1933, dal regista tedesco Walter Ruttmann⁷⁶ in *Acciaio*, un film italiano prodotto dalla CINES. Ruttmann sceglierà di utilizzare una colonna sonora musicale extradiegetica per dare ritmo alle immagini producendo una sinfonia di luce incandescente, mentre il sonoro reale di Vertov rimane qualcosa di unico nella sua purezza descrittiva. La teoria del "cine-occhio/radio-orecchio" è applicata, anche in un film che ha un suo preciso filo narrativo: esaltare la forza del proletariato e dei minatori-operai che ser-

⁷⁶ Nel capitolo intitolato *Is Vertov like Ruttmann?* in *Lines of resistance. Dziga Vertov and the twenties*, cit., pp. 383-388, poste a confronto le due sinfonie metropolitane *Berlino - Sinfonia di una grande città* e *L'uomo con la macchina da presa*, si asserisce che Ruttmann ci mostra Berlino scegliendo le inquadrature migliori da innumerevoli punti di vista utilizzando un grande tecnicismo, ma non esprime mai il suo atteggiamento nei confronti della vita e, questa mancanza di passione, riduce il significato sociale della sinfonia; mentre Vertov con il suo abile montaggio (anche se i critici sovietici lo accusano di realizzare film incomprensibili allo spettatore) ci stimola con emozione e gioia mostrando l'eroismo e la routine del lavoro sovietico.

vono la causa socialista, lavorando alacremente negli impianti industriali del Donbass. Gli effetti speciali visivi, come scomposizione o sovrapposizione delle immagini, non funzionano bene come nel metafisico *L'uomo con la macchina da presa*, anche se sono meno utilizzati che in precedenza e interagiscono in frangenti dove la narrazione è più simbolica che discorsiva. Forse appaiono eccessivi all'interno di un racconto didascalico legato principalmente alla propaganda, come il film avrebbe dovuto fondamentalmente essere. Agli occhi della produzione queste stramberie futuriste possono sembrare fuori luogo, soprattutto con il cambiamento in corso e mentre le arti subiscono il segno del realismo pragmatico stalinista. La conseguenza politica di questi fattori porta nel 1932 il comitato centrale del PCUS a condannare ufficialmente le teorie del "cine-occhio" accusandole di formalismo ed estetismo. Da questo momento, di fatto, per Vertov inizia il periodo discendente della sua carriera come era accaduto, a suo tempo in Italia, a Comerio: la crescita politica di governi dittatoriali taglia le ali a chi ha affrontato, finché ne ha avuto la possibilità, avventure esaltanti nell'aprire strade innovative al linguaggio del cinema del reale.

Vertov è un autore cinematografico la cui carriera è stata fortemente influenzata dalle dinamiche della politica sovietica ma la sua capacità di entrare nelle logiche del real-socialismo gli crea l'occasione per affrontare un nuovo progetto. Ottenuto il consenso dal partito, inizia una nuova collaborazione con lo studio cinematografico Mežrabpom-fil'm, l'unico studio privato miracolosamente sopravvissuto all'interno della produzione socialista nazionalizzata, diretto dall'abile produttore Moissej Alejnikov. Dopo la condanna del partito al movimento dei *Kinoki*, il fratello Mikhail e Boris Zeitlin decidono di separarsi da Vertov che perde così la collaborazione dei suoi più importanti assistenti su cui poggiava il metodo di analisi giornalistica e di ripresa tecnica degli ultimi film realizzati. Sorretto da finanziamenti consistenti per un progetto di cinematografia documentaria, sovvenzioni allora impensabili all'estero per un film biografico, *Tre canti su Lenin* è un lavoro nato da una profonda ricerca etnografica e antropologica che riguarda spazi e luoghi nei quali si esalta la forza dell'immagine del grande condottiero socialista fondatore dell'Unione Sovietica. Lenin vi è rappresentato come simbolo incontrastato del cambiamento rivoluzionario. Nel contempo, la pellicola è carica di un profondo senso di stima e di riconoscenza da parte dello stesso autore per l'uomo che gli ha permesso di diventare cineasta. I tre canti sono parte di un

documentario sonoro, poetico, impostato sullo studio di materiali popolari folkloristici scelti guardando un tema caro a Vertov: l'Oriente e la sua liberazione dalle catene feudali, argomento centrale anche del suo precedente *La sesta parte del mondo*.

All'inizio del progetto la produzione cerca di capire fino a che punto Vertov rimarrà entro le righe di un documentario pragmatico, politicamente contenuto, figlio della nuova era stalinista, senza ritornare minimamente ai "vizi del passato". La situazione reale porta l'autore del film a una stesura classica del progetto, articolata con un senso storiografico forte, degna della caratura del personaggio. Per raggiungere un risultato d'alto livello Vertov riparte dai suoi studi sul sonoro e si spinge in Caucaso, Asia Centrale, e nelle periferie della Russia alla ricerca di testimonianze in grado di mettere in luce il mito che il condottiero ha lasciato anche nelle più profonde periferie dell'Unione Sovietica. Vertov organizza una serie di troupe che attraverseranno i villaggi e le città per realizzare registrazioni sonore, raccogliere ritmi musicali e melodie autoctone altrove sconosciuti, stornelli, proverbi popolari, modi di dire, poesie dialettali, traducendo idiomi incomprensibili, tesori lessicali e musicali, ma non solo, dell'arte popolare⁷⁷. Si è di fronte a una ricerca antropologica ed etnografica approfondita, ricca di significati scientifici che, per alcuni valori, anticipa quella che in Italia affronterà l'etnologo Ernesto De Martino all'inizio degli anni Cinquanta, alla scoperta di una Lucania abbandonata a se stessa e alle sue consuetudini e riti medioevali. Vertov deve riscattarsi dalla condanna del partito e il film dovrà uscire nelle sale proprio per il decennale della morte di Lenin. Quindi il PCUS vuole dare al film biografico una forma solenne per avere il placito di Stalin e ottenere così maggiori finanziamenti salvaguardati dalla nobiltà della causa. Come si è visto con la regista-montatrice Šub, in Russia l'uso delle fonti cinematografiche ha dimostrato l'importanza di mantenere memoria visiva del passato, ma questa attività di archiviazione necessita di impegno e dedizione. La raccolta delle fonti cinematografiche corrisponde a un meccanismo programmatico preciso, accademico, disciplinato, sorretto dalla conoscenza delle stesse e su un loro riutilizzo filologico compiuto e, soprattutto per quanto riguarda la figura di

⁷⁷ Liberamente sintetizzato da chi scrive dagli appunti di Vertov in merito alla realizzazione del film *Tre canti su Lenin in Tvorčeskaja kartočka* (1917-1947), 121: «Opyt opytov», Archivio di E.I. Vertova-Svilova, n. 382, tradotto in N. Abramov, *Džiga V'ertov*, cit., pp. 120-121.

Lenin, in funzione mitopoietica. Il duro lavoro di disamina e raccolta dei materiali cinematografici riguardanti Lenin è assunto da Yelizaveta Svilova che vaglia più di centomila metri di pellicola, conservata negli archivi di Mosca, Leningrado, Kiev e Baku. In queste bobine Lenin è l'assoluto protagonista della scena, soprattutto nelle dieci fino ad allora rimaste ignote e ritrovate presso l'Istituto Marx-Engels-Lenin. Le immagini qui raccolte sono pose private dello statista mentre ricurvo sulla scrivania medita, legge, scrive. Esse valgono per la loro spontaneità.

Nel film *Tre canti su Lenin* sono montate le riprese più simboliche della vita pubblica e privata dello statista, ma soprattutto sono rilevanti le immagini solenni del suo funerale e il dolore vissuto dall'intera nazione nei giorni dell'estremo saluto. Il film è dimostrazione di un encomio pubblico illimitato. Lenin ha introdotto il progresso per migliorare la vita complessiva di una popolazione così variegata e ciò l'ha reso una celebrità agli occhi di chi ha potuto verificare la validità del nuovo modello di vita. La sua morte, così a ridosso della conquista del potere, ha fatto sì che non ci sia stato neppure il minimo decadimento dell'immagine imponente e salvifica che ha avuto per le masse, come altrimenti spesso è accaduto a leader politici che hanno conservato a lungo il potere.

Contemporaneamente si lavora sui dischi che contengono le registrazioni dei discorsi del politico, che diventeranno poi la fonte principale per la colonna sonora del film. Siccome il suono non è soddisfacente, sono costretti a restaurare delle parti decontestualizzate, tanto che nel film biografico l'audio della voce di Lenin è nitido:

«I gruppi inviati nell'Azerbaigian, nel Turkmenistan e nell'Uzbekistan tornarono a Mosca con testi di canzoni sulla rivoluzione d'ottobre, sulla donna che si era tolta il velo, sulla lampadina che aveva cominciato a illuminare la casa del contadino, sull'acqua che aveva dato l'assalto al deserto e sulla gente che per la prima volta aveva imparato a leggere e scrivere nella propria lingua. Tutto questo enorme materiale fu riesaminato dal Vertov. Ciò che scelse per il film fu utilizzato in vario modo: alcune canzoni furono inserite nella colonna sonora, altre si trasformarono in immagini, altre ancora trovarono un'espressione nelle didascalie. [...] Il Vertov volle presentare nel film la figura di Lenin così come la concepiva la poesia popolare dell'Oriente sovietico, dandole

in tal modo una risonanza ancor più grande, poiché per grande parte del mondo la sorte dei popoli liberati dell'Oriente era un simbolo della lotta contro l'imperialismo e il colonialismo»⁷⁸.

Il film è diviso in tre atti (i tre “canti” o le tre “canzoni”) che pur seguendo un soggetto comune, l'operato di Lenin per il bene della nazione, rimangono comunque autonomi. Tre prospettive dialettiche per analizzare uno stesso tema, collegate nel significato e nel ritmo discorsivo, si sviluppano su un montaggio complesso, impostato sulla colonna sonora musicale che è dominante, difatti le immagini appaiono secondarie e sono montate rispettando i ritmi della fonte sonora. Nel primo tempo «Il mio volto era in una nera prigione», partendo dalla città di Gorki dove Lenin è morto, anche sede della sua *dacia* nel periodo postrivoluzionario, la trama si sviluppa sul mito dell'Oriente che la Rivoluzione d'ottobre ha liberato dalla servitù. Nel secondo «Noi lo amavamo» sono citati i funerali di Lenin e il dolore del popolo che soffre per la scomparsa del mito, mentre il terzo «Nella grande città di pietra» è dedicato allo sviluppo ottenuto dalla popolazione attraverso il socialismo, con Lenin presentato come riferimento primario delle opere e delle imprese dei cittadini sovietici. La poesia popolare percorre l'intero film quale tradizione poetico-oratoria che Majakovskij ha per primo ispirato nel periodo postrivoluzionario e che Vertov aveva utilizzato traslatandola con enfasi sia in *Avanti, Soviet!*, sia in *La sesta parte del mondo*, ma mai con la profondità espressiva presente nei *Tre canti su Lenin*. La vena poetica si sprigiona in ogni suo fraseggio, dimostrando l'ammirazione che il regista prova contemporaneamente per il condottiero politico e per il poeta Majakovskij, i precettori che l'hanno introdotto al cinema. Il film è in realtà una dedica ai due grandi personaggi della rivoluzione russa, tanto che lo stile utilizzato per questo montaggio riconduce alle origini del suo lavoro, a quando il regista realizzò le ventitré puntate del “Cine-verità”.

Nel corso della sua evoluzione artistica Vertov ha sviluppato, con costanza, i mezzi espressivi della cinematografia documentaria, mentre nei *Tre canti su Lenin* il regista giunge alla forma più compiuta del documentario classico. Dovendo esprimere idee profonde egli ritorna al metodo classico di scrittura cinematografica, introducendo tutte le forme espressive, compreso

⁷⁸ *Ivi*, p. 123.

l'uso di didascalie e scritte (come «Nella piazza c'è un padiglione / e dentro giace Lenin») che gli servono per tagliare il superfluo e dare un senso forte a livello discorsivo. Il film ottiene un importante successo critico da parte della stampa allineata al sistema politico, consenso che Vertov non otteneva da parecchio tempo:

«Il film *Tre canzoni su Lenin* fu l'apice dell'arte del Vertov. In esso giunsero alla loro espressione più forte e più valida tutti i lati migliori della sua capacità registica. *Tre canzoni su Lenin*, esempio memorabile di realismo socialista nella cinematografia documentaristica, divenne un classico del cinema sovietico»⁷⁹.

Il film *Tre canti su Lenin* condiziona per molto tempo le vie dello sviluppo del documentario. Alcuni stilemi, come il dare voce a persone comuni mai rappresentate prima sullo schermo, saranno utilizzati in seguito da altri grandi autori del cinema del reale. Di fatto anticipa di parecchi anni i documentari di Paul Rocha o Frederick Wiseman:

«Dziga Vertov fu il primo documentarista del mondo a inserire in un film discorsivo autentico [lo stato d'animo di un singolo individuo], ripreso sincronicamente. Un cementista descriveva un suo atto di valore sul lavoro e un vecchio colcosiano parlava della sua cooperativa. Per quel tempo [far parlare gente comune] era una tecnica nuova e audace. Per la prima volta risuonò dallo schermo un discorso autentico e improvvisato da un individuo sulle cose essenziali della sua vita, un discorso turbato, smozzicato e scorretto, come se ne sente ogni giorno, e la figura dell'uomo vivo nel documentario acquistò una particolare verosimiglianza ed espressività. Dieci anni dopo il documentarista inglese Paul Rocha diede la parola sullo schermo a una casalinga, a un lord e a un poliziotto, giungendo persino a riportare sulla colonna sonora il dialogo tra lo speaker, che rimaneva invisibile, e una donna che aveva appena scambiato i bollini della tessera annonaria. Ciò fu riconosciuto da tutti i critici e da tutti gli storici del cinema un'innovazione intelligente e tutti i libri di storia del documentario ne parlano, ma nes-

⁷⁹ *Ivi*, p. 131.

suno ricorda che questa tecnica era stata inventata e usata dal regista sovietico Dziga Vertov fin dal 1934 nelle *Tre canzoni su Lenin*⁸⁰.

In passato era sempre accaduto che il regista alternasse a film poetici e di propaganda pellicole sperimentali, ma dopo il 1934 questa possibilità gli viene meno. Al successivo *Kolybeinaia* (1937; *Ninnananna*), film ancora poetico, ma meno politico e legato al versante etnografico, il regista dedica una particolare attenzione. È un poema documentario sul tema della vita felice della donna sovietica strutturata come una filastrocca cantata dalla madre alla propria figlia. C'è un probabile richiamo al film *Intolerance* (1916; *Id.*) di Griffith dove alla madre che cura un'umanità straziata dai conflitti sociali, Vertov contrappone l'idea di una madre felice in un Paese che aveva superato questo tipo di problematiche. Culle, amache, lettini, fino alle gambine di un bambino che, con il loro movimento, sembrano far partire l'esecuzione sinfonica di un'intera orchestra, sono oggetti contrapposti a momenti di divertimento puro come balli e canti, attimi di vita che danno il senso di una patria felice, in cui la gioia di vivere è delizia per tutti indistinta. Riprendendo un concetto comune della teoria dei *Kinoki*, in particolare la concezione dell'"uomo unico" inteso nell'espressione vertoviana di "uomo vivo" del documentario⁸¹, nel film esiste un solo protagonista specifico: la comunità che prevale sull'identità del singolo. Vertov crea una sinfonia di figure tendenti all'unicità. La donna ripresa incarna in sé gli attributi e le qualità di tutte le donne dello Stato, allo stesso modo nel film non ci sono tante bambine, ma "la Bambina", non sono importanti gli uomini, ma "l'Uomo": ciò che conta per Vertov è l'immagine collettiva della "Patria-Madre" costituita da materiale "autentico". Un modo di significare la comunità come centro della vita d'insieme di un Paese che vorrebbe arrivare a una vera parità tra gli individui che la compongono e la realizzano giorno dopo giorno, un'utopia splendida sulla carta, purtroppo tradita negli anni da illusioni, menzogne, tradimenti, e deflagrata negli anni Ottanta sotto il peso delle sue stesse contraddizioni economiche, politiche corruttive.

Come si è visto, con Vertov si ha un profondo intreccio tra arte cinematografica e politica così come pochi altri autori del cinema del reale hanno avuto. Dopo *Ninnananna* realizzerà altri documentari ma nonostante il successo

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Cfr. P. Montani (a cura di), *Dziga Vertov. L'occhio della rivoluzione. Scritti 1922-1942*, cit.

di *Tre canti su Lenin* rimane invisibile alla classe politica dominante per i suoi precedenti e perché il suo cinema basato su immagini del reale è inadatto a soddisfare lo “stile imperiale” che Stalin predilige. Il regista riuscirà comunque a evitare le purghe staliniste, i gulag o altri tipi di vessazioni morali e fisiche. In seguito porterà a termine una piccola serie di documentari minori; *Sergo Ordzonikidze* (1937; *Id.*), film biografico realizzato in collaborazione con Jakov Blioc, *Tri geroinia* (1938; *Tre eroine*) dedicato a tre eroine sovietiche che avevano volato fino all’Estremo Oriente, *Tebe, front!* [1942; A te, fronte!], un documentario di cinegiornalismo, risultato finale di *collage* d’immagini provenienti da cinegiornali sulla Seconda Guerra Mondiale, lungometraggio che Vertov non riuscì a finire e non arrivò mai in sala; poi dal 1944 al 1954, fino alla sua morte per cancro, Vertov lavorerà presso lo Studio Centrale del Documentario, preparando numeri di cinegiornali con il titolo *Novosti dnia* (*Le notizie del giorno*). L’influenza del cinema vertoviano nella storia del cinema mondiale è sicuramente importante se non fondamentale, partendo dalla stessa Unione Sovietica:

«I film di Dziga Vertov hanno dato inizio a un nuovo tipo d’arte cinematografica dapprima nell’Urss, poi anche in tutto il resto del mondo. Èsfir’ Šub è stata la prima nella cinematografia mondiale a dare una trattazione documentaristica di quadri storici. Per quanto grande fosse il talento di questa regista i suoi film *Padenie doma Romanovykh* e *Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj* hanno potuto comparire soltanto sul terreno della tradizione di utilizzazione artistico-giornalistica dei documentari cinematografici, avutasi nei film di Dziga Vertov. Da lui E. Šub ha appreso la modificazione dei contenuti dei quadri mediante la giustapposizione e la fusione della didascalia come elemento del montaggio»⁸².

Il suo stile autoriale inciderà universalmente contaminando altri grandi registi e le scuole da questi fondate:

«Tuttavia, mentre l’elemento realistico dei film di Dziga Vertov ha fatto nascere in differenti paesi tanti buoni film progressivi, ricchi di un profondo contenuto e permeati d’affetto per l’uomo semplice, il

⁸² *Ivi*, p. 144.

suo sperimentalismo formalistico, trasformato unilateralmente in un principio assoluto, ha in gran parte anticipato e influenzato i film di Ruttmann, dell'Eggeling, del Richter e di quei numerosi cineastrattisti e cinesurrealisti americani che sono epigoni di quest'ultimo»⁸³.

Oppure:

«Sperimentazione linguistica e militanza politica, ricreazione del mondo visibile e realtà colta di fatto. Enunciate per formule, con inevitabile schematismo: ma le istanze vertoviane si organizzano in modo spesso ammirevole. Non fa però meraviglia che esse siano state sovente scorporate e implicitamente contrapposte anche da chi, in seguito, ha rivendicato al proprio cinema una filiazione da Vertov. Diremmo che la derivazione più spuria è quella attribuita al cinema verità degli anni Cinquanta e Sessanta, che manifesta analogie di principio col cineocchio (attenzione al reale presignificante, esclusione della ricostruzione, esigenza di apparecchiature leggere) ma ne diverge radicalmente in ciò che riguarda il ruolo produttivo fondamentale del montaggio»⁸⁴.

Gli esempi di contaminazioni pervasive vertoviane sono numerosi, come nel caso della *Nouvelle Vague* francese quando i registi decidono di mostrare le macchine da presa che riprendono il film stesso mentre è girato, proprio come facevano i *Kinoki* nell'*Uomo con la macchina da presa*, circolando per le strade delle città sovietiche, svelando così allo spettatore il meccanismo più intimo del cinema stesso:

«Benché appaia a prima vista un paradosso, è più attendibile il riconoscimento dell'influenza vertoviana sul cinema sperimentale americano, che tenta di "pervenire a un'azione pura, così com'è nelle cose o nella materia, tanto lontano quanto si estendono le interazioni molecolari"»⁸⁵
Michael Snow – o che assume a oggetto della propria ricerca direttamente il corpo pellicolare – Stan Brakhage – pur se in modi molto lon-

⁸³ *Ivi*, p. 145.

⁸⁴ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, cit., p. 106.

⁸⁵ R. Nepoti, *Storia del documentario*, cit., p. 41.

tani dalla concezione materialistica di Vertov. È meno vaga delle apparenze anche la titolazione di Groupe Dziga-Vertov per una fase del cinema godardiano: quella in cui vengono realizzati film come *Vent d'est* (1969) e che è troppo facile liquidare con un semplice riferimento ad analoghi intenti di militanza attraverso il cinema, senza indagarne più a fondo le trasgressioni linguistiche, le deroghe alla fiction, l'investimento di senso politico sulle figure del discorso o gli esperimenti di rapporto tra colonna visiva e colonna sonora»⁸⁶.

Fino ad arrivare alla fine del XX secolo, quando i registi che avevano aderito a “Dogma-95” (manifesto programmatico del cinema indipendente della metà degli anni Novanta, il cui ideatore e promotore è Lars von Trier) decidono di ritornare ai principi già enunciati da Vertov: la ripresa in diretta della realtà, l'utilizzo della camera a mano, l'autenticità dei personaggi. La lezione di Vertov durerà per sempre e la sua influenza rimane una costante per tutti quelli che cercheranno in futuro di fare cinema del reale e sperimentare nuove soluzioni formalistiche, come lui ha universalmente indicato di fare attraverso i suoi film e i suoi scritti. Vertov si rendeva perfettamente conto dell'influenza che il suo cinema stava esercitando, come sostiene in questa citazione a chiusura di paragrafo. Una testimonianza che è la sintesi della sua opera complessiva e la considerazione dell'impatto che il suo lavoro registico avrà con i film a venire:

«Nel 1918 ho iniziato l'attività cinematografica. In quegli anni mi occupavo del montaggio di un cinegiornale d'attualità, «Cinesettimana», di film storici (*Storia della guerra civile*), di brevi “sketches”, di film leggeri (v. il n. 23 della *Kinopravda*), film comici (*Sevodnja, Sovetskeije igruski, Le smorfie di Parigi*), film di guerra ed alcuni film sperimentali (*La battaglia di Caricyn*), alcuni poemi cinematografici (*Kinoglaz, Avanti, Soviet!, Sesta parte del mondo, L'undicesimo*), cantici senza parole (*L'uomo con la macchina da presa*), sinfonie sonore (*Entusiasmo*), ed infine *Tre canzoni su Lenin*, di successiva realizzazione. Tutto sommato, tenendo conto anche delle cose minori, non sono meno di centocinquanta opere. Il mio atteggiamento nei confronti di questi film è identico a quello di un inventore verso la sua invenzione. Molto è già invecchiato e, confesso, mi fa sor-

⁸⁶ *Ibid.*

ridere come una comica di Buster Keaton. Collocati nel loro giusto tempo, questi strani esperimenti non suscitano il riso ma una tempesta di discussioni, idee e progetti. Questi film, piuttosto che una “richiesta largamente diffusa”, erano “film che anticipavano altri film” (Dziga Vertov, aprile 1934)»⁸⁷.

⁸⁷ Cfr. D. Vertov, *Antologia - Scritti di Dziga Vertov*, in N. Abramov, *Dziga Vertov*, cit., pp. 149-170. Nello specifico la citazione è intitolata *I miei progetti*, p. 163.

Il caso americano: l'iniziativa privata a stelle e strisce

3.1 Robert J. Flaberty e i viaggi etno-identitari

Gli Stati Uniti d'America, nella seconda metà del XIX secolo sono protagonisti di una sensazionale espansione demografica, economica e territoriale. Cotone e grano, coltivati in immense estensioni territoriali, portano benefici importanti all'economia, che prima di ogni altro Paese al mondo ha meccanizzato l'agricoltura; tuttavia all'inizio del XX secolo le regioni del Sud saranno colpite dalla grande crisi (boll weevil, antonoma del cotone) dovuta all'impoverimento del suolo causato dalle coltivazioni intensive. Antecedentemente al 1850 il ruolo del carbone era stato modesto, per la mancanza di giacimenti nelle regioni industriali dell'Est. Dopo questa data lo sfruttamento dei giacimenti della Pennsylvania orientale offre una nuova fondamentale risorsa all'economia americana e tra il 1850 e il 1900 il consumo di carbone passa da 8,3 a 258 milioni di tonnellate, dato economico che dà il senso della crescita del Paese. L'immigrazione comporta un'enorme importazione di esseri umani di etnie e di culture diverse, che nel tempo si dimostrerà la vera ricchezza di un Paese che si è espanso sotto il controllo della suprema autorità politica, il Presidente degli Stati Uniti che sovrasta il democratico lavoro del Congresso Usa composto da due camere: il Senato e la Camera dei rappresentanti, un bicamerale perfetto istituito nel 1789. In un grande Paese in continua espansione i problemi sono molti (tra i principali il razzismo nei confronti delle minoranze afroamericane, in buona parte dovuto alla grande migrazione che dal 1910 al 1970 porta la percentuale di presenze dal 2 al 32,7%), ma la distanza fisica dal vecchio continente permetterà di non subire direttamente i danni delle due guerre mondiali e dei poteri assoluti antidemocratici che costituiranno l'alleanza bellica "dell'Asse" Italia-Germania-Giappone. Il fattore assolutamente innovativo negli Usa è la capacità di far interagire persone diverse tra loro, ma in un costante fermento di crescita economica e di sperimentazione nei campi della siderurgia, della meccanica, della chimica, dell'agricoltura, in seguito dell'elettronica. Nel 1929 la crisi finanziaria e la caduta della produzione industriale di circa il 50%, con la grande disoccupazione che coinvolse circa

quindici milioni di persone, porterà il presidente Franklin D. Roosevelt alle riforme economiche e sociali ribattezzate New Deal (1933-1939), anche se l'uscita effettiva dalla depressione economica avverrà solamente con lo sviluppo della produzione bellica durante la Seconda Guerra Mondiale.

Il 16 febbraio 1884 nasce negli Stati Uniti a Iron Mountain – nello Stato del Michigan al confine con il Canada – Robert J. Flaherty, regista dai tratti persino “eroici”, come Henri Agel lo definisce nell'introduzione della biografia¹ dedicata al regista americano, nella quale sottolinea tre campi nei quali eccelle: il coraggio, il lavoro, l'avventura. Di origine irlandese, è incapace di tenere a freno gli impulsi, mangia e beve a livello pantagruelico, abusa di caffè e di tabacco. Fin dall'infanzia, dimostra una grande energia fisico-mentale che, abbinata a una curiosità insaziabile, lo spinge a intraprendere sempre nuovi viaggi: il termine “viaggiatore” definisce assai bene la sua identità frutto di un carattere temerario che lo ha portato a girare numerosi film etnografici realizzati con uno stile pionieristico personalissimo, in sostanza opposto al cinema vertoviano così pensato, teorizzato, realizzato in forma saggistica. Flaherty non ha nulla a che fare con l'intellettuale di moda all'epoca in Europa o in Unione Sovietica, anzi è il rovescio di questo stereotipo. Simbolicamente rappresenta l'uomo avventuroso di un'America libera e pericolosa, con un'economia basata sull'iniziativa privata, dove l'azzardo è una prerogativa inevitabile e nulla è dato per scontato. Dalla figura tarchiata e dal temperamento virile e vigoroso, si avvicina alla vita in modo istintivo, ricercando l'avventura e facendo ricorso all'improvvisazione. La forza fisico-mentale di cui è dotato, unitamente a capacità pratiche e a una temerarietà incondizionata, gli permette di affrontare in senso fisico sia la natura sia gli esseri umani, per quanto esotici possano essere i luoghi o le persone. Fin da giovane è attratto dagli incontri con “l'altro” con l'avvicino spontaneo di un etnologo o, forse, di un etologo, due ruoli in lui congeniti, naturali, spontanei, anche conseguenza diretta dell'esperienza sul campo. Lo studio teorico lo ha sempre interessato poco e lo annoia, piuttosto vive un dialogo intimo con l'ambiente e la crescita della conoscenza si basa direttamente sulla sperimentazione diretta e immediata.

Come regista condivide la vita quotidiana con i protagonisti dei suoi film e se all'inizio delle riprese gli attori si dimostrano diffidenti, alla fine del lavoro

¹ H. Agel, *Robert J. Flaherty par Henri Agel*, in «Cinéma d'aujourd'hui», 32, Éditions Seghers, 1965.

gli sono affezionati: egli riesce a porsi al loro livello, sforzandosi sempre di capire le cose quasi volesse diventare uno di loro, come assuefatto a un transfert di natura antropologica. Oltre a rendere se stesso parte integrante del *modus vivendi* e dell'habitat dove si trova a vivere le sue esperienze esplorative, riesce a rendere la macchina da presa invisibile, perché lo strumento posto sempre in vista, alla fine, diventa familiare alla comunità e non rappresenta più un oggetto negativo, ostile, invasivo. In questi termini Flaherty riprende fasi della vita di una collettività in condizioni climatiche e in ambienti naturali difficili. Usa la cinepresa con grande dimestichezza anche lontano dalle comodità degli studi cinematografici e risolve i problemi, anche tecnici, in situazioni spesso complesse.

Flaherty introduce un'innovazione stilistica fondamentale per quello che sarà il futuro cinema del reale, basata su una scelta coerente con la sua idea di "fare film": i protagonisti delle sue pellicole non sono attori professionisti, ma persone nate e cresciute nei luoghi dove il film è girato, scelte attraverso un provino spesso realizzato in situazioni di fortuna. Rispetto a Vertov, Flaherty predilige l'immediatezza interpretativa: non chiede di cogliere la vita in flagrante, ma di rappresentarla nella sua spontaneità più immediata.

La scelta degli attori è importante e strategica. Si richiedono persone fotogeniche e intelligenti. La loro scelta implica, in questo caso, di dover affrontare situazioni recitative originali, aderendo alle loro consuetudini arcaiche, alle tradizioni autoctone, agli idiomi del luogo. Servono quindi persone capaci soprattutto di comprendere il compito loro assegnato. Di fatto gli attori devono impersonare una parte che non è esattamente la propria nella vita reale, anche se le azioni che l'autore cinematografico intende portare sullo schermo appartengono a usi e costumi della realtà etnica di appartenenza e fanno sostanzialmente parte di azioni e di gesti consueti integrati nella loro vita ordinaria. Flaherty gestisce con maestria questo gioco di ruoli che tanto somiglia al lavoro di Vittorio De Sica nel primo periodo del Neorealismo sociale² italiano, dal 1946 al 1952, quando il regista ciociaro, con la realizzazione di film come *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1950), *Umberto D.* (1952), porta sul set attori

² Roberto Rossellini, in collaborazione con Sergio Amidei e Federico Fellini, realizza i suoi film neorealisti riguardanti la Seconda Guerra Mondiale (*Roma città aperta*, 1945, e *Paisà*, 1946), mentre con Max Colpet e Carlo Lizzani prima progetta e poi gira *Germania anno zero* (1948).

non professionisti. De Sica, tuttavia, lavora nelle strade e nelle piazze di Roma, Milano con un gruppo di organizzati professionisti e, soprattutto, con l'aiuto di valenti sceneggiatori³ grazie ai quali il copione diventa lo strumento fondamentale per girare i film neorealisti. Flaherty invece raggiunge il luogo esotico in solitudine e allestisce la messa in scena lavorando su un soggetto predefinito, rimanendo fisicamente in loco finché le riprese non sono terminate. Flaherty è, lui solo, *one man filmmaker*, soprattutto per la realizzazione dei suoi primi film. Sia nel caso di De Sica, in cui prevale lo strumento della sceneggiatura come in qualsiasi altro film neorealista, sia di Flaherty nel quale prevale il montaggio come accade per ogni altro autore del cinema del reale, ci troviamo di fronte a qualcosa di diverso dalla “vita colta sul fatto” vertoviana, quindi dalla realtà concreta ripresa nella sua assoluta spontaneità. In particolare Flaherty, mediando la realtà visibile, crea una diversa forma cinematografica interagente tra il realismo e il veritiero, tutto ciò senza rinunciare alla ricostruzione poetica del reale. A differenza dei film neorealisti, come *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, non scrivendo un copione a priori e agendo principalmente sulla messa in scena l'autore americano mantiene una spontaneità di gran lunga maggiore, in uno stile più documentario e meno finzionale⁴, tanto che il suo primo film del 1922, *Nanook of the North* (*Nanuk l'eschimese*), sarà ribattezzato “la pellicola dal vero”, oppure «il primo film documentario, il primo film etnografico, nonché il primo film d'arte»⁵, sicuramente il primo film indipendente non «corrotto da Hollywood»⁶. Eppure nel film di Visconti entra in campo un intero paese composto di pescatori e di agricoltori siciliani autentici che sarebbe stato difficile dirigere senza una pianificazione a priori e una sceneggiatura ben progettata. Flaherty al contrario porta sulla scena pochi attori, prima scelti e poi pedinati con un'attenzione meticolosa.

³ Per *Ladri di biciclette* collaborano alla sceneggiatura, oltre allo stesso regista del film, Oreste Biancoli, Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri.

⁴ Un raffronto interessante sul rapporto tra documentario e Neorealismo è il paragrafo scritto da G. Gauthier, *Italia: neorealismo contro documentario*, in Id., *Storie e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009, pp. 130-133.

⁵ Cfr. F.T. Rony, *Robert Flaherty's Nanook of the North. The Politics Taxidermy and Romantic Ethnography*, in *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Duke University Press, Durham 1996, p. 300.

⁶ *Ibid.*

Una volta ritornato a casa, il regista statunitense lavora al riordinamento logico del racconto, filtrando le immagini girate. Al montaggio riordina la storia dandole dei significati compiuti: per Flaherty (come per Vertov) il montaggio è realmente la fase di riorganizzazione della narrazione e la moviola cinematografica è il mezzo concreto che permette la strutturazione effettiva della trama attraverso un processo di scelta e sottrazione delle immagini. Per questo motivo i due registi sono maestri del cinema del reale in un momento storico così innovativo. Vertov per la sua piena aderenza alla vita ripresa dal vero, poi fedele al gioco virtuoso con il quale il montaggio conduce a nuove dimensioni del percepire; Flaherty per collocare immagini precostituite in una dimensione del racconto classico (dove per “classico” s’intende soprattutto la linearità diacronica narrativa con significati allineati), della storia impostata logicamente bene, che è nel cinema americano il viatico descrittivo per antonomasia associativa. Entrambi i registi rinunciano all’attore professionista e la messa in scena è, finché possibile, immersa in un’effettiva realtà; quando non è possibile integralmente, allora si tratterà di realismo verosimigliante nel suo processo di sintesi.

Per il regista americano il montaggio è quindi la fase tecnica di sistemazione razionale dello stesso racconto, eseguita prima analizzando tutti i materiali girati, poi passando a uno svolgimento chiaro a livello diacronico-formale, che dovrà portare a una stesura finale basata su una trama facilmente comprensibile. Soprattutto lo sviluppo della storia deve essere il più naturale possibile, alternando momenti di vita giornaliera (il lavoro, l’intimità, lo svago) a sequenze drammatiche (l’uccisione della foca e la bufera di vento e neve). In pratica il racconto prende per mano lo spettatore e lo porta in mondi lontani, concreti, reali, immediati, oggi altrimenti perduti, permettendogli di accedere a una dimensione antropologica prima sconosciuta al pubblico cinematografico. Non è così importante se la scena è girata con un profilmico predisposto (cioè una messa in scena organizzata) o in situazione di a-filmico (la realtà ripresa nel suo senso immediato, spontanea, senza intermediazioni predisposte a priori) perché è al montaggio che si crea l’organizzazione interna del film attraverso la sintesi dei significati riordinati grazie a una trama e a una logica create a tavolino, agendo concretamente sulla pellicola, con il taglio dei fotogrammi rimodellati, scartando molto di quanto girato perché imperfetto per strutturare il racconto: la scelta come determinazione finale dei contenuti. Un taglia e incolla certossino per dare alla narrazione un’efficacia discorsiva plau-

sibile, romanzata, arricchita di particolari appassionanti. Il risultato finale è una rappresentazione del mondo reale universalmente comprensibile, ma soprattutto di un mondo sorpreso in quel preciso momento storico e mumificato in una filmografia non troppo ampia, composta da circa una quindicina di opere⁷.

Flaherty inizia a girare a trentaquattro anni, un'età di tutto rispetto soprattutto all'inizio degli anni Venti. Alle spalle ha una formazione umanistica e una conoscenza del mondo dovuta all'esperienza lavorativa come tecnico minerario, professione che l'ha forgiato a un modo pratico di vedere le cose. Questo lavoro gli permette di viaggiare e incontrare popolazioni esotiche. Fin da giovane, ha imparato a negoziare con persone e in situazioni che, per altri, potevano essere considerate quantomeno disagiati. Il regista ama incontrare popoli e culture indigeni ed è abile a risolvere problemi linguistici e di comunicazione perché, dall'età di dodici anni, ha seguito il padre – direttore di una miniera di minerali – in un luogo del Canada denominato Lago dei Boschi, posizionato tra le province dell'Ontario e di Manitoba, confinante con lo Stato statunitense del Minnesota. Un territorio tipico dell'America degli esploratori che inseguono la fortuna, cercando oro e altri materiali preziosi, frequentato oltre che dai minatori, anche da giocatori d'azzardo, prostitute, cacciatori. È anche il territorio degli indiani Chippewa⁸ e il giovane Flaherty incontrandoli subisce il fascino delle piccole cose, dai mocassini⁹ che indossano all'incomparabile profumo di cervo affumicato che esce dalle loro tende. Il piacere di poterli frequentare lo spinge spesso a sognare di essere un indiano in un paese ricco d'oro. Trascorrerà due anni in questi luoghi speciali in cui si apprendono i segreti dell'arte di arrangiarsi e si vive in una dimensione di grande impatto emotivo, suscitato proprio dall'ambiente agreste che predispone a vivere allo stato di natura.

⁷ Cfr. *Nanuk l'eschimese; The Pottery Maker or Story of a Potter* [1925; Id.]; *Moana* (1926; *L'ultimo Eden*); *Twenty-Four Dollar Island; White Shadows in the South Seas* (1928; *Ombre bianche*; codiretto con W.S. Van Dyke); *Tabu: A Story of the South Seas* (1931; *Tabù*; codiretto con Friedrich Wilhelm Murnau); *Industrial Britain* (1931; Id.); *Man of Aran* (1934; *L'uomo di Aran*); *The Glassmakers of England* [1933; Id.]; *Oidhe Sheanchais (A Night of Storytelling)* [1935; Id.]; *Elephant Boy* (1937; *La danza degli elefanti*; codiretto con Zoltán Korda); *The Land* (1942; *La terra*); *Gift of Green* [1943; Id.]; *Guernica* [1946; Id.]; *Louisiana Story* (1948; *I racconti della Louisiana*); *The Titan: Story of Michelangelo* (1950; *Il titano: storia di Michelangelo*; codiretto con Richard Lyford).

⁸ Cfr. R. Griffith, *The World of Robert Flaherty*, 1 ed., Gollancz, London 1953.

⁹ Cfr. F. Paulon, *I mocassini indiani*, Edizioni Cineforum, Venezia 1970.

Nel 1898 il giovane ritorna nel mondo civile, ma si sente per parecchi mesi un pesce fuor d'acqua in quella società che gli appare troppo raffinata e poco autentica. Frequenta con esiti incerti una scuola superiore di specializzazione mineraria mentre all'università, dove andrà per un breve lasso di tempo, incontra la sua futura moglie, l'americana Frances¹⁰, figlia del dottor Lucius L. Hubbard di Boston, noto collezionista di minerali, francobolli, libri e uccelli rari. Come Flaherty anche Frances ha accompagnato spesso il padre nei suoi viaggi finalizzati alla realizzazione delle prime mappe delle foreste del Maine. I due giovani iniziano un cammino comune fatto di vita silvestre, di avventura, ma anche di collaborazione professionale (Frances vincerà l'Oscar per la migliore storia originale nel film diretto dal marito *I racconti della Louisiana*). Il loro rapporto funziona così bene che rimarranno insieme fino alla scomparsa di Robert Flaherty nel 1951.

Queste note estratte dalla biografia del regista americano¹¹ sono interessanti per capire il disegno progettuale sul quale si fonda il suo primo film *Nanuk l'eschimese*, la cui base logistica era situata nei pressi dello Inukjuak nel Québec, una zona a Nord-Est della Baia di Hudson. La pellicola resta fondamentale nella storia del cinema ed è considerata progenitrice della cinematografia etnografica e del documentario moderno, anche se esistono casi precedenti di mediometraggi (si parla di film montati che seguono un arco narrativo stabilito), anch'essi girati in realtà antropologicamente articolate e considerati, per questo, etnografici. Tali film prototipi non hanno però la profondità di sguardo che si realizza attraverso un'attenta osservazione etnologica di tipo stanziale (per realizzare *Nanuk l'eschimese* Flaherty rimane in loco un anno intero, dall'agosto del 1920 all'agosto del 1921). Nel caso di *In the Land of the Head Hunter* [1914; Nella terra dei cacciatori di teste] di Edward S. Curtis, il film offre allo spettatore osservazioni di natura antropologica in cui la visione di una determinata realtà è studiata dall'esterno, senza un coinvolgimento diretto dell'autore in quel contesto, pertanto, nonostante siano proposti rituali e tradizioni autoctoni, rimane un film romanizzato¹² che preannuncia la storia d'amore groenlandese *Palos*

¹⁰ F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-maker: Robert Flaherty's Story*, Arno Press Facsimile Edition, New York 1976.

¹¹ Cfr. H. Agel, *Robert J. Flaherty par Henri Agel*, cit.; M. Gromo, *Robert Flaherty*, Guanda, Parma-Bologna 1952.

¹² Cfr. *Il documentario romanizzato* (per estensione del discorso: pp. 60-67), in G. Gauthier, *Storie e pratiche del documentario*, cit.

brudejard [1934; Id.] di Friedrich Dalsheim. Nel caso del film di Curtis la tribù osservata è quella degli indiani Kwakiutl della Colombia britannica, insediati nella costa occidentale del Canada, dalle parti di Vancouver, e «caratterizzati da una visione mitologica dei luoghi e delle persone»¹³. Il film combina immagini esterne veritiere (come le numerose riprese sulle barche) a ricostruzioni realizzate con un'organizzazione della scena artificiale, spesso con diverse comparse sullo sfondo, come nel caso della danza eseguita per ringraziare delle coperte ricevute in dote dal protagonista Kenada dagli appartenenti della tribù della sua promessa sposa.

Nanuk l'eschimese ha una lunga gestazione, perché il film nasce in seguito ad alcuni viaggi compiuti da Flaherty nella Baia di Hudson, fino alla Terra di Baffin (la più grande isola dell'Arcipelago artico canadese) nell'immenso e impervio territorio delle Barren Lands o Barren Grounds (Terre Sterili), alla ricerca di giacimenti auriferi o ferrosi per conto dell'imprenditore Sir William Mackenzie, alcune volte in compagnia di due o tre eschimesi, colleghi di viaggio e guide. Dal 1910 fino al 1916 realizza una serie di spedizioni esplorative, nelle quali rischia spesso la vita, come quando per un lungo periodo, in compagnia di tre guide, fu relegato nella stretta cabina di una nave rompi ghiaccio arenatasi nei ghiacci artici. Durante il successivo affondamento dell'imbarcazione, dovuto all'incagliamento su una scogliera, l'equipaggio si salva salendo su una canoa di salvataggio. In questi pericolosi viaggi esplorativi il giovane riscopre anche l'arcipelago delle isole Belcher di cui, ancor oggi, la più estesa porta il suo nome (Flaherty Island). Queste straordinarie esperienze portano il regista a riflettere sul modo di conservarne testimonianza per non lasciarle relegate unicamente alla sua memoria personale («Avevo imparato a esplorare, non avevo imparato a rivelare»¹⁴). Le numerose fotografie non sono sufficienti. Prova quindi a raccontare le sue avventure attraverso la forma scritta e pubblica due racconti, *I miei amici esquimesi* e *La sedia del Capitano e Maestro Bianco*, ma comprende che per lui potrebbe essere più efficace usare un altro strumento di comunicazione e dalla penna passa alla cinepresa. Acquista una Bell & Howell, forse anche spinto dal suo datore di lavoro curioso di vedere qualche immagine in movimento di esplorazioni così intense. Nella successiva spedizione è quindi "armato" della sua prima cinepresa –

¹³ M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, cit., p. 33.

¹⁴ H. Agel, *Robert J. Flaherty par Henri Agel*, cit., p. 13.

anche se, in questo periodo, il suo lavoro principale rimane quello di ricercatore minerario e di esploratore – che impara a usare in fretta anche grazie a un corso di cinematografia nella città di Rochester, Stato di New York. Fin da queste prime fasi è pronto a tutto pur di girare le immagini della realtà che ha in testa. L'operazione gli riesce senza sforzo apparente avendo il privilegio di riprendere la vita del popolo Inuit, apprezzato dal regista per la sua felicità incondizionata, nonostante, all'epoca, conducesse un'esistenza particolarmente difficoltosa. Flaherty riesce a girare, tra un ritaglio di tempo e l'altro, un considerevole metraggio (circa 30.000 piedi di pellicola) auto-producendosi.

Nel 1916, al suo ritorno a Toronto, città dove abita con la moglie, siede davanti alla moviola, che ha imparato velocemente ad adoperare, così com'era accaduto con la cinepresa, e mentre rivede il materiale girato, una favilla di sigaretta cade sul negativo del film (al tempo le pellicole, basate su soluzioni soprattutto di nitrato d'argento e nitrocellulosa, erano prodotti chimici molto infiammabili) che va in fumo. Questo fatto avrebbe probabilmente gettato nello sconforto molti autori cinematografici, ma Flaherty razionalizza l'accaduto e decide di ritornare sui propri passi, anche supportato dal fatto che le immagini fino allora girate non lo convincono, essendo scollegate e non appartenenti a un preciso paradigma capace di garantire una narrazione esaustiva. Si convince ancor di più di questa sua idea critica portando a New York il negativo per mostrarlo all'American Geographical Society, ente che tutela il lavoro dei geografi professionisti, e soprattutto dopo il parere di Edward S. Curtis, che incontra e gli fa notare la mancanza di un filo narrativo, quindi stiamo parlando d'immagini etnografiche utili per studi antropologici, soprattutto per il loro "valore tassidermico" secondo l'accezione di Fatimah Tobing Rony¹⁵. Piuttosto quelle immagini, che riprendevano numerosi eschimesi nelle loro attività quotidiane, dal punto di vista della critica cinematografica possono facilmente considerarsi appunti disordinati di viaggio, senza capo né coda. Queste considerazioni, sostenute dalle riflessioni della moglie, portano l'autore a progettare una storia più originale nella quale un unico personaggio possa accentrare su se stesso le attività svolte da un intero popolo: chi meglio di un padre di famiglia può rappresentare in una sintesi

¹⁵ F.T. Rony, *Robert Flaherty's Nanook of the North. The Politics Taxidermy and Romantic Ethnography*, cit., pp. 300-328.

realistica la vita di un microcosmo sociale? Partendo da questa idea, Flaherty capisce anche che per realizzare una spedizione cinematografica organizzata nei minimi dettagli bisogna trovare un finanziatore, ma gli ci vorranno ben quattro anni prima di riuscire nell'intento. Il finanziamento arriverà da Les Frères Revillon, una società francese con sede a Parigi (con filiali a Londra, New York, Montreal e oltre un centinaio di botteghe artigianali o magazzini tra America, Siberia, Mongolia, Turkestan e con una sede anche a Inukjuak), specializzata in pellicce e in abbigliamento di lusso. Nel 1920, Flaherty tornerà in Canada nel Circolo polare artico con lo scopo di girare il suo primo film in location nei dintorni di Inukjuak (prima chiamato Port Harrison), località bagnata dal fiume omonimo.

La storia di *Nanuk l'eschimese*¹⁶ nasce quindi dalla riflessione su quali siano le immagini più importanti ed efficaci da girare una volta ritornati nelle terre degli eschimesi, abitanti di luoghi in cui altre popolazioni non potrebbero sopravvivere, dove tutto dipende da quanto si uccide e si rimane alla mercé di uno, per dirla con una frase nota del regista, «dei più terribili tiranni», vale a dire uno dei peggiori climi al mondo. Anche per questo la spedizione è organizzata con una particolare meticolosità in ogni aspetto tecnico e formale. Per migliorare le prestazioni foto-cinematografiche, il regista acquista due cineprese Akeley, le migliori sul mercato, per girare in situazioni difficili e a basse temperature. Difatti questi strumenti sono dotati di un morsetto che permette un

¹⁶ Cfr. F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-maker: Robert Flaherty's Story*, cit.; A. Napolitano, *Robert J. Flaherty*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze 1975; W.T. Murphy, *Robert Flaherty: a guide to references and resources*, G.K. Hall and Company, Boston 1978; P. Rotha, *Flaherty: A Biography*, in J. Ruby (ed.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1984; R.M. Barsam, *The Vision of Robert Flaherty: The Artist As Myth and Filmmaker*, Indiana University Press, Bloomington 1988; R.J. Christopher, *Robert & Frances Flaherty: A Documentary Life 1883-1922*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2005; M. McGrath, *The Long Exile: A Tale of Inuit Betrayal and Survival in the High Arctic*, Vintage Books, New York 2008; C. Sandburg, *Nanook of the North*, in «Chicago Daily News», September 9, 1922, poi in *Carl Sandburg at the Movies*, Metuchen, NY & London 1985; L. Albertini - M.P. Caruso, *Proiezione ed interpretazione di immagini cinematografiche*, in «Bianco & Nero», 5, maggio 1949; O. Campassi, *Nanuk l'eschimese*, in «Cinema», 18, 15 luglio 1949; S. Dobi, *Restoring Robert Flaherty's Nanook of the North*, in «Film Library Quarterly», 1-2, 1977; S. Berger, *Move over Nanook*, in «Wide Angle», 1-4, 1995; A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye. The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World Inc., New York 1963; A. Audisio - R. Mantovani (a cura di), *Nanuk l'esquimese del cinema*, Club Alpino Italiano, Torino 1998; G. Brown, *Nanook of the North*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004.

movimento rotatorio sul cavalletto. In realtà si tratta di un meccanismo semplice ed efficace per riuscire a inclinare o ruotare il corpo macchina senza produrre la minima oscillazione. Essendo macchine da presa utilizzate esclusivamente sul treppiede, questo semplice meccanismo agevolava le riprese per la maggior parte realizzate appoggiando lo strumento sul terreno gelato o accidentato. Inoltre, l'idea di portare fino al Circolo artico un proiettore e altri strumenti per sviluppare e impressionare il film, in modo da poter controllare il girato in loco, semplificherà in modo decisivo il lavoro sul campo. Le proiezioni inizialmente generano negli eschimesi momenti di panico, perché non comprendono se il tricheco sullo schermo sia reale o meno, così come desta stupore il fatto che Nanuk sia presente nello stesso momento nel film e seduto accanto a loro. Una volta compreso e assimilato il meccanismo del cinematografo, gli indigeni vedendosi sullo schermo possono comprendere meglio quello che dovranno fare sul set. Per il trasporto dei materiali e l'organizzazione pratica di quanto serve alla spedizione il regista è supportato, oltre che dallo stesso Nanuk, anche da altri tre uomini.

Nanuk l'eschimese (bianco e nero, 76 m a 16 fps, distribuito dalla Pathé Exchange), montato dal regista coadiuvato da Charles Gelb, è un film dotato di una rara potenza di sintesi analitica con una vocazione umanistica volta a raccontare l'altruismo di questi nativi della tribù Itivimuit mentre svolgono le loro attività quotidiane, e lo fa dal punto di vista degli eschimesi con il peso e la volontà di una carica volutamente simbolica. Fin dall'inizio la pellicola¹⁷ documenta la chiarezza esemplificativa voluta dal regista per rendere accessibile un film girato dal vivo, ben spiegato in ogni sua parte, utilizzando anche accessori sicuramente innovativi per approfondire la narrazione, trasmettendo dati utili per lo spettatore, come un documentario deve fare spiegando, fin dall'inizio, ogni contesto, prendendolo per mano per condurlo lungo l'arco della narrazione: una cartina geografica mostra al pubblico il luogo dove il film è girato, a seguire un primissimo piano inquadra il viso del singolare protagonista della narrazione, Allakariallak (che interpreta Nanuk, parola che significa "Orso"), quindi una serie d'immagini e di didascalie preliminari spiegano nel dettaglio il luogo e l'ambientazione, sottolineando particolari rilevanti,

¹⁷ La copia che è stata qui analizzata e di riferimento oggettivo, con didascalie tradotte in italiano, è conservata presso il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Scuola Nazionale di Cinema di Roma.

come l'aver girato il film a una temperatura fino a cinquantasei gradi sotto zero. O che Nanuk vive in quella terra¹⁸ con la sua famiglia e con qualche compagno. Un'altra didascalia informa che Nanuk è il «più intrepido cacciatore di tutta la regione», soprattutto d'estate quando pesca il salmone e caccia il tricheco per vendere le carni «agli uomini bianchi». Seguono altre curiosità accattivanti per introdurre l'esoticità estrema dei personaggi protagonisti del film. Per esempio si spiega com'è solita viaggiare la famiglia sulla canoa. Le immagini mostrano Nanuk vogare e giungere a riva con il figlioletto Allee sulla plancia. Sceso dalla piccola imbarcazione, l'uomo aiuta a uscire dallo scafo, dove hanno viaggiato inverosimilmente pigiati l'uno accanto all'altro, la moglie Nyla con l'ultimo nato Allegoo, la figlia maggiore Cunayou e, per ultimo, il cucciolo di cane Comock. Lo spettatore è stimolato a domandarsi come abbiano potuto viaggiare in quello spazio angusto, distesi sul pavimento all'interno della canoa, in una situazione quantomeno claustrofobica. Il film garantisce fin da subito immagini esclusive di una sopravvivenza persino impossibile da immaginare e, anche se dopo oltre un secolo di vita il cinema ci ha abituati a tutto, ancora oggi questa scena ci riporta tutta la durezza di un'esistenza agreste in luoghi inaccessibili:

«Per la prima volta “la pellicola dal vero”, come allora si chiamava il documentario, aveva un diverso respiro, rivelava più sincere ambizioni. [...] Di episodio in episodio (dal varo della barca, e dalla vendita di pelli, alla pesca al salmone e alla caccia alle volpi, alla costruzione dell'*igloo*, e dal pasto ai cani, alla bufera e alla notte polare), di pagina in pagina se ne profilavano e poi sempre più se ne effondevano vibrazioni inconsuete, profonde. Se i primi episodi erano frammentari, privi di un loro ritmo interiore, potevano essere considerati come una non inutile introduzione alla seconda parte del film; dove un segreto respiro animava e univa i singoli brani, tutti sorretti da una rara potenza d'osservazione e di sintesi, che mirava a esprimere la più vera umanità di quelle genti, nel trascorrere dei loro soliti giorni. L'*igloo* di Nanuk, il suo tukul di ghiaccio, aveva persino la civetteria di una finestretta,

¹⁸ La superficie del territorio è pari a quella dell'Italia ma, in quel periodo storico, il numero di abitanti non superava le trecento persone, in uno spazio senza vegetazione, nel quale crescevano solo muschi che gli eschimesi usavano come combustibile.

chiusa e rischiarata da una trasparente lastra di ghiaccio; Nanuk viveva sulla banchisa come un contadino vive fra i campi; ma la sua era una continua lotta per sopravvivere»¹⁹.

Una definizione paesaggistico-antropomorfica così esemplare e veritiera può apparire improbabile al critico più puro che ne disapprova le incongruenze filologico-narrative evidenti. L'informazione che la moglie del protagonista non fosse la reale sposa di Nanuk²⁰, ma un'eschimese scelta per personificare l'inesistente, essendo Allakariallak nella vita reale uno scapolo, al tempo venne considerata alquanto scorretta e falsificante per un documentario così realistico. Visto l'utilizzo di criteri finzionali, si deve rilevare che Flaherty si chiuse nel microcosmo spaziale eschimese convivendo con la troupe in uno stato di pura sopravvivenza, anche quando il film era in *stand by* per motivi climatici, e le riprese riiniziavano solo dopo la fine della bufera artica, giorni nei quali era impensabile uscire dal ricovero dove erano accampati. Visto sotto questa luce il film risulta un vero esperimento di etologia umana in cui l'obiettivo comune a quel gruppo di persone era realizzare una forma di cinema assolutamente innovativa per originalità e spontaneità delle immagini riprese, come effettiva rappresentazione di eventi perfettamente aderenti all'*habitat* di appartenenza. Che cosa sia realmente accaduto alla troupe in quel lungo periodo non è facile immaginarlo. Oggi può sembrare un frammento di storia intimistica, ma è anche chiaro che alcuni aspetti della vicenda si siano dipinti di mistero, soprattutto con il passare del tempo e, leggendo l'ampia letteratura che riguarda la pellicola, si possano trovare informazioni discordanti se non del tutto errate. È anche da rilevare che l'immensa distanza dal mondo civile abbia potuto giustificare qualche "trucco" pratico, come qui sopra si è cercato di spiegare: per Flaherty non è forse l'arte di

¹⁹ M. Gromo, *Robert Flaherty*, cit., pp. 8-9.

²⁰ Uno dei tanti equivoci, o misteri, che creano curiosità in merito a questo film, risponde alla questione se la famiglia sia la stessa anche fuori dal set. Come spiega Fatimah Tobing Rony nel suo scritto (cui si rimanda non solo per la disquisizione etnografico-antropologica che riguarda il film, ma anche per l'importante bibliografia citata a rimando del suo studio) *Robert Flaherty's Nanook of the North. The Politics Taxidermy and Romantic Ethnography*, cit., citando Charles Nayoumealuk (il cui padre era amico di Allakariallak) si comprende che è una "famiglia" fittizia; l'autrice svela un altro aspetto inedito: «Sottolinea inoltre che in Nanook le due donne, – Nyla (Alice [?] Nuvalinga) e Cunayoo (di cui non conosciamo il nome) – non erano mogli di Allakariallak, ma erano in realtà, per un diritto consuetudinario, mogli di Flaherty» [traduzione di Mirco Melanco] (p. 320).

arrangiarsi un metodo per approcciarsi alla vita? La trovata, l'espedito, il rimedio sono situazioni imprescindibili del gioco della vita e il cinema del reale ne fa pienamente uso, essendone una diretta emanazione.

Il film fu ridimensionato dai novanta minuti di lunghezza iniziale a circa settantasei per volere degli stessi distributori (anche se le copie disponibili in rete, o commercializzate oggi, non superano di molto l'ora) che chiesero di togliere una parte delle immagini montate ritenute troppo documentarie e poco utili alla spettacolarità narrativa. In Europa, soprattutto a Parigi e Roma e, solo in seguito, negli Stati Uniti, il film ottenne un clamoroso successo di pubblico e di critica. Il ritorno in patria della pellicola, dopo un breve giro di proiezioni organizzate indipendentemente dal regista che inizialmente non aveva trovato un distributore professionista che credesse in questo "prodotto etnografico", darà seguito a un meritato successo. In precedenza la critica americana, all'uscita in sala, si pronunciò con sentimenti alterni di stima o antipatia. Una messa in scena così accurata e spettacolare (Flaherty ammise che Nanuk doveva rispettare i tempi delle riprese e della messa in scena con ogni dettaglio utile a fare al meglio il lavoro), persino cruenta con uccisione di animali, non sembrava soddisfare lo stereotipo comune e, quindi, la reale trasmissione di costumi etnografici. In realtà circolarono altre informazioni devianti se non volutamente sfavorevoli, come aneddoti da salotto che coinvolsero sia Flaherty sia i protagonisti della pellicola, fino a conferire al film un suo preciso alone di memoria mitica, dimostrando in questo modo quanto il documentario abbia nutrito l'immaginario collettivo popolare degli anni Venti, così come pochi altri film hanno fatto, sempre considerando che un film indipendente dal mondo imprenditoriale hollywoodiano qualche fastidio, al sistema stesso, poteva pure darlo. Per dare un'idea dell'onda lunga che ebbero tali controversie, si scrisse che il regista ebbe una relazione intima con Nyla, dalla quale (sembra) nacque persino un figlio, il tutto mentre aveva una relazione anche con l'altra eschimese (Cunayou), amica dell'amante. Altri testi riferiscono che Flaherty abbia chiesto ad Allakariallak di utilizzare la fiocina per la caccia alla foca, anche se quel tipo di caccia primitiva era caduta in disuso e lo stesso eschimese da qualche tempo stava utilizzando un'arma da sparo per la cattura dell'animale: una finzione necessaria per mostrare al meglio la faticosa lotta per la sopravvivenza degli eschimesi che Flaherty personalmente visse nelle precedenti spedizioni nella Baia di Hudson. Allo stesso modo, le immagini di Nanuk che morde, come un bambino stupito, un grammofo in funzione

hanno lo scopo di rendere lo stupore dell'indigeno più eclatante agli occhi dello spettatore e sono funzionali alla ricostruzione di quanto era accaduto, tempo addietro, nel primo incontro tra l'uomo e il dispositivo sonoro. Il regista utilizza ancora la finzione quando, per ovviare all'impossibilità di illuminare l'interno dell'igloo con fari durante le riprese notturne, decide di tagliare l'abitazione in due esponendo l'interno alla luce del sole come si trattasse di un teatro di posa. Flaherty ci mise anche del suo, offrendo informazioni ingannevoli sui personaggi. Sembra che Allakariallak-Nanuk non sia morto qualche mese dopo aver girato il film, in una partita di caccia invernale – sovrappreso dal gelo e aggredito da un animale, forse da un orso – come preannunciano le didascalie all'inizio del film, nella versione inglese, ma più probabilmente sia morto di malattia, forse tubercolosi. È importante sapere se queste informazioni sono vere o false? Ricercare la verità o dare un senso definito, a ogni costo, a queste “veridiche falsità”, potrebbe rivelarsi un'operazione impropria quanto inutile, perché nella mitizzazione del film prevale l'efficacia del racconto in sé, come un'onda lunga e misteriosa mantenutasi senza logoramenti nei decenni. *Nanuk l'eschimese* è il primo documentario che definisce un modo di fare-cinema fuori dagli schemi fino allora utilizzati e, anche per motivi pratici, si avvale di scorciatoie narrative, si potrebbero definire “funzioni finzionali”, che il linguaggio cinematografico permette sia nel momento della ripresa sia nel montaggio. Tuttavia sono modalità utilizzate solo per accentuare il realismo, per dare un senso preciso all'azione posta in essere, intensificando un metodo di realizzazione anticonvenzionale, al limite del reportage.

Definito come «un'opera d'arte» da Jean Mitry²¹, «il puro film» da Luigi Chiarini²², «il film più cinematografico» da Mario Verdone²³ che scrive anche «sento di essere dinnanzi al vero cinema, libero da ogni altra mediazione e filiazione»²⁴, è apprezzato anche da Gianfranco Bettetini il quale, attraverso un'analisi linguistica e semiologica del rapporto casuale tra impianto dialettico e realtà, riconosce nella relazione tra uomo e natura un valore di gestualità naturale, apparentemente spontanea, come colta nel suo verificarsi. Dall'altro Bettetini comprende che Flaherty porta le persone a interagire con il quotidiano

²¹ J. Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, cit., p. 167.

²² L. Chiarini, *Arte e tecnica del film*, Laterza, Bari 1965, pp. 162-164.

²³ M. Verdone, *La cultura del film*, Garzanti, Milano 1977, p. 13.

²⁴ *Ibid.*

volutamente diegetico fino a ridurle al ruolo di attori, anziché coglierle casualmente nell'esercizio esistenziale che affascina e sollecita la creatività poetica. Ma il film racchiude in sé lo spirito del lavoro complessivo dell'autore così legato all'uomo e alla natura, come sintetizza Guy Gauthier: «Robert Flaherty passava da una terra all'altra, cercando sempre lo stesso uomo in lotta con la natura»²⁵. Ed è effettivamente così che, dopo il grande successo del suo primo film, i suoi viaggi nei Paesi esotici diventano un “unico viaggio” alla ricerca di luoghi remoti e selvaggi, dove la sopravvivenza di esseri umani in regioni povere e poco abitate appartiene a un *logos* comune, utilizzando sempre e comunque una rigorosa poetica dell'immagine, un montaggio attento al superfluo e uno studio del racconto rivolto alla ricostruzione di set naturali in cui i suoi attori si muovono con spontaneità innata.

Un momento topico anche per Flaherty, così come lo è stato per Vertov, e lo sarà anche per altri documentaristi contemporanei, è il passaggio al sonoro. Tale conquista tecnica semplifica i significati semantici, introduce una qualità espressiva che permette sintesi, immediatezza, e toglie tanto superfluo prima consegnato alla recitazione, alla gestualità, all'uso delle didascalie. È un aspetto fondamentale su cui si basa il ritorno del pubblico in sala dopo la grande crisi mondiale che aveva coinvolto il cinema muto alla metà degli anni Venti. Un'evoluzione tecnologica che ci porta fino al presente e che Flaherty fa sua con la personalità di un autore attento a cogliere i nuovi aspetti tecnologici, in grado di enfatizzare ancor più la drammaturgia cinematografica. Se Vertov utilizza esclusivamente suoni diegetici registrati, selezionati e montati per amplificare i significati dell'immagine, Flaherty non si limita a rilevare il suono naturale in presa diretta nel momento della registrazione (anche se ne fa uso utilizzando dialoghi e suoni naturali come rumori di onde marine che s'infrangono sulla scogliera e vento), ma accentua la drammaticità delle immagini, utilizzando una colonna sonora extradiegetica consona ai significati attuati. Nel film *L'uomo di Aran* il sonoro esalta la tragicità degli eventi durante la tempesta con gli uomini in mare²⁶. *L'uomo di Aran* è un film molto rappresentativo del

²⁵ G. Gauthier, *Storia e teoria del documentario*, cit., p. 307.

²⁶ Per un approfondimento sul film e il concetto di “tempesta permanente” in *L'uomo di Aran* si rimanda a J.L. Comolli e al paragrafo/articolo *L'uomo essenziale: L'uomo di Aran di Robert Flaherty* (già pubblicato in «Images documentaires», 20, 1995), in Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, pp. 165-170.

regista, vincitore del Leone d'oro, al tempo Coppa Mussolini, per il miglior film straniero alla Mostra del Cinema di Venezia del 1934. La partitura musicale firmata da John Greenwood sotto la direzione di Louis Levy è stata composta ispirandosi alle canzoni popolari irlandesi delle isole di Aran. Il soggetto nasce da un incontro con uno sconosciuto in treno quando Flaherty soggiornava in Gran Bretagna e collaborava con John Grierson alla realizzazione del documentario *Industrial Britain*. Il viaggiatore lo riconosce e gli consiglia di interessarsi anche delle tre isole di Aran (situate nella costa occidentale irlandese) che, come recita la didascalia iniziale del film, sono «[...] un ambiente ostile dove l'uomo di Aran conduce una vita grama combattendo quotidianamente per il proprio sostentamento, il bene più prezioso cui ambire, vivendo una lotta senza tregua, fino alla fine dei suoi estenuanti giorni o fino all'incontro con il suo padrone [...] il mare». L'esperienza consiglia al regista di partire con delle idee chiare da sviluppare in loco. Collaborano alle ricerche e al soggetto la moglie Frances e John Goldman. Il montaggio è realizzato dallo stesso regista con Goldman soprannominato John Monck che figura nei titoli anche come autore e sceneggiatore del documentario. John Taylor segue e aiuta Flaherty sul set (nei titoli Taylor è appellato *field laboratory*, tradotto "laboratorio sul campo", un termine evocativo di quanto il documentario fosse ancora considerato sperimentale). Il sonoro in presa diretta è di Harry Hand (chiamato anche Slim Hand), tecnico stimato al tempo del primo periodo sonoro del cinema anglosassone. Hand è capace di immagazzinare sia suoni naturali come il mare e il vento, sia i dialoghi in dialetto degli abitanti dell'isola anche in situazioni particolarmente difficili e caotiche. L'aiuto regista è il capo del villaggio Pat Mullin (John) "of Aran", una giusta scelta dal punto di vista umano, nata dalla necessità di creare un clima sereno tra i seppur pochi attori: il capo villaggio offre la garanzia di una buona organizzazione del lavoro. La piccola troupe professionale rimane sull'isola di Aran oltre un anno. Flaherty gira, ancora una volta, un film sull'uomo e sulla natura direttamente connessa alla sua vita, alle emozioni e alle mansioni lavorative, collocando al centro della storia ancora una famiglia di pescatori-agricoltori composta dal padre (Colman "Tiger" King, l'uomo di Aran), la moglie/madre (Maggie Dirrane) e il loro figlio (Michael Dirrane). L'assunzione del rischio produttivo è di Sir Michael Elias Balcon per la Gainsborough Pictures (nota casa di produzione britannica attiva dal 1924 al 1951) anche se con la scritta: «Controlled Throughout The United Kingdom and Irish Free State» presente nei titoli per sottolineare il

controllo statale sui contenuti a cui è stato dato il beneplacito. La distribuzione del film è affidata alla Gaumont British Distributor, un'organizzazione produttiva e distributiva professionale ben diversa da quella sicuramente più improvvisata dei tempi di *Nanuk*, a dimostrazione del credito che Flaherty ha ottenuto in quegli anni con i suoi film. La pesca allo squalo, che Flaherty mette in scena proponendo l'antico metodo con la barca a remi e arpione, in disuso da qualche tempo dopo l'introduzione di altre forme di pesca moderna con barche motorizzate e con lenze evolute, riconsegna oggi allo spettatore un film che racconta le difficoltà dei pescatori nell'affrontare il mare in circostanze ambientali proibitive. Sono vere prove di coraggio che, tra gli altri, Ernest Hemingway racconterà nel suo romanzo *Il vecchio e il mare* (1951). Curiosamente non sono di grande interesse le scene più spettacolari, dove immense onde atlantiche sono riprese con inquadrature prorompenti. Sono attrattive anche le semplici azioni di vita familiare in cui si cerca di rendere fecondo un terreno roccioso, malagevole, privo di alberi, recuperando la poca terra utile all'agricoltura altrove, trasportando il prezioso materiale sulle spalle, fertilizzandolo con le alghe che fungono anche da base al manto terroso. Il fondamentale concime organico, usato in quei luoghi impervi, dal mare è portato ancora in spalla fino in cima alla scogliera. Tanta dura fatica per un lavoro che assicura solo la minima sopravvivenza. È piacevole anche scoprire l'intimità nella casa della famiglia (con gli animali che condividono gli spazi con gli esseri umani), così diversa da un'abitazione cittadina, oppure osservare il ragazzo mentre pesca in cima alla scogliera, gettando l'amo per decine di metri fino al mare, sfidando le vertigini. *L'uomo di Aran* è un documentario moderno che dimostra la potenza del cinema nella sua espressione dialogica realista. Il cinema, da Flaherty in poi, dovrà scegliere da che parte stare, visto che ogni espressione del racconto e dell'enunciare filmografico sembra allontanarsi da regole prestabilite e ideologicamente legate alla messa in scena dei teatri di posa cinematografici hollywoodiani. L'iniziativa privata indipendente, che è alla base della sua opera, lo rende un autore occidentale moderno anche nella funzione commerciale, capace di conquistare il grande pubblico senza per questo rinunciare ai propri ideali. Flaherty ha girato film esotici drammatici e poetici, come allora piaceva allo spettatore. Visti oggi ci mostrano mondi ormai scomparsi. La grandezza di quest'autore grintoso, coraggioso, viaggiatore innato e precursore del documentario antropologico sta nella logica del suo agire umano e del suo romanzare cinematografico veritiero.

3.2 Il cinema indipendente americano: le origini dei film sperimentali Underground

Come si è visto, all'inizio degli anni Venti Flaherty spezza in due la cinematografia americana, mantenendo la sua identità di autore anticonvenzionale anche nei film codiretti con altri registi più conformi alle regole del cinema di finzione (W.S. Van Dyke, Friedrich Wilhelm Murnau e Zoltán Korda). Da queste esperienze uscirà deluso perché troppa è la distanza filosofica che lo separa dai colleghi ancora legati agli schematismi di una scenografia più formale contrapposta alla sua visione antro-etnologica.

Per il cinema americano un altro momento di rottura con i modelli del passato inizia alla fine degli anni Quaranta e segue l'onda lunga del cambiamento sociale in atto. Prima il cinema *Underground*, poi il cosiddetto *New American Cinema* (NAC)²⁷ si pongono come reazione critica alla società tradizionalista riflessa nel cinema hollywoodiano regolato dal codice Hays e dalla cosiddetta "american way of life". Inizia la stagione di un nuovo cinema indipendente e creativo. Il cinema classico americano seguiva il gusto di massa e si basava su un linguaggio stereotipato, adatto a spiegare fenomeni anche complessi nei modi più semplicistici proposti sia nei film a soggetto sia nei documentari di propaganda statale, come nel caso della serie in sette episodi di *Why We Fight* [Perché combattiamo] realizzata fra il 1942 e il 1945²⁸. Dall'altra l'azione innovativa rompe con questo linguaggio convenzionale come accade nelle arti figurative, in ambito letterario, nella poesia e nella musica, con un parallelo storico evidenziato negli atti del seminario internazionale di studio sul cinema *Underground* e dintorni, tenutosi al Lido di Venezia nel 1970²⁹, e in particolare in un

²⁷ Anche se in storiografia questo confine non è mai definito in modo netto e il termine *Underground* (coniato solo nel 1961 da Marcel Duchamp, nel gergo americano interpretabile con i prefissi "anti" e/o "contro") continuerà a delineare la sperimentaltà dei film futuri di Brakhage, di Markopoulos e degli altri registi loro colleghi appartenenti al NAC, anche quando i loro film avranno una visibilità pubblica e distributiva sufficientemente garantita e, quindi, non si potranno più filologicamente definire come *sotterranei*, cioè fruibili da pochi perché proiettati in club o in altri luoghi poco accessibili.

²⁸ Sul tema del cinema statunitense di propaganda si veda G. Muscio, *Hollywood va in guerra*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2, *Gli Stati Uniti*, Einaudi, Torino 2000, pp. 1049-1088: nella sua prima nota introduttiva Muscio cita un'ampia bibliografia di riferimento a cui qui si rimanda, insieme a F. Pavesi, *Propaganda a Hollywood. La minaccia nazista, la censura e lo Studio System*, Le Mani, Genova 2013.

²⁹ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, in *Atti del seminario internazionale di studio sul cinema underground*, Cà Giustinian Lido di Venezia 19/23

intervento di Gianni Rondolino intitolato *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*. L'interessante disquisizione verte su aspetti storico-politici alla base dei cambiamenti avvenuti in Europa e in America attraverso un parallelismo e una comparazione storiografica che qui si cercherà di compendiare con altre fonti, mantenendone il filo storiografico, includendo iterazioni legate allo storiografismo contemporaneo³⁰.

Una nuova *Weltanschauung* era alle soglie e durante la Prima Guerra Mondiale riflette la concezione ufficiale della vita di una società borghese e capitalistica europea in piena crisi politico-economica. Le arti figurative, così come abbiamo visto avvenire nello stesso periodo in Unione Sovietica, vivono un momento di particolare fermento. Il futurismo, legato a una cultura di tipo borghese, deflagra nel dopoguerra in movimenti reazionari e fascisti, mentre la rivolta dadaista del 1916 si trasforma in un meccanismo anarchico distruttivo che negli anni rompe i paradigmi formali e sostanziali di una società in piena crisi, e lo fa attraverso quei movimenti artistici e ideologici che riguardano le arti, in particolare le arti figurative, la letteratura, la poesia e, in parte, la musica. Una rivoluzione artistico-culturale basata sul mutamento degli schemi formali e che avviene rompendo i modelli stessi, creando una “non arte” a-poetica, a-pittorica, a-letteraria e a-scientifica, fino a cambiare gli stessi rapporti umani e la società nel suo complesso, spesso circoscritta nei limiti di un divertimento

maggio, Editore La Biennale di Venezia 1970. Un altro scritto di riferimento per la mia ricerca, contemporaneo con il movimento nella sua evoluzione storica, l'ha pubblicato l'amico padovano, regista di cinema *Underground*, Sirio Luginbühl. Il volume fa il punto della situazione in un momento in cui si sente la necessità di dare un confine storiografico alla corrente: S. Luginbühl, *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomo Editore – Images 70, Padova 1974. Un altro affresco contemporaneo sulle neoavanguardie americane lo troviamo in Alfredo Leonardi, *filmmaker* che ha vissuto e scritto il saggio dopo aver trascorso circa un anno di soggiorno negli States: A. Leonardi, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, Feltrinelli, Milano 1971. Accanto a questi contributi vanno certamente citati *New American Cinema*, curato da Adriano Aprà per la Ubulibri nel 1986, e *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, che Paolo Bertetto ha curato per Lindau nel 1992, opere più tarde, quindi maggiormente controllate criticamente e con un certo spazio lasciato opportunamente alla riflessione teorica. V. Boarini, *Premessa*, in A. Leonardi, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, nuova edizione/CLUEB, Bologna 2003, pp. 7-15.

³⁰ P.A. Sitney nel suo saggio *Il cinema d'avanguardia*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 2, *Gli Stati Uniti*, cit., delinea un'ampia bibliografia di riferimento (nota 1, p. 1569) che lui stesso, in parte, ha realizzato negli anni, rielaborando costantemente i materiali rispetto alle nuove acquisizioni fin da *Film Culture Reader*, Preager, New York 1970; si veda anche sempre di Sitney, *Image and Title in Avant-Garde Cinema*, in «October», cit., pp. 97-112.

ironico-costruttivo. Coloro che realizzano la rivoluzione culturale sono borghesi cresciuti nelle sfere di una cultura per pochi eletti, ma diventano, essi stessi, anticorpi vitali proprio negli ambiti politici e sociali di questa condizione di classe in piena crisi. Supportano una nuova proposta che promuove il rifiuto di alcuni aspetti negativi di un passato incolore e, nello stesso tempo, chiedono di riappropriarsi sia degli spazi sia delle sensazioni dell'agire, ricercando nuove percezioni estetiche.

«La rivolta dadaista è una rivolta totale, seppure di tipo anarchico-irrazionalista, che non sovverte soltanto la tradizione artistica, pittorica, letteraria, poetica, ecc., ma anche la concezione stessa dell'uomo e dei rapporti con gli altri uomini, del singolo e della società. Tanto è vero che il neo-dadaismo, cioè il ritorno del dadaismo negli anni Sessanta in pittura, nelle arti figurative, nel cinema, è un ritorno anarchico; è una rivolta globale nei confronti della società, e non soltanto dell'arte e della cultura: di una società che, a distanza di cinquant'anni, ripresenta sostanzialmente inalterati gli stessi difetti, le stesse contraddizioni. Nel campo del cinema, il movimento dadaista e, più tardi, il movimento surrealista, non hanno dato dei grandi risultati; per lo meno devono essere considerati risultati modesti rispetto a quelli ottenuti in altri campi artistici, soprattutto in pittura e poesia»³¹.

Negli anni Venti il cinema è parte di un processo meccanico costoso, lento, mediato da aspetti prettamente economici non previsti per la realizzazione di un quadro o di una poesia. Dall'altra un film è sempre, per sua natura, un'opera collettiva tecnicamente laboriosa. In questo periodo i risultati artistici filmografici sono minori che nelle altre arti, sebbene la sperimentazione comproui un'intensità creativa al limite dell'eccitazione, come dimostrano i film d'arte astratti della scuola parigina di Man Ray (*Le retour à la raison* [1923; Id.] e *Emak Bakia* [1927; *La casa Emak Bakia*]), Fernand Léger (*Ballet mécanique* [1924; Balletto meccanico]), Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma* [1926; Cinema anemico]); o il canale dadaista-surrealista con *Entre'acte* [1924; Id.] di René Clair – considerata la pellicola di passaggio ufficiale del gruppo dadaista parigino al surrea-

³¹ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit., pp. 55-56.

lismo nel 1924 –, a seguire *Un chien andalou* (1929; *Un cane andaluso*) e *L'Âge d'Or* (1930; *Id.*) di Louis Buñuel e Salvador Dalí, *Le sang d'un poète* (1930; *Il sangue di un poeta*) di Jean Cocteau – autore che con questo film influenzerà fortemente, come vedremo in seguito, i giovani poeti *Underground* –, fino alle pellicole di Hans Richter³² (*Vormittagsspuk* [1928; *Id.*]) solo per citare un'opera filmica simbolica di questo prolifico artista tedesco. Tali pellicole caotiche – realizzate da fotografi, danzatori, pittori che si dimostrano interessati a creare nuove forme artistiche attraverso lo strumento del cinematografo, producendo opere caratterizzate da un'eclettica mescolanza di stili e generi – mostrano al mondo le potenzialità espressive e il carattere dell'esperienza artistica propria del surrealismo come degli altri movimenti d'avanguardia, basati su visioni fantastiche, oniriche e di rottura da ogni schema precedente. Il film non serve a divertire o a informare lo spettatore, ma a porlo di fronte alla realtà immersa nel sogno³³. Il linguaggio cinematografico sperimenta le sue potenzialità tecnico-formali così come accadeva in Unione Sovietica con Vertov, ma la sperimentazione occidentale rientra nei caratteri fantastici dell'inventiva e sono operazioni linguistiche non supportate da impianti teorici forti, ma da un'evoluzione costante della moda artistica nello stesso tempo anticonformista e antipolitica. Un movimento aggressivo, il dadaista-surrealista, ispirato al sabotaggio estetico e morale delle forme artistiche radicate e delle convenzioni morali, legato a una satira intellettuale cupamente feroce ma geniale, come lo sarà, all'inizio degli anni Settanta, la pittura improvvisata “action painting”³⁴

³² Tra il 1919 e il 1921 in Germania Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling e Oskar Fischinger impostarono o portarono a termine una serie di film astratti (la parola d'ordine sembra essere “astrazione e struttura”) «realizzati con diverse tecniche di animazione, denunciando la loro natura musicale, il tentativo di tradurre il suono in segno, di visualizzare il ritmo attraverso un libero gioco di forme articolate nello spazio dello schermo. Basati sugli aspetti luministico-percettivi, furono invece gli esperimenti realizzati nell'ambito del Bauhaus: dalle partiture di Werner Graeff (filmate però solo negli anni Settanta) ai giochi di riflessi luminosi di Ludwig Hirschfeld-Mack, a *Ein Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (1930; *Id.*) di László Moholy-Nagy, giochi di luce e ombra prodotti da una sua scultura metallica (il *Lichtrequisit*)» (B. Di Marino, *Cinema sperimentale*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2004).

³³ K. Kelman, *The Other Side of Realism*, in P.A. Sitney, *The Essential Cinema*, Anthology, vol. 1, New York 1975, pp. 113-133.

³⁴ L'“action painting” ha il suo progressivo evolversi nella cosiddetta Scuola di New York, ispirata al progresso artistico di personaggi come Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline. La nuova visione artistica pone l'accento sull'atto creativo come gesto concreto, esperimento e azione, in cui proiettare se stessi: il risultato è una pittura caratterizzata da

con una propensione per la dimensione spettacolare, senza dimenticare, nello stesso periodo, la teoria dell'“emoscambio murales” ideata dal milanese Vito Cosmaj perfettamente a-scientifica, ma dirompente nell'immagine viaria italiana non solo autostradale.

Tornando al gruppo di film menzionato, nel suo complesso il movimento artistico e culturale citato denota un'inclinazione romantica di tipo borghese, insieme a un'esperienza individuale slegata da una realtà obiettiva e consona alla situazione effettiva dell'uomo nella società civile. Nonostante tale aspetto influenzi un senso complessivo di confusione progettuale, non corrispondente a criteri prestabiliti, è anche chiaro che si è di fronte a un valore esegetico-politico di diffusione delle idee basato sul superamento dell'esperienza borghese:

«In effetti *Un chien andalou* sconvolse il pubblico. Due anni dopo *L'Âge d'Or* fu addirittura vietato dalla politica di Parigi che impedì che il film continuasse ad essere proiettato allo studio 28: esso andò a finire, come i libri proibiti, negli “inferni” delle cineteche ed ebbe, ed ha tuttora, una vita del tutto clandestina. Tutto questo perché l'esperienza di Buñuel e di Dalí era veramente sconvolgente, profondamente nuova e rivoluzionaria, intaccava alla base le strutture morali, ideologiche e politiche della società borghese e capitalistica di allora. Così, con un film proibito perché pericoloso da un lato, e con un film permesso perché nato morto dall'altro, si può dire che sia finita l'avanguardia cinematografica degli anni Venti»³⁵.

La rivoluzione culturale iniziata in Europa negli anni Venti riprenderà la sua azione in America³⁶ negli anni Trenta, conquistando ambiti intellettuali importanti in particolare dagli anni Quaranta. In America l'ascesa di tale rivoluzione sarà agevolata da una costante evoluzione tecnologica e sarà interagente

violenza gestuale e cromatica. Tale dinamismo si oppone alle regole della società del benessere attraverso il comportamento, non controllabile, dell'artista. Si rivela così la forte ascendenza dell'automatismo surrealista.

³⁵ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit., p. 59.

³⁶ D'altra parte nel 1928 Robert Florey e Slavko Vorkapich dirigono *The Life and Death of 9413 - A Hollywood Extra* [Id.], un film al riparo dell'industria cinematografica hollywoodiana a cui il cinema d'avanguardia si ispirerà.

con situazioni d'insoddisfazione giovanile simili a quelle che in passato avevano turbato l'Europa, come se la bussola dell'ispirazione artistica avesse invertito la rotta da un continente all'altro:

«[...] la caratteristica principale che distingueva l'avanguardia europea da quella propriamente americana è riscontrabile nel diverso rapporto instaurato con il modernismo: mentre la prima era fortemente modernista nella sua celebrazione dell'urbanesimo e nell'esaltazione delle tecnologie, nei primi film americani, anche in quelli filo-europei, risulta un certo disagio nel considerare la natura separata dall'uomo. Nel primo decennio a causa della massiccia importazione di film europei, erano fiorite senza problemi tendenze moderniste, ma già nel 1920 la comunità artistica si era tramutata in pro-americana, dichiarando che oramai l'ambiente europeo non forniva più nessun apporto creativo. Questi impulsi nazionalistici si trasformarono così in un'arte che nasceva dall'ambiente immediato dell'artista e non più da concetti sviluppati in paesi stranieri. Il *Realismo sociale*, il *Regionalismo* e molti altri movimenti della scena americana “credevano che l'arte dovesse riflettere le storie, i bisogni e le aspirazioni della gente, che gli artisti dovessero trovare i propri soggetti nel passato e nel presente dell'America e che l'arte dovesse nascere dall'ambiente e dall'esperienza di ciascuno”³⁷.

È anche vero che sin dall'inizio esiste un'influenza reciproca, uno scambio d'ispirazioni tra Europa e Stati Uniti: Man Ray è un americano a Parigi e Marcel Duchamp lavora negli Stati Uniti proprio al tempo della nascita del movimento dadaista. Si può parlare allora di contaminazioni pervasive tra dadaisti e surrealisti avvenute nei due continenti fin dagli albori di queste correnti artistiche? Rispondere positivamente alla domanda significa evidenziare l'esistenza di un rapporto stretto tra il movimento d'avanguardia americano degli anni Trenta e Quaranta e i precedenti movimenti avanguardistici europei che stanno perdendo creatività man mano che i cambiamenti politici conducono alla Seconda Guerra Mondiale. Gli Stati Uniti offrono un terreno più libero per lo sviluppo e l'evoluzione di nuove correnti artistiche. Questo passaggio di consegne trova una conferma guardando un'opera che funge da dissolvenza

³⁷ A. Codognato, *Arte americana 1930-1970*, Catalogo/Fabbri, Milano 1992, p. 45

e da transito verso l'altra sponda oceanica: *Lot in Sodom* [1933; Lot a Sodoma], del duo James Sibley Watson Jr. (editore della rivista letteraria «The Dial») e Melville Webber³⁸ (storico dell'arte e curatore di musei), un cortometraggio di una ventina di minuti girato in 35 mm che trae ispirazione da Buñuel e Dalí, ma anche da Cocteau. La vicenda biblica di Sodoma si snoda raccontando i viziosi sodomiti con immagini efficaci e stilizzate, un'evocazione del desiderio omosessuale in sovraimpressioni multiple d'immagini. Il racconto subisce l'influenza degli studi psicoanalitici di Sigmund Freud i cui saperi sono divulgati, negli anni Venti, ben oltre l'esclusivo ambito scientifico, dalla corrente surrealista che si appassiona alla psicoanalisi fino a volgarizzarla, come s'intuisce rivedendo *Rose Hobart* [1936; Id.] di Joseph Cornell o le opere (anche pubblicitarie) di Douglass Crockwell³⁹. Dall'altra *Lot in Sodom* è in piena sintonia con tutti i movimenti neoavanguardistici e il contemporaneo avvento di una corrente artistica di grande potenza invasiva che influenzerà sia le altre arti sia il concetto stesso di comunicazione:

«[...] il cinema *Underground* sviluppa un linguaggio che costituisce la negazione anarchica della totalità alienata dei rapporti sociali comunicativi (nella fattispecie, tutto il cinema esistente) e l'instaurazione di una comunicazione *altra*, come rovesciamento della comunicazione

³⁸ In precedenza i due intellettuali avevano realizzato insieme *The Fall of the House of Usber* (1928; *La caduta della Casa degli Usber*) tratto da uno scritto di Edgar Allan Poe dove in una cadenza ritmica si scandisce l'ossessione e la confusione sessuale di cui il narrare filmico è profuso. Come specifica P.A. Sitney, qui liberamente sintetizzato: il cinema a ispirazione omosessuale viene recepito da alcuni autori americani come interiorità autoriflessiva di uno spazio psicologico concepito come un'istanza pubblica nella quale l'artista americano assume, con arroganza, la posa di un "dio liberatore", utilizzando una quantità di manipolazioni dell'immagine (montaggio, sovrimpressioni, movimenti irregolari della cinepresa, *collage* ecc.) per portare a una particolare tensione dialettica e dimostrarne le crisi interiori (*Il cinema d'avanguardia*, in G.P. Brunetta [a cura di], *Storia del cinema mondiale*, vol. 2, *Gli Stati Uniti*, cit., pp. 1571-1572).

³⁹ L'epopea surrealista trova in Crockwell un inventore di tecniche moderne per la pubblicità, dove l'artista-pittore si presta a una funzione prettamente commerciale di convincimento (da ritenere forse uno dei più realistici precursori della *Pop Art*) sia come inventore di manifesti pubblicitari e murali sia d'immagini in movimento (proseguendo l'esperienza di Fischinger con una "Wax Slicing Machine" più evoluta). Nel biennio 1936-1937 collabora con lo scultore David Smith alla creazione di film surreali. Nella filmografia di Crockwell sono inclusi i seguenti titoli: *Fantasmagoria I* [1938; Id.]; *Fantasmagoria II* [1939; Id.]; *Fantasmagoria III* [1940; Id.]; *Glen Falls Sequence* [1946; Id.]; *Long Bodies* [1947; Id.].

esistente in quanto comunica, secondo la famosa formula di Marcuse, la rottura della comunicazione»⁴⁰.

La teoria freudiana sorregge l'impianto creativo di *Lot in Sodom*, film prototipo del "cinema sperimentale"⁴¹ americano e prodromo della corrente *Underground*. La pellicola funge da matrice dell'avanguardia cinematografica del decennio successivo, quando alcuni autori, allora ventenni, realizzeranno esperienze cinematografiche indipendenti, sempre sperimentali e creative. Maya Deren, l'artista più rappresentativa del cambiamento in corso (di lei parleremo a breve), Curtis Harrington, Kenneth Anger e Gregory Markopoulos si dedicano a un realismo intimo e personalizzato per creare un cinema elegiaco che rinuncia a un discorso esplicito sulla realtà, interpretandola poeticamente. Si rifugiano nell'esperienza personale, fuggendo dall'intimità più conscia, diretta, persuasiva. Essi giocano piuttosto con il fantastico e l'onirico, ricorrendo così a un cinema simbolico e romantico. *Picnic* [1948; Id.] e *On the Age* [1949; Id.] di Harrington sono due film esplicativi di come un'esperienza biografica possa assumere connotazioni simboliche, rimanendo comunque legata a un rapporto di tipo familiare, concreto o a una vicenda amorosa ben delineata a livello narrativo. Oppure possono rientrare nel mito della Parca e il filo della vita dove i concetti stessi di "vita" e di "morte" sono aspetti di un decadentismo romantico esistenzialista che Markopoulos, amico e allievo di Harrington, nato nel 1928 a Toledo in Ohio, ma di origine greca, trasforma (fin dal suo

⁴⁰ V. Boarini, *Premessa*, in A. Leonardi, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, cit., p. 10.

⁴¹ Il termine "cinema sperimentale" ha assunto oggi un valore generico, congiungendo forme filmiche diverse tra loro. In www.treccani.it alla voce dedicata al "cinema sperimentale" Bruno Di Marino elenca, come elementi frequenti di questa modalità produttiva, alcuni punti caratterizzanti: «a) assenza di sceneggiatura, dialoghi e interpreti; b) autonomia produttiva dell'autore; c) particolare attenzione all'immagine in sé, a partire dal singolo fotogramma, alle infinite possibilità di manipolarla, con tecniche di vario tipo, sia in fase di ripresa sia nel processo di sviluppo e stampa; d) uso di supporti non necessariamente professionali (8 mm, super 8, 16 mm) e in alcuni casi assenza di macchina da presa; e) uso particolarmente creativo e non lineare del montaggio; f) stretta relazione con altre discipline quali pittura, musica e fotografia; g) estraneità rispetto ai normali canali distributivi». In seguito saranno prodotti anche film più complessi come *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dannis Young) by Wilma Shoen* [1974; Id.] di Michael Snow della durata di circa quattro ore. Per una corretta interpretazione storica dell'evoluzione del film sperimentale si rimanda a *Film as Film. Formal Experiment in Film 1910-1975*, catalogue Hayward Gallery London, 13 May-17 June 1979, Arts Council of Great Britain (catalogo introdotto da Phillip Drummond).

primo film *Du sang, de la volupté et de la mort* [1948; Id.], in tre parti: *Psyche*, *Lysis*, *Charmides*) in una sua personale mitologia classica contemporanea, rendendo omaggio a Cocteau.

L'eccentrico Anger, mago seguace dell'occultista inglese Aleister Crowley, a soli quindici anni realizza *Prisoner of Mars* [1942; Prigionieri di Marte], un film muto in bianco e nero che mescola la fantascienza futuristica con l'antico mito greco del Minotauro e il ritrovamento di ossa adolescenziali su un lontano pianeta. Autore di film particolarmente bizzarri, nel 1947 realizzerà l'edonistico e masturbatorio *Fireworks* [Id.] seguito da *Eaux d'Artifice* [1953; Id.] e *Inauguration of the Pleasure Dome* [1954; Id.], due film che scuoteranno lo stesso cinema *Underground* per la temerarietà dei progetti. *Eaux d'Artifice* è riproposto in varie forme, da uno a tre schermi con colonne sonore sempre diverse; per esempio il sonoro della versione del 1978 è realizzato dall'Electric Light Orchestra; *Lucifer Rising* [1972; Id.] gli viene invece sottratto da un collaboratore in corso d'opera per finire nelle mani di Charles Manson il quale tenta di rivenderlo allo stesso Anger che rifiuta l'offerta. Resta comunque simbolico *Invocation of My Demon Brother* [1969; Id.], un film che racconta la nascita del gruppo musicale Black Sabbath, band progenitrice del movimento Heavy Metal.

In questi autori traspare un anelito di sofferenza proveniente dalla cronaca devastante provocata dagli orrori perpetrati durante la Seconda Guerra Mondiale, non sperimentati in prima persona dagli artisti, ma i cui effetti fanno parte del loro bagaglio umano. Il movimento *Underground* americano nasce in questo periodo bellico terrifico per l'umanità, così come accadeva, quasi tre decenni prima, al movimento dadaista di Tristan Tzara (il Manifesto è del 1918). Le scelte politiche guerrafondaie sembrano incidere sui movimenti artistici (soprattutto in situazioni di caos apocalittico e di repressione degli ideali pacifisti) innestandosi nelle correnti vitali della pittura, della letteratura, del teatro d'avanguardia che concepiscono un modo diverso di intendere la vita e di ridare un significato all'arte e al suo ruolo nella società.

Deren⁴², nata nel 1917, figlia di uno psichiatra russo emigrato negli Stati Uniti nel 1922, è stata un'attivista politica e studiosa di danza rituale. Moglie di Alexander Hackenschmied (in seguito il marito prenderà lo pseudonimo

⁴² Cfr. P.A. Sitney, *Maya Deren. The American Independent Film*, Boston Museum of Fine Arts, 1962; R. Cornwell, *Maya Deren and Germaine Dulac: Activists of the Avant-Garde*, in «Film Library Quarterly», vol. 5, New York 1971, pp. 29-38.

di Hammid) recita e gira, insieme al consorte, una rappresentazione conflittuale onirica, che culmina con il suicidio simbolico della stessa protagonista. Il cortometraggio di una quindicina di minuti *Mesbes of the Afternoon* [1943; Id.]⁴³, girato in piena guerra, è considerato la “pietra fondante” del movimento cinematografico *Underground*, soprattutto a livello d’impostazione teorica⁴⁴. È un cinema colto, influenzato da Cocteau con novità considerevoli soprattutto nel linguaggio cinematografico, con una predominanza del montaggio utilizzato nelle sue più estese funzioni espressive col fine di dare un senso simbolico sia ai corpi (apparizioni e scomparse) sia agli oggetti (la chiave e il pugnale come segno di apertura o chiusura a nuovi spazi, vitali o mortali che essi siano) metaforicamente sovraesposti. La regista⁴⁵ definisce una nuova tendenza libera da impostazioni retoriche sulle quali non transige e non ammette resistenza alcuna, ritenendo che il male della recitazione appartenga alla volontà stessa del regista d’influencare l’attore, come fosse un pezzo di materia prima inadeguata su cui imporre la propria volontà. Per Deren, al contrario, la libertà attoriale deve essere assoluta e va evitata in qualsiasi modo la direzione artistica per non far scempio del cinema come del teatro e soprattutto per ridare dignità agli stessi attori perché «quella non è arte, non c’è traccia di coscienza creativa, è una forma d’espressione abborracciata [...] un atto immorale [...] anziché liberare l’uomo, gli impone dei ceppi [...] mentre nella creazione autentica si parte da un’idea, una calamita carica di convinzione e di concentrazione»⁴⁶. Nel momento in cui gli attori dismettono la veste di marionette pilotate e possono interagire nel film improvvisando, la performance assume un significato legato al solo senso artistico ed estetico in grado di mantenere l’originalità del gesto e la sua massima fotogenicità. Si parla di “realtà traslata”, in forma poetica, dal proprio io alla stessa essenza che sprigiona la performance in termini artistici.

⁴³ Cfr. P.A. Sitney, *The Idea of Morphology*, «FC», 53-54-55, pp. 1-24; O.J. Zagranisky, *Mesbes in the Afternoon*, in «Filmwise», 2, New Haven 1962, pp. 16-19.

⁴⁴ Jonas Mekas nel suo saggio *Movie Journal*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano 1986, pp. 21-23, definisce nel dettaglio come si arrivi alla fondazione del NAC e più volte Maya Deren è citata come divina musa e vera ispiratrice del cinema e del movimento *Underground*.

⁴⁵ Maya Deren, che si era distinta con i suoi saggi visivi d’avanguardia negli anni Quaranta, nel decennio seguente continuò la sua attività di rinnovamento sul versante organizzativo, fondando tra l’altro la Film Artists Society (1953) e la Creative Film Foundation (1955).

⁴⁶ J. Mekas, *Movie Journal*, cit., p. 21.

Con l'applicazione di quest'assioma si toglie un aspetto tecnico fondamentale del cinema classico di stile hollywoodiano, la sceneggiatura intesa come progettazione condizionante la messa in scena. Il copione non serve a questo cinema libero da sovrastrutture, perché non ci sono dialoghi precostituiti, il tempo e lo spazio della recitazione non sono più organizzati, pertanto registi, scenografi, produttori non hanno più cittadinanza. Il montaggio prende il sopravvento e unifica discorsivamente il girato, proprio come hanno insegnato i maestri dell'avanguardia sovietica negli anni Venti. Quanto accade in scena è solo il frutto del volere dell'artista, della sua scelta personale incondizionata da fattori esterni. Si segue un semplice canovaccio introduttivo, basato sull'idea di fare cinema come liberazione dei propri istinti, difatti il «film è ricco di reminiscenze simboliste e con compiacenze narcisistiche»⁴⁷. Non si è più di fronte al cinema industriale di stile hollywoodiano, non si parla più di programmazione o di controllo produttivo, neppure di alienazione recitativa, ma si entra nei limiti del reale dai confini infiniti, fin dove il reale può corrispondere alla mentalità delle persone e ai limiti più intimi del subconscio. Solo circa una ventina di anni dopo, nel novembre del 1960, l'idea di cinema di Deren diverrà autenticamente la base e la fonte filosofica sulla quale si edificherà la fondazione del NAC e del *free cinema* a stelle e strisce. *Meshe of the Afternoon* è un film di natura psicoanalitica, in cui il personaggio femminile vive al centro di un dramma personale segreto e cerca, in una fantasticheria pomeridiana, di superare le schegge dell'ambigua realtà. Suspense ed erotismo si fondono e plasmano in un'atmosfera frutto di emozioni originate dall'inconscio. Emozioni che ritroviamo anche in *Ritual in Transfigured Time*⁴⁸ [1946; Rituale in un tempo trasfigurato], un film breve, muto e sperimentale⁴⁹, un'evoluzione del precedente *A Study in Choreography for Camera* [1945; Id.]. Con *Ritual in Transfigured Time* la Deren si riappropria della danza come poesia simbolista che esprime e commenta norme sociali, metamorfosi e antropomorfismo, in una narrativa sconnessa dall'uso del rallentatore e del *freeze framing*, soluzioni tecniche che danno un senso metafisico di unicità e fusione tra danza e racconto filmico. In quegli anni il

⁴⁷ S. Luginbühl, *Cinema underground oggi*, cit., p. 1.

⁴⁸ K. Kelman, *Window into Bride*, in «Filmwise», 2, New Haven 1962, pp. 20-23.

⁴⁹ La versione originale è di cinema muto, sonorizzato nel 2015 nella copia disponibile in YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=bKyYI7i3FVM>.

sociale è in forte subbuglio, la delusione si specchia nelle problematiche di una realtà umana profondamente mutata in cui fervono contrasti politici interni ed esterni, dal ritorno dei reduci agli intrighi politici, al complicarsi delle relazioni internazionali. I film della Deren sono un tipico esempio del rimescolamento delle delusioni che si trasformano in una rivolta anarchica individualista la quale tuttavia non rinuncia alle tradizioni del passato e alle guide morali e artistiche della prima avanguardia cinematografica. Si parla comunque di esperienze singole, sperimentali, isolate grida del cigno la cui realizzazione è spesso economicamente gravosa da sostenere, ma che rimandano e necessariamente s'innestano nelle corde più ampie delle altre correnti artistiche.

Un altro passo sostanziale verso la radicalizzazione di un gusto alternativo lo compie un cortometraggio di circa sette minuti intitolato *Geography of the Body* [1943; Id.] di Willard Maas (docente universitario di letteratura al Wagner College di Staten Island), che propone immagini intime tra le quali anche il corpo della moglie Marie Menken. La stessa Menken, da regista, filma due anni dopo *Visual Variations on Noguchi* [1945; Id.] opera che, con *A Study in Choreography for Camera*, segna il consolidamento di un genere specifico definito “stile personale”. Il film trova la sua logica continuità in altre pellicole come *The Potted Psalm* [1946; Id.] di Sidney Peterson e James Broughton o *Fragment of Seeking* [1946; Frammento di ricerca] di Harrington, ma anche *Mother's Day* [1948; Id.] di Broughton o dello stesso poeta e poetico filmmaker *Four in Afternoon* [1951; Id.]. Nel 1949 Peterson realizza la sua opera più simbolica, *The Lead Shoes* [Id.], mentre nel 1950 Ian Hugo gira *Ai-Yé* [Id.], esempio esotico di un sogno a occhi aperti, i cui protagonisti, i nativi delle Indie Occidentali, vivono in un ambiente dominato dall'acqua. Maas e Menken negli anni Sessanta saranno legati, per amicizia e unità d'intenti, a Jonas Mekas, che come regista dirà di ispirarsi ai loro film. La coppia crea un'arte dal valore autentico e originale, priva di fronzoli, ed è molto conosciuta nell'ambiente alternativo. Entrambi fondatori del *Gryphon Group* sono considerati personaggi anticonformisti, un misto tra l'erudito e il *bohémien* in una salsa newyorkese densa di cultura e di citazioni, di grandi ubriacature e di liti furibonde, noti anche per essere gli inventori di film “innovativi antidrammaturgici”, piuttosto artistici ed elegiaci, soprattutto perché amano i poeti e la poesia, di cui sono anche mecenati. *Geography of the Body* è una poesia in formato audiovisivo. La sua forza espressiva altera un corpo, o dei

corpi, in una continua dissolvenza che modifica l'uomo in immagine sconosciuta, anche a chi, quei corpi, li conosce e li frequenta. Primi piani, volutamente sfocati da un obiettivo usato come un microscopio, mostrano visioni ingrandite di particolari anatomici, seni di donna, gambe maschili, spalle, soffermandosi laddove due parti corporee si congiungono: lingua e labbra, ascella e spalla, natica e coscia⁵⁰. La voce narrante, di George Baker, svolge una funzione analitica incalzante, colta di citazioni e rimandi principalmente filosofici, psicoanalitici, di storia dell'arte, ma anche politici, citando Machiavelli. Il corpo leviatano come funzione del mondo mai vista, sviscerato da un'autopsia della superficie delle cellule epidermiche, con la pelle mostruosamente ingigantita come l'occhio umano non può e non sa cogliere, dimostra un'assenza cognitiva involontaria, o incompiuta, che corrisponde al trasalimento che questo cortometraggio suscita nello spettatore. Sono immagini che appartengono a una cellula primordiale e avanguardistica non a caso prodotta in un periodo storico in cui sta avvenendo un netto cambiamento dei costumi filmici americani. Se Maas e Menken sono autori evolutivi della forma astratta dei corpi umani comunque visibili, i fratelli John e James Whitney, cineasti sperimentali del West Coast, hanno creato, dagli anni Quaranta, l'immagine nella percezione geometrica di figure astratte colorate e in movimento – iniziando da *Five Film Exercises - Film 1* [1943; Id.]⁵¹ – progre-

⁵⁰ Nel 1962 Takahiko Iimura, un artista giapponese che lavorerà a lungo a New York, realizza *Ai* [Id.], un film in bianco e nero (con la colonna sonora di Yoko Ono) che sembra fortemente ispirarsi a *Geography of the Body*.

⁵¹ In precedenza Dwinell Grant, artista visivo americano soprattutto noto per i suoi contributi pionieristici nel campo del cinema d'arte, realizza le sue sperimentazioni d'immagini geometriche in movimento nel triennio 1938-1941 e la sua opera, probabilmente più simbolica, rimane *Contrathemis* [Id.] del 1941. Un altro pioniere del cinema d'arte è Harry Smith, personaggio bizzarro anche dedito ad attività alchemiche, che nel 1939 inizia le sue sperimentazioni chiamate *The Flushing Remonstrance* (in YouTube si possono fruire le *Early Abstractions: #10, #1, #2, #3*, [Id.] opere realizzate da Smith nel periodo 1939-1957). Anche Hy Hirsh, nato a Chicago ma vissuto per lunghi periodi in Europa, fin dal 1937 realizza i suoi cortometraggi di animazione fotografico-elettronica, anche se le opere più degne di nota, in cui la colonna sonora ha un'importanza fondamentale tanto da essere definiti film di "musica visuale" (anche in formato tridimensionale), sono realizzate dall'inizio degli anni Cinquanta. *Gyromorphosis* [1954; Id.] è un'opera indicativa di come Hirsh crei un documentario artistico mostrando le qualità cinetiche delle strutture di *New Babylon* di Constant Nieuwenhuys: il regista filma numerosi dettagli, sovrapponendo le immagini in modo che esse appaiono e scompaiono, procurando sensazioni sia di accelerazione sia di sospensione, come gli suggerisce la stessa megastruttura architettonica.

dendo i loro studi fino agli anni Sessanta⁵². In seguito, soprattutto John, per mezzo di un ordinatore elettronico legherà le figure geometrico-dinamiche ai suoni, anticipando così il lavoro di sintesi grafica dell'immagine video-frattale. Il lavoro consisteva nel programmare i computer analogici (i cosiddetti “cervelli elettronici”) dell'IBM, anche se lo scopo principale di queste sperimentazioni rimaneva lo sviluppo del “lessico del vocabolario elettronico”. I Whitney rimangono i pionieri, geni dell'evoluzione del computer/film grafico e del futurismo cibernetico, capaci d'unire l'elettronica primitiva all'arte con risultati estetici e artistici sorprendenti. È altrettanto singolare il risultato raggiunto da Richter – con Duchamp pioniere dell'esigenza di articolare lo spazio figurativo oltre i limiti del quadro tradizionale, verso l'immagine/oggetto in movimento di matrice pittorica –, sperimentatore fin dal 1921 (*Rhythmus 21* [Id.]). Nel 1947 realizza *Dreams That Money Can Buy* [Id.], film indipendente statunitense pensato in collaborazione con Léger, collaudando la musica aleatoria di John Cage. Qui nel “caso numero quattro” (quarto episodio) Richter utilizzerà i *Rotoreliefs* duchampiani a colori creando, nella sequenza del sogno ipnotico, un artistico effetto visivo dove i movimenti geometrici rotanti s'intersecano con le figure erotiche femminili di *Nudo che scende le scale*, quadro realizzato da Duchamp nel 1912. Il cinema astratto⁵³, costruito sull'idea d'immagini in movimento⁵⁴, ha come principio il concetto

⁵² Il cinema astratto si configura, soprattutto negli anni Cinquanta, in parte come ricerca rigorosa sulle potenzialità del singolo fotogramma «basandosi sulla ripetizione esatta e ossessiva di una o più immagini – figurative, astratte o monocrome – in alcuni casi ri-fotografate e sottoposte a diversi procedimenti tecnici (grande importanza rivestì la stampatrice ottica). Questa fase concettuale e matematica definita strutturale, che si consolidò in tutto il mondo soprattutto negli anni Settanta, portava alle estreme conseguenze l'idea di film come supporto materico, diagramma degli elementi primari che compongono il campo visivo (luce, forma, movimento, durata, suono ecc.), ricollegandosi al pre cinema e al cinema delle origini» (B. Di Marino, *Cinema sperimentale*, cit.).

⁵³ La tradizione del film astratto si diffonde in tutto il mondo, grazie a maestri dell'animazione sperimentale tra cui figurano il neozelandese Len Lye (il cui primo film *Tusalava* [Id.] è realizzato nel 1929) e soprattutto lo scozzese Norman McLaren. In Italia il pittore Luigi Veronesi, partendo dalla lezione avanguardistica, realizza tra il 1939 e i primi anni Cinquanta una serie di cortometraggi astratti dipinti a mano su pellicola intitolati *Film*, alcuni dei quali andarono distrutti durante la Seconda Guerra Mondiale. Uno dei maestri del genere era l'austriaco Peter Kubelka (amico di Mekas). Il perfezionista Kubelka realizza nell'arco di quasi cinquant'anni di carriera poco più di un'ora di cinema. Certi suoi film come *Adebar* [1957; Id.] o *Arnulf Rainer* [1960; Id.] sono predisposti su un accostamento di fotogrammi regolati da chiare regole matematiche.

⁵⁴ Cfr. G. Bartorelli, *Studi sull'immagine in movimento. Dalle avanguardie a YouTube*, Cleup, Padova 2015, pp. 88-91.

di eliminare dalla scena la macchina come parte meccanica, ovvero il motore elettrico che serve a muovere i dischi rotanti. Il cinema li sostituisce nell'azione di perpetrare la pittura nel tempo, tralasciando qualsiasi discorso narrativo, per entrare in un concetto di funzionalità oggettiva, di supporto ideale, come sblocco di una problematica e di una funzionalità di sola matrice pittorica. Per assurdo adottando oggi le tecnologie digitali con il meccanismo del "loop" l'opera diventa infinita, senza tempo, assumendo l'identità originale del supporto antico: attraverso e grazie allo schermo piatto si può ritornare al supporto originario nella funzione di quadro.

Alla fine degli anni Quaranta, inizio Cinquanta, si assiste al sorgere della corrente letteraria della *Beat Generation* ed escono in libreria i primi scritti di Jack Kerouac, le prime poesie di Allen Ginsberg, di William S. Burroughs, mentre inizia la febbrile attività, in seguito soprattutto editoriale di Lawrence Ferlinghetti. Accanto al cinema *Underground* fiorisce un movimento letterario che rifiuta l'*establishment* del passato, e si appropria degli stilemi di scrittori lontani dalla tradizione statunitense del *New Deal*, come Ernest Hemingway, John Steinbeck, William Faulkner, John Dos Passos⁵⁵, ma trova riferimenti formali ed estetici anche in autori estranei al realismo critico che aveva caratterizzato la letteratura americana degli anni Trenta, poeti europei e americani anticorrente o autori come James Joyce, Dylan Thomas, Ezra Pound. Si compie così un'operazione culturale simile a quella intrapresa dagli autori del cinema *Underground* nei confronti delle avanguardie europee e, comunque, si è di fronte al recupero di esperienze artistiche precedenti col fine di riappropriarsi di tutti gli strumenti opportuni a creare un atteggiamento critico nei confronti della società. Tuttavia questi artisti trascurano la politica di opposizione al sistema promossa dal *New Deal* di Roosevelt, molto democratica, ottimista e propositiva (come il cinema e i mass media degli anni Trenta ampiamente dimostrano e di cui sono uno strumento utile per la diffusione delle idee⁵⁶), per accedere alla tradizione europea alquanto pessimista e lontana dalla mentalità statunitense. Nasce così, su quest'onda che si adegua ad altre matrici culturali e ideologiche, un cinema *anti-Hollywood* e *off-Hollywood*, indipendente, che si sgancia dalle caratteristiche finora presenti nei film *Underground* delle origini.

⁵⁵ Cfr. F. La Polla, *L'età dell'occhio: il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino 1999.

⁵⁶ Cfr. G. Muscio, *La casa Bianca e le sette majors. Cinema e mass media negli anni del New Deal*, Il Poligrafo, Padova 1990.

Sidney Meyers, Morris Engel, Lionel Rogosin, perpetuano un'azione di tipo politico che troverà immediato riconoscimento critico in Europa, mentre i film *Underground* più astratti e meno aderenti alla realtà (si parla dei primi film di registi come Michael Snow, Jordan Belson, Robert Breer, Bruce Conner, Ken Jacobs, George Kuchar) rimangono associati a un cinema "sotterraneo", per pochi intimi, principalmente rivolto a limitati gruppi di intellettuali e relegato alla visione in piccoli club come fosse volutamente secretato a un pubblico più vasto. Sono autori da considerare più vicini alle realtà metafisiche delle avanguardie storiche nell'appropriazione di forme estetiche necessarie a plasmare performance consone alle loro esigenze artistiche. Non rientrano in ambiti strettamente legati alle realtà del Paese, alle problematiche che gli Stati Uniti vivono in un periodo storico tormentato dal razzismo, dalla povertà, dalla disoccupazione nelle grandi città. Un periodo di crisi esistenzialista davvero intensa che la cultura cinematografica *Underground tout court* avverte, ma rifugge o affronta solo superficialmente, come se la sofferenza scivolasse sulla pelle di questi registi borghesi piuttosto nichilisti e autarchici, prodromi di un sistema di cambiamento forte che sfocerà negli stilemi del nuovo cinema americano. Ma c'è anche un ristretto gruppo di artisti, sicuramente meno avanguardisti e più concreti, che sviluppa una critica di maggior respiro, comprensibile a un pubblico internazionale negli ambiti del cinema più legato alla realtà. Si parla di autori realisti e pratici che guardano al sociale, non esponendosi all'auto-referenzialità delle proprie esigenze individualistiche.

3.3 *Il cinema indipendente americano: dall'evoluzione del documentario e del cinema iperreale all'avvento del Direct Cinema*

Un film guida del movimento del cinema indipendente americano narra la storia di un bambino di colore abbandonato dalla società. *The Quiet One* (1948; *L'escluso*) di Sidney Meyers diventa la stella cometa per una generazione di registi indipendenti, ma non solo. Meyers proviene dal mondo rooseveltiano fiducioso nella democrazia popolare del *New Deal*. Ha fatto parte del gruppo della Frontier Film capeggiato da Paul Strand, produttore negli anni Trenta e Quaranta di film di propaganda statali analoghi a quelli del General Post Office (GPO) inglese prodotti da Grierson e Alberto Cavalcanti, o del National Film Board (NFB) canadese sempre fondato da Grierson. Si parla quindi di

opere impegnate sul piano politico, sociale e di propaganda democratica in un periodo nel quale le dittature euro-nipponiche cercano consenso con pellicole di ben altra natura. Tra i documentari più rappresentativi della produzione governativa americana, si ricorda *Power and the Land* [1940; L'energia e la terra] di Joris Ivens, documentario di propaganda sull'elettificazione delle aziende agricole statunitensi. A questa matrice artistica e ideologica tipicamente statunitense va sommata la contaminazione dovuta al sopraggiunto Neorealismo italiano. L'uscita sugli schermi dei capolavori di Roberto Rossellini, e degli altri registi italiani nell'immediato dopoguerra, inciderà profondamente sui gusti dei cinefili americani, modificando l'esperienza culturale e artistica non solo degli autori indipendenti come Meyers, ma anche di autori promossi dalle major hollywoodiane come Henry Hathaway, Jules Dassin, Elia Kazan, ecc. Per gli autori di cinema indipendente statunitense il Neorealismo diventa una nuova fonte da cui attingere valori consoni all'anticonformismo che li contraddistingue e permette loro di lavorare in senso oggettivo, guardando alla realtà con occhi diversi, eliminando gli annosi pregiudizi al punto di poter sperimentare nuovi modelli. Richard Leacock, Robert Drew, Albert e David Maysles, Donn Alan Pennebaker fanno parte della corrente conosciuta come *Direct Cinema* o "Cinema verità", evolutasi alla fine degli anni Cinquanta, ma anche altri registi iniziano la loro sperimentazione grazie al miglioramento tecnologico degli strumenti di ripresa delle immagini e dei suoni e delle moviole di montaggio. Secondo le possibilità produttive i film erano girati in 8, 16, 35 mm. In realtà si ha l'opportunità di lavorare con produzioni più economiche rispetto al passato, ma bisognerà confrontarsi ancora a lungo con il costo per lo sviluppo della pellicola che continuerà a rimanere alto. Il *Direct Cinema* ha comunque un'origine antecedente al cinema sperimentale in funzione iperrealistica che parte dal lavoro – cito qui opere divenute famose per la loro forza espressiva e simbolica che identificava quel periodo storico – di cineasti indipendenti come Meyers, Engel, Rogosin, Ruth Orkin, Ray Ashley, Ben Maddow e Joseph Strick.

Il fotografo militare Engel, specializzato in foto di guerra, aderisce alla Photo League nel 1936 ed espone i suoi lavori nella sua prima mostra personale del 1939, presso la New School for Social Research. Per un breve periodo lavora anche alla rivista di sinistra «PM». All'inizio degli anni Cinquanta decide di passare alla macchina da presa, ma per lui le produzioni rimarranno sempre un difficile ostacolo da superare nonostante i successi ottenuti. Con la moglie,

la fotografa Orkin, e l'amico, anch'egli fotografo, Raymond Abrashkin (in arte Ray Ashley) gira *Little Fugitive* (1953; *Il piccolo fuggitivo*), un film che ottiene un notevole successo critico tanto da essere candidato all'Oscar per la migliore sceneggiatura e vincere il Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia. La pellicola modificherà i canoni dell'estetica di ripresa introducendo l'uso della camera a mano e l'utilizzo di attori non professionisti. Nasce con questo film un metodo innovativo di intendere il cinema grazie a un moderno uso dell'obiettivo che insegue in modo costante ma discreto il protagonista del film mentre vive la sua quotidianità a Coney Island, migliorando di fatto l'aspetto intimistico della storia. Engel girerà altri due film, *Lovers and Lollipops* [1956; Id.] e *Weddings and Babies* [1958; Id.]. Nel secondo avrà la possibilità di registrare il suono in presa diretta con una cinepresa portatile, mentre nei primi due fu obbligato al doppiaggio. Engel è uno degli autori americani che più ha influenzato il cinema francese della *Nouvelle Vague* e del *Cinéma Vérité* – iniziando dallo pseudo-documentario ed esperimento sociale *Chronique d'un été* (*Cronaca di un'estate*) di Jean Rouch ed Edgar Morin, girato nell'estate del 1960 e uscito in sala nel 1961 –, così come ha condizionato il cinema del canadese Pierre Perrault.

On the Bowery [1956; Sulla Bowery] di Rogosin, Gran Premio per il miglior documentario alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1956, fin dalla sua uscita in sala è considerato un film potente per la sua introspezione etnologica, capace di mostrare nei dettagli una dimensione sociale altrimenti sconosciuta. È considerato dalla critica un capolavoro del *Free Cinema*⁵⁷ a stelle e strisce. Figlio di un industriale del settore tessile e laureato in ingegneria chimica, dopo un lungo viaggio in Europa e in Africa, Rogosin decide di girare un film sull'apartheid in Sud Africa, ma ritorna a New York per acquisire le competenze che gli permetteranno di realizzarlo. Nella Grande Mela vive in un appartamento non lontano da Bowery Street. Qui conosce lo scrittore Mark Sufrin e il cineoperatore Richard Bagley. Inizialmente Rogosin è intenzionato a girare un documentario senza copione sugli alcolisti che frequentano la via, ma presto si rende conto che c'è bisogno di dare un flusso organico alla storia. Con Sufrin decide quindi di dare rilievo alla vicenda di un ferroviere (Ray

⁵⁷ Il *Free Cinema* è un movimento cinematografico impostosi a Londra nel 1956 nato dalle idee di Karel Reisz e Lindsay Anderson. Cfr. E. Barnouw, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press, New York 1974, pp. 231-253.

Salyer) in cerca di lavoro, programmando un certo tipo di riprese che pensa potranno dare un'enfasi realistica alla storia. Comincia così a lavorare su un soggetto-scaletta piuttosto che su una vera sceneggiatura, anche perché l'assunzione di alcol non permette ai protagonisti della vicenda di seguire un filo logico discorsivo normale. Il regista deve costantemente stimolare l'azione, incitare chi vive quella situazione, come non fossero realmente su un set cinematografico. Il disoccupato, che sta vivendo una situazione personale difficile, incontra un abitante del luogo di nome Doc (Gorman Hendricks), col quale si sbronzerà in più di un'occasione. Rogosin gira questo film con l'occhio di un documentarista, i primissimi piani e la macchina che avvolge i corpi dei bevitori realmente ubriachi trasmettono una sensazione disgustosa fino a farne captare gli odori, fossero persino quelli di un essudato oleoso di una cavità pleurica indagata durante un'autopsia. La bellezza formale della fotografia, in bianco e nero, dona un senso di perdizione che cattura lo spettatore portandolo a comprendere la profonda umanità espressa da quelle vite spezzate. Bagley, dimostrando una grande abilità, si sofferma su quei volti che hanno l'aura dei ritratti di Rembrandt o ricordano, come in un incubo, la rappresentazione dell'Inferno di Hieronymus Bosch. *On the Bowery* viene apprezzato dalla critica in Europa, mentre negli States il giudizio è legato a questioni di carattere politico. Così come in Italia il Neorealismo è malvisto dal governo per questioni d'immagine, anche in America non si capisce perché si debba portare sullo schermo il degrado di simili ambienti sociali. L'ambasciatrice statunitense Clare Boothe Luce, presente al Lido il giorno della premiazione, non rivolge parola a Rogosin, indignata per aver realizzato un film così contrario agli ideali patriottici in un periodo di forte competizione con l'Unione Sovietica. Se Hollywood vuole mostrare al mondo l'immagine migliore dell'America mitizzandola, questo film indipendente crea disagio e un'opposizione forte, morale e di convenienza politica, da chi detiene il potere.

Un film documentario del 1960, pluripremiato anche a livello internazionale, dal titolo *The Savage Eye* [Id.], di Meyers, Maddow e Strick, considerato sperimentale proprio dalla critica del tempo che lo accoglie positivamente, affronta il problema del consumismo aggressivo di fine anni Cinquanta. Lo fa attraverso le confessioni di una giovane signora da poco uscita da una grave crisi matrimoniale e da un traumatizzante incidente stradale. Il film passa dalla storia individuale alla più generale condizione della donna nell'alienante società dei consumi, utilizzando tecniche di ripresa (anche sonora) aggressive, veritiere,

spettacolari e fantasiose. Primi piani e suoni diegetici (come per le riprese dei combattimenti di *wrestling* con la gente inferocita che urla e sbraita) o alcune riprese di persone che girano per strada ignare di essere filmate, danno a questo documentario un senso del reale assoluto, marcato dalla volontà degli autori di emettere un giudizio veritiero e severo su una società in profonda crisi di valori. In questo progredire di sensazioni critiche, il montaggio irruente dal ritmo incalzante è funzionale a condurre lo spettatore nel vortice delle emozioni. La recitazione su cui si basa l'apporto delle voci *off*, per quanto il testo sia sceneggiato per aderire ai contenuti visivi e rilevarli a livello critico, riporta a una finzionalità attoriale ancora legata agli schemi della narrativa documentaria del passato che scompariranno con l'avvento del *Direct Cinema*. Comunque sia *The Savage Eye* è un documentario di denuncia molto forte con un chiaro messaggio anticonformista. Lo spirito dell'indagine sociale, senza censura, spregiudicata, contraddistingue il nascere di un genere che avrà vita lunga, una forma cinematografica ormai lontana anni luce dall'esperienza democratica documentarista del cinema *New Deal*. La pellicola aiuta a connettersi con un mondo spinto da un'evoluzione tecnologica prorompente e da un contemporaneo netto indebolimento del livello identitario e di appartenenza alla nazione dei cineasti alternativi al sistema. In senso inverso nella società civile si manifesta la volontà nazionalista di mantenimento di un imperialismo classista che, dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, si farà sempre più dilagante e guerrafondaio, causando reazioni ancora più forti nel movimento artistico e cinematografico *Underground* e nella documentaria alternativa fino a portare alla fondazione, più consapevole e unitaria di quanto finora avvenuto, del *New American Cinema*.

Il gruppo fondatore di quello che sarà in seguito chiamato "cinema diretto" coinvolge professionisti del documentario maturati grazie a varie collaborazioni nel mondo del cinema, della televisione e della fotografia. Drew ha avuto un'esperienza importante nel settore del giornalismo fotografico ed è stato anche reporter per «Life». L'importante valore aggiunto che egli apporta all'inizio degli anni Cinquanta, in parte in seguito alla sua spiccata capacità imprenditoriale, è trasferire al cinema le tecniche del reportage, anche se, inizialmente, la cosa si dimostra difficilmente praticabile per una questione tecnologica: il cinema era ancora troppo stanziale con le sue macchine da presa pesanti e onerose negli spostamenti e nella dinamicità discorsiva. Per la NBC, nel 1953, gira *Key Picture* [Id.] un film che dimostra i

limiti qui evidenziati. La visione del film *Toby and the Tall Corn* [1954; Toby e l'alto granoturco] di Leacock, andato in onda in prima serata sul programma televisivo culturale *Omnibus* [Id.], lo spinge a incontrare il collega, laureato in fisica, esperto di meccanica e di elettrotecnica, per confrontarsi sulle tecniche del cinema documentario. Leacock, durante la guerra in Birmania e Cina, è stato un fotografo in prima linea e ha inoltre collaborato in *I racconti della Louisiana* del maestro Flaherty. Con l'aiuto economico della Time Life Broadcast Division Drew e Leacock studiano apparecchiature più leggere e iniziano a realizzare film per la Drew Associates con altri cineasti. Insieme a loro si gettano in quest'avventura Pennebaker e i fratelli Maysles, Robert Galbraith, Robert Farren e Anita Posner, tutti impegnati nella realizzazione di documentari basati sul metodo della *candid camera*. Pennebaker, come studente d'ingegneria, si era interessato di computer, e solo in seguito di cinema documentario sperimentale. Passioni che condivide con i Maysles, laureati entrambi in psicologia, giunti al cinema prendendo strade diverse: David diventa assistente alla produzione in due film con Marilyn Monroe, mentre Albert lavora a un documentario televisivo in Unione Sovietica. Ai membri maggiormente coinvolti nell'operazione produttiva, va aggiunto un professionista di esperienza come Terence Macartney-Filgate, figura rilevante del NFB, soprattutto per la serie *Candid Eye* [Id.] di fine anni Cinquanta. Nella divisione dei ruoli Drew funge soprattutto da produttore esecutivo, quindi ideatore e supervisore dei vari progetti realizzati. In questo periodo di lavoro comune, il cui risultato è una filmografia complessiva⁵⁸ assai ampia, il progresso tecnologico apporta continue migliorie alle macchine da presa e alle altre attrezzature indispensabili per girare, fino a caratterizzare una nuova visione del *filmmaker* moderno collegata al concetto di "cinema diretto", emanazione dei paradigmi vertoviani del "cine-occhio" che aprirono alle trasformazioni tecnologiche necessarie per seguire l'evoluzione delle idee del cinema documentario con produzioni statali come GPO e NFB. In situazioni politiche opposte – da una parte le produzioni legate alle sovvenzioni del partito unico comunista sovietico o dei governi di coalizione democratica britannico e canadese, dall'altra l'iniziativa privata statunitense come fonte di ogni investimento – la necessità comune dei cineasti è quella d'alleggerire le attrezzature e rendere le cineprese sempre

⁵⁸ Cfr. A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., pp. 243-250.

più fotosensibili, ma anche di migliorare la registrazione sonora, in presa diretta, dotandosi di registratori e microfoni sempre più maneggevoli e sensibili. Un altro aspetto, non secondario, è diminuire il rumore del rullo che gira nella bobina, per rendere la cinepresa più silenziosa possibile, poiché il rumore rivelava l'“azione”. L'evoluzione tecnologica offre agli operatori una serie di facilitazioni che permettono loro di agire intimamente con i personaggi, una libertà che finora era stata impossibile da praticare. In questa fase storica il cinema mostra la capacità di produrre nuovi contenuti grazie a un'intensificazione della forma cinematografica e alla contemporanea dislocazione delle immagini filmiche sul piccolo schermo della comoda visione domestica. Questo primo passaggio tecnologico “a nuove visioni”, dal grande al piccolo schermo, dimostra che le forme tecnologiche non annullano il cinema con la relativa adozione di una forma impura, non lo fanno scomparire, ma al contrario ne mostrano la persistenza sotto altre forme con altre possibilità comunicative⁵⁹, cosa che oggi, nell'era digitale⁶⁰, si è amplificata a dismisura, ma le cui origini sono qui facilmente riscontrabili anche attraverso un contemporaneo cambiamento dei gusti e a seguire, come di solito avviene, dei costumi sociali.

Primary [1960; Le elezioni primarie del 1960] di Drew sembra poter essere il film dell'avvenuto cambiamento⁶¹. Prima Leacock poi Drew testimoniano quanto segue:

«“Per la prima volta avevamo la possibilità di entrare e uscire dagli edifici, di andare su e giù per le scale, di filmare nei taxi, dappertutto, e di avere il sonoro in presa diretta”. Anche Drew attribuisce grande importanza all'attrezzatura: “Con *Primary* ho avuto per la prima volta la possibilità di utilizzare la nuova attrezzatura per le riprese e per il montaggio, nonché le nuove idee, e tutto nello stesso tempo”»⁶².

⁵⁹ Cfr. D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, cit., pp. 8-11.

⁶⁰ Francesco Casetti (cfr. *The Lumière Galaxy*, Columbia University Press, New York 2015) seguendo le posizioni teoriche di autori come David Bordwell, Noël Carroll, Stephen Prince, John Belton, ha stabilito un ragionamento e un approccio “antiessenzialista” riguardo alle nuove tecnologie digitali che hanno originato una rilocazione e un'intensificazione del cinema.

⁶¹ S. Mamber, *Il cinema verità americano*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 155.

⁶² *Ibid.*

Il film di circa un'ora, rispettando i tempi televisivi che prevedevano gli intervalli pubblicitari, ha per soggetto lo scontro politico tra John F. Kennedy e Hubert H. Humphrey nelle elezioni preliminari (*primaries*) del Partito Democratico del Wisconsin nel 1960. Il documentario è un chiaro esempio di maestria degli operatori Leacock, Pennebaker, Albert Maysles e Macartney-Filgate (quest'ultimo sembra abbia girato più degli altri). Una scena ripresa con il grandangolo, di quattro minuti circa, è il simbolo del rinnovamento in atto e si manifesta nel pedinamento zelante se non ossessivo, come si trattasse di una mosca, di Kennedy e della moglie Jackie. L'inquadratura è un piano sequenza che ha inizio sulla soglia di un edificio per poi attraversare un corridoio, salire su una rampa di scalini facendosi largo tra la gente, fino a giungere al palco dove il politico si trova di fronte a una folla plaudente. Nel film Pennebaker (principale montatore del film) e Maysles girano ancora con delle Arriflex, più leggere della serie distribuita in passato, ma non ancora attrezzate con il sonoro (fino ad allora si era obbligati a collegare un registratore con un filo alla cinepresa, un'operazione che intralciava i movimenti del cineoperatore). Leacock invece sperimenta soluzioni tecniche che gli permettono di riprendere quanto avviene in presa diretta sonora (quindi senza la presenza del fonico), evidenziando tutto ciò che accade come se l'operatore non fosse presente sul posto, raggiungendo così la massima spontaneità nell'inquadrare e riprendere Humphrey e Kennedy in momenti particolari di presunta libertà, in cui i due politici non devono assumere atteggiamenti predeterminati che il loro ruolo di candidati imporrebbe. Nella confusione che un avvenimento di questa natura porta in sé, Leacock riesce a salire sul sedile posteriore dell'auto facendosi passare per un membro dell'*entourage*. Coglie così Humphrey in momenti d'intimità mentre, durante una giornata di pioggia, si sposta da una cittadina all'altra e riprende anche la moglie del politico che riposa qualche minuto. Il tutto è stato reso possibile grazie all'utilizzo di una 16 mm amatoriale, che ha il pregio di girare in maniera quasi completamente silenziosa, con un microfono fissato al sedile in modo da essere invisibile. Altrettanto discretamente l'operatore coglie Kennedy, stremato dal lavoro, in una stanza d'albergo la sera dell'elezione: il senatore è seduto accanto a un tavolino sul quale è posto un portacenere dietro al quale Leacock ha nascosto un registratore con microfono. L'apparecchio gli permette di cambiare le bobine sonore senza che nessuno tra i numerosi presenti si accorga dell'operazione. Il cineasta spiega:

«Mi sono ritirato in un cantuccio e mi sono fatto piccolo piccolo, seduto in una grossa e comoda poltrona con la macchina da presa in grembo. Sono più che sicuro che non ha avuto la più pallida idea che stessi filmando»⁶³.

Le immagini e i suoni non sono tecnicamente puliti, difatti la mancanza di luce e il microfono non troppo professionale danno un senso d'imperfezione al registrato. Proprio lo "sporco" che contraddistingue queste riprese offre allo spettatore il senso di una realtà colta sul fatto in piena segretezza, mentre il gruppo di persone è impegnato a svolgere i compiti assegnati e il presidente mostra tutta la sua stanchezza. La freschezza di queste immagini, che rendono «umano un procedimento impersonale»⁶⁴, surclassa le più pulite, antropologicamente asettiche immagini, girate senza sonoro con l'Arriflex, come le lunghe strette di mano, un impacciato montaggio di piedi inquadrati dentro le cabine elettorali, un discorso di Humphrey ripreso in campo lungo con primi piani sul pubblico per ovviare alla mancanza di registrazione del suono in presa diretta. La novità di un cinema che si nasconde agli occhi degli stessi protagonisti ripresi genera un nuovo modo di percepire il cinema stesso. Diventerà difficile poter ritornare indietro, a film dai contenuti anche importanti ma falsificati dalla presenza di una macchina da presa al centro della scena, imperiosa quanto sovrastrutturata, che rende vana la necessaria spontaneità del soggetto ripreso, attribuendo una recitazione invasiva anche agli attori improvvisati. *Primary* permise ai suoi autori di mostrare quanto era accaduto realmente durante le elezioni, senza mistificare contenuti e significati.

Come si è visto, lo sviluppo del cinema documentario porta a una mutazione dei contenuti che si estendono intorno alle nuove possibilità di riprendere la realtà, ovviando alle preclusioni del passato. Se *Primary* è riconosciuto dalla critica come la pellicola capostipite del "cinema diretto" americano, rimanendo storicamente il film che funge da punto di passaggio tra passato e presente, i successivi *On the Pole* [1960; Id.] e *The Chair* [1962; Id.] di Drew e *The Children Were Watching* [1961; Id.] di Leacock danno il senso di una trasformazione avvenuta e dell'assunzione di un metodo per realizzare film oramai consapevole delle conquiste raggiunte. I tre film, dei veri e propri gioielli della cinematografia, furono raramente proiettati nel periodo in cui Leacock fu partner della Drew

⁶³ *Ivi*, p. 156.

⁶⁴ *Ivi*, p. 157.

Associates. *On the Pole* racconta l'avventura del pilota automobilistico americano Eddie Sachs mentre cerca di averare il suo sogno e vincere la 500 Miglia di Indianapolis. In *The Children Were Watching*, Leacock è testimone di violenti scontri per l'integrazione scolastica a New Orleans. In *The Chair* la squadra cinematografica composta da Leacock, Drew, Pennebaker e Gregory Shuker insegue l'avvocato Louis Nizer mentre tenta di salvare il prigioniero Paul Crump dalla sedia elettrica. I tre documentari mostrano un netto miglioramento dell'uso delle tecnologie che, con straordinario tempismo, permettono nuove possibilità d'azione, donano invisibilità al cinema con il metodo della macchina da presa nascosta, oppure consentono di riprendere le persone mentre sono talmente impegnate nelle loro faccende da dimenticarsi l'esistenza di un operatore che le filma. Pennebaker nell'introduzione di un suo libro⁶⁵ spiega il metodo applicato nei film *Don't Look Back* [1967; Id.] e *Jane* [1962; Id.], dedicati al pedinamento di Bob Dylan e Jane Fonda. La tecnica utilizzata prevede che chi è ripreso ignori la sua presenza in modo che «grazie a tale finzione, veniamo a sapere qualcosa di loro»⁶⁶. In ogni caso la finalità è di riprendere un soggetto nella massima naturalezza possibile. Per far questo l'operatore non deve intervenire nelle dinamiche di quanto avviene davanti al suo obiettivo, non si deve organizzare o modificare nulla, ma fare la minima regia prevista dal cinema tradizionale⁶⁷: l'unico scopo, per quanto diversi i modi d'agire, rimane quello di riprendere quanto accade senza alcuna forma di mediazione⁶⁸.

Leacock e Pennebaker si separano da Drew nel 1963, i Maysles un anno prima. Drew passerà a lavorare, come produttore esecutivo, per l'ABC TV. Nel 1960 Drew e Leacock proiettano in Francia, alla Cinémathèque Française, *Primary* e *On the Pole*: in quell'occasione il critico Henri Langlois afferma che questi film sono forse i due documentari più importanti realizzati dai tempi

⁶⁵ Cfr. D.A. Pennebaker, *Bob Dylan: Don't Look Back*, Ballantine Book, Paperback Original edition, New York 1968.

⁶⁶ *Ivi*, p. 158.

⁶⁷ Cfr. L. Marcorelles, *Living Cinema. New Directions in Contemporary Film-Making*, Praeger Publishers, New York-Washington 1973, in particolare il capitolo intitolato *Direct Cinema*, pp. 23-121.

⁶⁸ Cfr. *Ivi*, *The Technique of Direct Cinema*, pp. 28-34: a p. 28 del libro una postilla indica qual è la formazione tipo utilizzata nel "cinema diretto". Il tipo di equipaggiamento previsto può essere facilmente trasportato da due persone, un cameraman e un tecnico del suono, che devono preferibilmente essere di statura minuta così da passare inosservati.

dei fratelli Lumière⁶⁹. Affermazione che chiarisce, in ogni caso, l'altissimo valore attribuito dalla critica europea al lavoro di questi registi apportatori di un linguaggio cinematografico innovativo, sia nella forma sia nella grammatica, in cui la registrazione sonora e il dialogo sincrono raggiungono una qualità funzionale ed esegetica prima sconosciuta. Come molto spesso è accaduto nella storia del cinema, anche questi autori otterranno un maggior successo lontano dal proprio Paese, anche perché i produttori delle reti televisive statunitensi, sin dall'inizio degli anni Sessanta, si erano abituati a documentari la cui alta qualità estetica e contenutistica era ormai data per scontata.

Dalla metà degli anni Cinquanta, quando il cinema documentario riempie ormai costantemente i programmi culturali dei canali televisivi, si ha un cambiamento d'impostazione delle produzioni filmico-televisive:

«Questa corrente cinematografica di tipo documentario, democratico, non avanguardistico in senso stretto, secondo la dizione dell'avanguardia storica, avrà un'influenza notevole su altri film realizzati negli anni successivi, anche se spesso da questa corrente artistica si prendono soltanto gli schemi formali, si derivano i modi esterni di narrare i fatti»⁷⁰.

La maggiore domanda di documentari da parte delle reti televisive si concentra negli anni che vanno dal 1954 al 1962, e se si guarda alle filmografie⁷¹ degli autori menzionati, ci si rende facilmente conto della feconda e straordinaria crescita delle produzioni che mantennero un livello qualitativo alto, anche quando gli argomenti e i soggetti erano meno quotati dei film sopracitati.

3.4 *Il passaggio dall'Underground e dal Direct Cinema al New American Cinema*

Finora abbiamo ricostruito una rivoluzione del cinema americano indipendente dalle sembianze diametralmente opposte: da una parte un cinema legato

⁶⁹ P.J. O'Connell, *Robert Drew and the Development of Cinéma Vérité in America*, Southern Illinois University Press; 1st edition, November 26, 1992, p. 236.

⁷⁰ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit., p. 67.

⁷¹ Cfr. A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., pp. 243-250.

alle avanguardie europee del passato piuttosto metafisico e ispirato a iniziative biografiche minimaliste e dall'altra un cinema tecnologicamente evoluto legato alla forma documentaristica, che deve molto al Neorealismo americano che inventa nuove forme di cinema del reale in un'era proto televisiva. Questa prerivoluzione culturale americana dell'avanguardia *Underground*, o del nuovo cinema documentario del reale, anticipa e traccia i contenuti della *rivoluzione culturale* del 1968 che, anche attraverso il sistema audiovisivo, battezzerà gli autori più originali del *New American Cinema*⁷². Una rivoluzione dei costumi nella quale il cinema assume caratteristiche diverse: onirico e più aperto a sovrastrutture di tipo interpretativo-analitico e votato a nuove linee visive (Stan Brakhage⁷³), più attento a una iperrealità mai censurabile (Jonas Mekas) o altre volte più artefatto e contestualizzato (Warhol). Si tratta in ogni caso di sperimentazioni, spesso solo riflessi, a forti cambiamenti in atto sia dal punto di vista sociale, sia delle tendenze artistiche. Tre correnti afferenti ad ambiti diversi si sviluppano in questo periodo: la filosofia letteraria *beat*, la corrente artistica della *Pop Art*, il *cinema formalista* (che Ellen Freyer definisce «suicidio artistico dell'avanguardia»⁷⁴). Quest'ultima forma cinematografica sorge sulla scia di un moderno stile futurista riconoscibile per l'abbondante uso della tecnologia cibernetica legata all'arte cinematizzata e agli studi sull'immagine e sulla pittura in movimento⁷⁵.

La politica rimane lontano da questo modo di percepire le cose, appartiene al mondo che crede nelle tradizioni, si occupa dei propri affari, privati e pubblici, e alimenta il conformismo. L'industria hollywoodiana pilota i gusti delle persone, mantenendo il controllo sul senso comune di appartenenza a un sistema politico-sociale che ha al proprio centro come valore primario la famiglia. All'inizio degli anni Sessanta la "controcultura"⁷⁶ prerivoluzionaria si oppone alle forme di conformismo insite nella società tradizionale, assumendo le caratteristiche di un viaggio identitario che si lega a nuovi modi di intendere la vita, anche sensoriali (come chiariscono nei loro scritti, per molti giovani illuminanti, Aldous Huxley e Timothy Leary), utilizzando stupefacenti, a seconda della moda o

⁷² Cfr. P.A. Sitney, *L'avanguardia cinematografica americana*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., pp. 77-114.

⁷³ Cfr. Eisenstein Brakhage, «Artforum», 5, January 1973.

⁷⁴ E. Freyer, *Cinema formalista: il suicidio artistico dell'avanguardia*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., pp. 147-154.

⁷⁵ Cfr. G. Bartorelli, *Studi sull'immagine in movimento*, cit., pp. 88-91.

⁷⁶ F. Pivano, *Beat Hippie Yippie. Dall'underground alla controcultura*, Arcana Editrice, Roma 1972.

della concezione spirituale del momento e dello stare insieme, formando gruppi che di fatto sostituiscono la famiglia tradizionale e vivendo sperimentazioni ipnotiche con un senso di comunione quasi religioso nel riconoscimento dell'esperienza vissuta insieme ecumenicamente. Semplificando, da una parte prospera il movimento solare, sfarfallante, dei capelloni che amano i viaggi lisergici (*trip*), l'uso del "sacro" peyote, dell'erba o della mescalina, abitudini che contraddistinguono gli *hippies* dell'East Coast di San Francisco, Los Angeles, San Diego, mentre dall'altra si allarga il movimento *Underground* metropolitano della West Coast newyorkese, più tetro, sotterraneo, dai colori cupi, gli occhiali neri, che predilige l'uso di anfetamine e di oppiacei, la cui base, universalmente conosciuta, è la *Silver Factory* di Warhol. Sono tanti i giovani che frequentano questo luogo speciale nel quinquennio 1963-68, il periodo più intenso di attività cinematografica del re della *Pop Art*, un'epoca da ritenere persino implosiva, pericolosa, per quanto affascinante perché vissuta con un autentico spirito anarchico – il gruppo dei Velvet Underground è l'espressione musicale universalmente riconosciuta⁷⁷ –, che vede succedersi una vorticoso escalation di avvenimenti fino al tentato omicidio di Warhol nel 1968 da parte di Valerie Solanas.

Due mondi, East e West, che vivono all'inizio del decennio Sessanta un medesimo fermento culturale e saranno al centro di una repentina mutazione genetica dei costumi che avverrà con stili diversi: usando una metafora esemplificativa da una parte s'impone l'umanesimo decadente di Jack Kerouac, dall'altra la sensibilità aristocratica di Truman Capote. L'anticonformismo assume forme diverse, svincolanti dalla società perbenista che, fino allora, dava un senso al "sogno americano" (*American Dream*) trasformatosi in un tipo di vita consumista, militarizzata, razzista, monocolora, che ora viene messa sotto attacco da chi non accetta di far parte del sistema. I movimenti contro-corrente portano a una consapevole liberazione dai freni inibitori che, fino allora, avevano interagito con i meccanismi formali connessi alla società, ai costumi e all'arte. Soprattutto i giovani riescono ora a trovare una via per fuggire dal pessimismo cosmico, prodotto di un passato repressivo.

⁷⁷ Il gruppo Velvet Underground era originalmente composto da Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison e Angus MacLise, che dal 1965 sarà sostituito alla batteria da Moe Tucker. Consigliata dal produttore Warhol, nel film *The Velvet Underground & Nico: A Symphony of Sound* (1966; *Id.*) appare Nico, la cantante di origine tedesca, che sarà una delle superstar femminili di alcuni film di Warhol nel biennio 1966-1967.

In questo periodo in America ci si trova di fronte a un'onda lunga di cambiamenti che interagiscono con la nuova coscienza di numerosi autori, almeno di quanti erano usciti incolumi dall'era eisenhoweriana (1953-61), la quale tuttavia portava con sé le tossine di quanto era accaduto in quegli otto anni di governo, un'epoca d'involuzione pericolosa e inquietante della cultura e della società americana che aveva causato crisi di valori e d'istituzioni. Come si è visto con *On the Bowery*, l'analisi e la descrizione di una particolare realtà umana e sociale sono filtrate attraverso un tipo di esperienza documentaria e critica ben precisa: non si arriva a nessun tipo di sentenza e il finale del film offre al protagonista un futuro positivo. Circa dieci anni dopo Peter Emmanuel Goldman, con *Echoes of Silence* [1965; Id.] e *Pestilent City* [1965; Id., film girato a Manhattan tra Times Square e Harlem], non concede nessuna possibilità salvifica, anzi consegna una visione della società americana devastata, senza via d'uscita. Il pessimismo neorealistico del film relega la società americana della metà degli anni Sessanta a un inferno pestilenziale. La stessa cosa accade con Meyers, che nel 1948 realizzava *L'escluso*, film in cui c'era ancora posto per la salvezza umana e sociale del giovane protagonista, grazie a una rieducazione tipica della cultura progressista, e che, circa dieci anni dopo, produce un film ancor più cupo, il già citato *The Savage Eye*, profondamente catastrofico, sulla solitudine dell'uomo nella società americana consumistica e vuota. Il film non concede nessuna speranza di uscire dal tunnel del depauperamento sociale al quale ha portato la politica di Eisenhower. Il medesimo pessimismo accompagna anche *Shadows* (1959; *Ombre*) di John Cassavetes⁷⁸. Considerato universalmente un film di culto, rimane una pietra miliare nella nascita del cinema indipendente americano degli anni Sessanta. La sceneggiatura è improvvisata dagli attori su un canovaccio essenziale e lo spirito libero di Cassavetes s'imprime in questo film dalla fotografia superba, messa in rilievo dalle cromature in bianco e nero negli spazi interni fumosi dei locali notturni dove si suona musica jazz e si svolge una parte importante dell'azione. Il regista s'ispira al Neorealismo rosselliniano e al documentario democratico americano, oltre a essere influenzato dallo stile di Engel e di Rogosin. *Ombre* verrà poi girato una seconda volta con una più comoda 16 mm e con alcune sostanziali modifiche, dopo che la prima versione, di un paio di anni prima, aveva suscitato reazioni non positive, soprat-

⁷⁸ J. Healy - E. Martini (a cura di), *John Cassavetes*, Il Castoro, Milano 2007.

tutto da parte di un pubblico solitamente compiacente, anche se quella copia piacque molto al critico cinematografico, regista e distributore di origine lituana Mekas. La nuova versione, presentata alla sezione “Informativa” della Mostra del Cinema di Venezia (1960), vincerà il premio Pasinetti. Il racconto porta lo spettatore dentro una dimensione realista e pessimista. La vicenda riguarda le relazioni interrazziali, tema caldo negli anni in cui la *Beat Generation* prendeva corpo a New York⁷⁹. Due anni dopo, nel 1961, Mekas realizza *Guns of the Trees* (1961; *I fucili degli alberi*), un film a 35 mm che rimane l’unico girato in questo formato (famoso perché il regista lasciava al proiezionista la scelta dell’ordine da dare alle bobine), al quale farà seguito un altro film recitato, *The Brig* [1964; Id.], prodotto dal Living Theater e interpretato dagli stessi attori che propongono questa storia a teatro. Si tratta di un finto documentario molto duro sulla condizione dei marines prigionieri in un campo a Fuji in Giappone, girato seguendo il metodo del *Direct Cinema* con la cinepresa in spalla. *I fucili degli alberi* ha per protagonisti una donna depressa sul punto di suicidarsi, che in una chiesa incontra un uomo, e successivamente una coppia sposata, che cerca di convincerla che la vita vale la pena di essere vissuta. Dalla vicenda emerge la difficile situazione sociale del periodo che un titolo del giornale «The Militant», alzato al cielo durante una manifestazione di protesta, riassume sinteticamente bene: *Stop the Crime Against Cuba!* Questa pellicola drammatica mostra tuttavia un atteggiamento ottimistico, la speranza, quasi la certezza, di potere incidere sulla realtà del Paese, che la protesta possa dar vita seppur parzialmente a un cambiamento. I film successivi del regista, i cosiddetti “film diario” sull’intimità del quotidiano, sono invece il simbolo di un avvenuto cambiamento stilistico, dissociato rispetto a una vicenda leggibile in un qualunque ambiente sociale, fino a determinare nell’autore una libertà originale d’impostazione unita all’abilità di saper cogliere,

⁷⁹ «Era inevitabile che le due aree finissero per incontrarsi, e anzi per un certo tempo esse operarono di concerto, ottenendo il risultato maggiore (o comunque quello più noto) in sede cinematografica con *Pull My Daisy* (1959; Id.) diretto da Robert Frank e Alfred Leslie, su sceneggiatura di Jack Kerouac e con la presenza in scena di Allen Ginsberg» (F. La Polla, *New American Cinema*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2004). Warhol dirige *Couch* [Divano] nel luglio del 1964 con la partecipazione di una nutrita schiera di personaggi famosi della *Beat Generation* (come Jack Kerouac, Gregory Corso, Allen Ginsberg, Peter Orlovsky) che partecipano ai riti orgastici omosessuali del film sul “famoso divano” della *Silver Factory*, dimostrando una disinibizione assoluta davanti alla macchina da presa.

con una semplicità smarcante, le variazioni d'intensità emotiva offerte dal quotidiano⁸⁰. Queste caratteristiche fanno di Mekas un regista unico all'interno del cinema indipendente e documentario, anche se il distacco dalla realtà sociale americana passerà attraverso l'assunzione di un diniego graduale dell'utilizzo di schemi formalistici tradizionali e di uno svuotamento irreversibile da ogni impegno politico o ideologico, scegliendo un ritorno alla realtà quotidiana – politicamente asettica e riconoscibile nei piccoli fatti e nei gesti rituali altrimenti inutili in un cinema più tradizionale e consumistico – molto simile al cinema teorizzato e sperimentato da Vertov e dai suoi *Kinoki*, nel quale il montaggio prende il sopravvento sulla discorsività narrativa. Mekas spiega questo cambio di passo e il rifiuto, all'inizio degli anni Sessanta, da parte di giovani *filmmakers* (termine che riconsegna il valore autentico di questi artisti manipolatori, costruttori, artefici di opere cinematografiche in cui la pellicola è il bene comune) del convenzionalismo identitario della società occidentale:

«Come il nuovo poeta, il nuovo cineasta non ha interesse a essere accettato pubblicamente. Il nuovo artista sa che la maggior parte di ciò che oggi viene espresso in pubblico è corrotto e distorto. Sa che la verità sta altrove, e non nel “New York Times” o nella “Pravda”. Sente di dover fare qualcosa al riguardo, per la propria coscienza, sente che deve ribellarsi contro la rete di menzogne che ci stringe. Alcuni scrittori in patria e all'estero hanno accusato il nuovo artista di nichilismo e di anarchia. Certo, l'artista americano potrebbe anche cantare lieto e spensierato, senza un tono disperato nella voce, solo che così non rifletterebbe né la società né se stesso, ma sarebbe un bugiardo come chiunque altro. Ora che l'anima dell'uomo è schiacciata in tutti gli angoli della terra, che gli stati abusano della sua persona con il mastodontico apparato della burocrazia, della guerra e delle comunicazioni di massa, egli

⁸⁰ A Lucca la Fondazione Ragghianti ha organizzato un'esposizione intitolata «Sei opere di Jonas Mekas» (11 ottobre-2 novembre 2008) curata da Benn Northover. La pubblicazione *Jonas Mekas*, che accompagna la manifestazione nata in collaborazione con il Lucca Film Festival 2008, raccoglie una serie di scritti sull'intera opera dell'artista. In particolare si rimanda a D. James, *Film diario/Diario film: pratica e prodotto in Walden di Jonas Mekas* (pp. 19-32) e P.A. Sitney, *Jonas Mekas e il Diario film* (pp. 33-42); Cfr. E. Marcheschi, *Tra vita, poesia, cinema e memoria: un percorso nella mostra di Jonas Mekas*, in «LUCK», 12/13, Fondazione Ragghianti, gennaio-dicembre 2008.

si rende conto che l'unico modo di salvare l'uomo è di incoraggiarne il senso di ribellione, anche a costo dell'anarchia e del nichilismo. L'intero panorama del pensiero umano, come viene pubblicamente accettato dal mondo occidentale, deve essere rovesciato»⁸¹.

Come si vede, l'influenza della politica sul cinema americano indipendente degli anni Sessanta è un aspetto concreto, tangibile, e rivela come l'arte possa respingere la pressione avversa in un determinato periodo storico, soprattutto se contrassegnato da eventi negativi in grado di incidere sulle vite di molti. Nel caso del movimento *Underground*, tuttavia, la legge o, per meglio dire, i suoi interpreti, una volta provocati dalla lotta per le libertà civili, dirigono i loro strali contro l'avanguardia artistica, veicolo delle più sottili espressioni dello spirito umano, intaccando i tenui germogli dell'attività spirituale ed estetica. Questo accade negli Stati Uniti nel periodo di passaggio dalla Guerra Fredda alla campagna in Corea, contrassegnato dall'espansione imperialista americana, tra l'altro necessaria alla potente *lobby* dell'industria bellica che ha aiutato l'America a uscire dalle sabbie mobili della lunga crisi iniziata nel '29, e che, per chiari motivi economici, deve continuare a generare lavoro. A quest'aspetto economico di rilievo si aggiunga l'azione regressiva e persecutoria contro ogni forma di comunismo del senatore Joseph McCarthy (in carica dal 1946 al 1954), il cui accanimento anche nei confronti di Hollywood e degli intellettuali si trasformò in una vera e propria "caccia alle streghe"⁸², e la successiva involuzione delle istituzioni durante il potere eisenhoweriano. Queste condizioni politiche vanno necessariamente combattute tramite un'azione anarchica e individualista, così come fece il movimento *beat*. La successiva ascesa politica di Kennedy, invece, predispone inizialmente a una fase di cambiamento che si rivela ben presto un'illusione:

«Con l'avvento di Kennedy, alla primitiva speranza è subentrata una delusione ben più grave del precedente disgusto, perché a un principio di recupero della cultura, delle intelligenze alle leve del potere, cioè un recupero della cultura come ai tempi di Roosevelt, con la possibilità di

⁸¹ J. Mekas, *Note sul New American Cinema*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., pp. 33-34.

⁸² Cfr. R. Hofstadter, *Società e intellettuali in America*, Einaudi, Torino 1967.

incidere seppure entro certi limiti sulla politica americana, di avere un peso interno della società, ha fatto seguito bruscamente una reazione altrettanto e forse più grave di quella dell'epoca precedente. Ricordiamo che tre fatti estremamente gravi, proprio agli inizi del governo Kennedy, hanno bloccato, anzi chiuso, ogni possibilità rivoluzionaria o almeno riformistica: la tentata invasione di Cuba, il rischio di un terzo conflitto mondiale con la vertenza dei missili sovietici a Cuba e la guerra del Vietnam. Questi tre fatti, molto vicini l'uno all'altro, chiudono ormai ogni possibilità di dialogo col potere costituito. Questa chiusura è stata determinante per l'involuzione (o l'evoluzione?) della cultura americana degli anni Sessanta, perché è apparsa più chiara ed esplicita l'impossibilità, l'incapacità dell'*intelligenza* di incidere sul futuro di un popolo e di una nazione: ci si è resi conto che la cultura e l'arte non servono a mutare il mondo. Di qui nasce una sorta di reazione al sistema sempre più accentuatamente dadaista, intendendo con questo termine l'anarchia e il pessimismo dei dadaisti. Si accentua sempre più – e lo si vede molto bene nel cinema [...] – la rivolta personale, individuale, che ha sbocco sul terreno sociale e politico, ma spesso soltanto in paradisi che sono “paradisi artificiali”. La cultura e l'arte servono come via di fuga da una realtà che non si sa e non si può controllare, perché non se ne hanno i mezzi, perché sfugge al dominio dell'intelligenza. La maggiore parte delle opere dell'underground americano degli anni Sessanta riflettono bene questo stato di cose»⁸³.

Le considerazioni di Rondolino sopra riportate caratterizzano un aspetto fondamentale del passaggio dal cinema *Underground*, e dall'altra corrente del *Direct Cinema*, a un cinema indipendente più sperimentale come esigenza sia di ricerca personale sia d'indagine linguistica. In questo contesto di rinnovamento nel quale non vi è alcuna rilevanza di carattere politico, si producono opere del tutto libere non soltanto dagli schemi formalisti tradizionali, ma anche da ogni impegno sul piano ideologico, così com'è accaduto a Mekas. Il nuovo cinema è a-politico e, proprio per la mancanza di un progetto critico nei confronti del sistema, entra a far parte di un meccanismo ben diverso di

⁸³ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit., pp. 68-69.

produzione artistica volto a dimostrare un rifiuto della società nel suo complesso. Qualsiasi dialogo è ritenuto inutile perché tra le parti il linguaggio è totalmente diverso, antitetico e discordante. La nascita del *New American Cinema*, come corrente cinematografica successiva ed evolutiva del periodo *Underground*, trova terreno fertile per i suoi contenuti più simbolici, propri di un periodo di forti cambiamenti in atto. Il clima politico influisce sul cinema portando a un'esperienza visiva del tutto inedita, una specie di forza implosiva derivata dall'attacco violento che il sistema politico esibisce e che l'arte prima assimila e poi trasforma in una provocazione esclusivamente formale che Brakhage definisce nei suoi limiti artistici nel libro *Metafore della visione*⁸⁴ pubblicato nel 1963. L'autore afferma la possibilità di realizzare pellicole totalmente metaforiche, mentali, intellettuali dove «l'esperienza della realtà è, in altre parole, filtrata attraverso un'educazione progressiva dello sguardo, che permette di stabilire dei nuovi rapporti tra gli oggetti, dei nuovi rapporti all'interno di una realtà considerata nella sua globalità»⁸⁵. Si è in pratica di fronte a un fenomeno di allontanamento dalla realtà e dall'esperienza quotidiana e contemporanea provocato dalla delusione riguardo gli eventi politici e sociali di quegli anni. La raggiunta consapevolezza, anche se in forma passiva o paradossale, ha come risultato la necessità di comprovare l'impotenza dell'arte e della cultura ma, contemporaneamente, di poterne fare un uso esclusivo, persino inedito:

«Nel numero del 13 luglio del “New Yorker” siamo stati presentati come registi *Underground* arrabbiati. Molto carino da parte loro. Ma la verità è che noi amiamo il mondo e non odiamo nessuno. Se l'establishment arrivasse a capirlo, comincerebbe a intravedere ciò che sta succedendo realmente: che i nostri poeti, i nostri registi, pittori, sono diversi da quelli inglesi (forse anche in Inghilterra questo non vale più), se non altro per una qualità: hanno smesso di odiare. Hanno imparato che non importa davvero chi sia a governare – un re o un presidente – sono capaci entrambi di far del male e di commettere stupidità. [...] Certo, cinema *Underground*. Ma la verità è che tutto questo cambiamento nel cuore e nella mente dell'uomo sta avvenendo *Un-*

⁸⁴ S. Brakhage, *Metaphors on Vision*, Film Culture Inc., New York 1963, tr. it. *Metafore della visione e Manuale per prendere e ridare i film*, Feltrinelli, Milano 1970.

⁸⁵ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit., p. 71.

derground (nelle regioni inferiori, non molto rispettate). In superficie si fa troppo chiasso inutile»⁸⁶.

Nel secondo dopoguerra il cinema neorealista italiano si è concretato con un'azione piuttosto istintiva e pratica⁸⁷, comunque non prettamente teorica⁸⁸, mentre in Unione Sovietica e in Francia con la *Nouvelle Vague* il cinema cambia pelle attraverso la pubblicazione di saggi (in Francia soprattutto sui «Cahiers du Cinéma»). Anche negli Stati Uniti il *New American Cinema* si formalizza attraverso uno scambio continuo tra critici e cineasti. Appartenere a un gruppo è fondamentale per giungere a una ricerca in grado di dare forma a uno stile comune con riferimenti concreti, così com'era accaduto ai fondatori della *Beat Generation* e come accadrà a quanti vivranno l'epopea della *Silver Factory* nel periodo della *Pop Art* cinematografica di Warhol.

Nel 1955 nascono due riviste: «The Village Voice», settimanale di contro-cultura che da lì a poco detterà legge nel *milieu* artistico e intellettuale nazionale (Mekas vi pubblica autonomamente, dal 1958 al 1976, «Movie Journal» dove, con autorità, affronta le polemiche contro il cinema di avanguardia), e «Film

⁸⁶ J. Mekas, *Perché non siamo dei giovani arrabbiati*, in «Movie Journal», in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 24. Lettere aperte ai critici cinematografici dei quotidiani newyorkesi, come la qui citata del 25 luglio 1963, nelle quali si comprende il pensiero di questi giovani registi, poeti, pittori che tanto spesso, nelle loro produzioni, fondono i tre aspetti per creare la loro arte.

⁸⁷ *Profughi a Cinecittà* di Marco Bertozzi (2012) è un documentario che racconta il declino dello spazio magico degli studi e dei teatri di posa della “Hollywood sul Tevere” dopo essere stati depredati, nel 1943, dai nazisti che porteranno in Germania e a Salò sedici vagoni di materiali cinematografici. Gli spazi rimasti liberi sono suddivisi nell'area internazionale e in un secondo spazio occupato dai rifugiati italiani, tra cui i figli dei coloni in Libia, gli esuli triestini e dalmati, numerosi ebrei che scappavano o rientravano dai campi di concentramento. Il documentario racconta storie di intere famiglie separate solo dalle scenografie dei set cinematografici, tutti dentro al Teatro 5, in una promiscuità totale e innaturale.

⁸⁸ Un articolo/saggio di Luchino Visconti, scritto nel periodo dell'uscita in sala del suo film *Osessione* (1943), riporta il cinema italiano sul territorio di un realismo interpretativo e spiega come «astruendo con violenza dagli schemi precedenti, da ogni ricordo di metodo e di scuola, si cerchi di portare l'attore a parlare finalmente una sua lingua istintiva» (L. Visconti, *Cinema antropomorfo*, in «Cinema», n. 173-174, settembre/ottobre 1943): nonostante lo scritto sia indicativo del cambiamento in atto e di un legame stretto tra paesaggio naturale e umana sembianza, rimane comunque l'unico testo premonitore di quanto avverrà in seguito all'uscita sugli schermi di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini e, *in primis*, agli scritti di Umberto Barbaro e Guido Aristarco.

Culture», diretta dallo stesso Jonas e fondata insieme al fratello Adolfas. Le riviste diventano gli strumenti intellettuali indispensabili per dare significato al cambiamento. La strategia seguita ha l'obiettivo di trasformare il cinema dalla sua "forma industriale" (esplicitamente hollywoodiana) a quella che Mekas nel suo editoriale, del 4 febbraio 1959, definisce "concezione artistica", proponendo di realizzare film meno perfetti ma più liberi. Sull'onda di questa concezione innovativa viene fondato, il 28 settembre 1960 a New York – a livello campanilistico si potrebbe supporre di trovarsi dinanzi a una risposta newyorkese al dominio californiano –, il NACG (*New American Cinema Group*). Sono presenti circa una ventina di giovani cineasti (tra loro ci sono, oltre al corifeo del movimento Mekas, anche Emile de Antonio, Shirley Clarke, Edward Bland e Lewis Allen, membri eletti nel comitato esecutivo temporaneo⁸⁹), forze nuove, avanguardistiche e sperimentali, che rivendicano la loro indipendenza da tutto e tutti. Un cinema libero di interagire con le proprie sensazioni artistiche, fermamente contrario alle censure di tipo produttivo e alle interferenze d'investitori e distributori. Si teorizza un cinema a "effetto personale", svincolato da qualsiasi influenza esterna. Si parla anche di una distribuzione affidata a una cooperativa (la Filmmakers Cooperative, fondata dai fratelli Mekas) e di un rapporto diretto con forme e generi vicini a questa concezione artistica, come la *Nouvelle Vague* in Francia (a cui Jonas s'ispira e convintamente ne ricalca lo stile), o le nuove correnti cinematografiche indipendenti in Polonia, Italia e Russia.

Gli altri appartenenti al gruppo si rendono perfettamente conto che la massa non legge «The Village People», che un film di Brakhage o di Jack Smith non potrà mai avere la diffusione di pellicole girate da Otto Preminger o da John Ford. Sanno che esiste una preselezione naturale: solo alcune persone, con determinate inclinazioni estetiche e con particolari interessi dovuti a una certa formazione culturale, potranno andare al cinema a vedere i loro film sperimentali. Sono consapevoli di creare opere artistiche la cui essenza è fruibile al pari di un quadro, un libro, un disco, preferendo all'usuale sala

⁸⁹ Gli altri partecipanti all'incontro del *New American Cinema Group* furono: Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Robert Frank, Alfred Leslie, Edouard de Laurot, Ben Carruthers e Argus Speare Juilliard (attori in *I fucili degli alberi* e in *Ombre*), Adolfas Mekas, Gregory Markopoulos, Daniel Talbot, Guy Thomajan, Louis Brigante, Harold Humes, Bert Stern, Don Gillin, Walter Gutman, Jack Perlman, David C. Stone, Sheldon Rochlin ed Edward Bland. Invitati, ma assenti, i fratelli Sanders (da A. Aprà [a cura di], *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 24).

cinematografica un piccolo ambiente più intimo. Seppure considerati dalla collettività un gruppo allogeno, privare queste persone del loro cinema equivale a maltrattare le minoranze di una società e perpetuare una forma discriminante simile a quella contro le minoranze religiose o razziali. Sembra comunque impraticabile sostenere che il pubblico indirizzato verso i film hollywoodiani abbia più diritti di divertirsi di chi appartiene a un'area alternativa. D'altra parte il cinema sperimentale indipendente non ha bisogno di coinvolgere un gran numero di persone. L'utilizzo di macchine sempre più leggere e maneggevoli da 8 e 16 mm⁹⁰ avvantaggia i cosiddetti *amateur* (termine usato per definire *filmmaker* come Cocteau-Markopoulos-Brakhage-Smith) i quali hanno la possibilità di lavorare su un cinema di tipo domestico, quindi non controllato da altri produttori che loro stessi. Questo genere di opere non avrebbe dovuto sottostare alla censura preventiva del codice Hays, voluto dalla classe dirigente per controllare i contenuti e l'estetica formale del cinema industriale a larga diffusione. Per scelta il cinema "amatoriale", visto come detto da un pubblico selezionato di tipo intellettuale, non ha produttori esterni e rimane nella forma artigianale, auto-prodotto e realizzato con attrezzature minimali. Date tali condizioni, sembra improbabile che un cinema creativo e dilettantesco possa dare luogo a problemi di ordine pubblico o incappare in atti giudiziari censori, spesso per oscenità. Invece diversi autori indipendenti – basti ricordare i sequestri per presunta pornografia subiti da alcuni film di Warhol su soggetti a carattere sessuale come *Blow Job* (1964; *Id.*), oppure di Jack Smith con il suo *Flaming Creatures* [1963; *Id.*] – sono stati censurati e il paradosso sta proprio nel rifiuto del dialogo e nel dover rifugiarsi nella "forma":

«Se da un lato abbiamo Brakhage che elabora su un piano quasi scientifico, su basi sperimentali rigorose, un nuovo linguaggio dell'immagine,

⁹⁰ Un contributo importante per la diffusione del cinema sperimentale, soprattutto negli Stati Uniti, è stato nel 1923 l'introduzione del formato 16 mm (Eastman-Kodak). Il formato leggero, da lì a qualche anno, entra in dotazione di scuole, musei, altre istituzioni pubbliche. Allo stesso tempo si amplia la distribuzione di strumenti per la produzione e la proiezione di film. Le strutture museali di Arte Moderna, che prima della Seconda Guerra Mondiale proiettavano i classici stranieri, divennero poi parte del tessuto distributivo del cinema sperimentale. Cfr. D. Bordwell - K. Thompson, *Storia del cinema e dei film. Dal dopoguerra a oggi*, Il Castoro, Milano 1998.

cioè passa giorni, mesi e anni alla moviola per costruire dei film in cui la forma è veramente la sostanza poetica dell'opera; dall'altro abbiamo un autore come Robert Breer o, su tutto un altro piano di esperienza, come Andy Warhol, in cui il rifiuto della forma intesa come elaborazione cosciente e quindi meticolosa, attenta, di un materiale ben preciso è la base stessa della costruzione artistica dell'opera. Laddove Warhol lascia alla cinecamera il compito, del tutto incontrollato, di registrare una realtà che si forma naturalmente nel corso dell'azione (o dell'inazione!), abolendo del tutto ogni tipo di montaggio, Brakhage dal canto suo costruisce le sue opere lavorando esclusivamente al montaggio. E laddove un [Norman] McLaren lavora di cesello, con infinita pazienza, per anni interi all'animazione di disegni e di forme secondo precetti estetici d'un rigore assoluto, un Breer – che pure opera spesso in un ambito di ricerche formali prossimo a quello di McLaren – realizza i suoi disegni in movimento con tale “sciatteria formale” che non può che essere voluta, a testimonianza d'un preciso e calcolato “rifiuto della forma”. In questi due atteggiamenti apparentemente contrastanti, d'una ricerca dall'assoluto rigore formale da una parte e dall'altra d'un cosciente provocatorio rifiuto d'ogni elaborazione artistica, possiamo osservare una situazione di fondo sostanzialmente comune»⁹¹.

Analizzando la produzione del nuovo cinema americano negli anni Sessanta si scopre che fanno parte del catalogo della Filmmakers Cooperative circa quattromila film molto diversi tra loro⁹², ma i cui autori hanno una caratteristica comune, ovvero sottrarsi a qualunque speculazione retorica nata per contestare il cinema tradizionale, come accadeva negli anni Cinquanta quando un discorso programmatico evidenziava una produzione cinematografica contraria e antihollywoodiana, dalle connotazioni chiaramente identificabili, come si è visto in precedenza. I *filmmakers* si adeguano alla società del consumo e producono

⁹¹ G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit., pp. 72-73.

⁹² Due studiosi, P. Adams Sitney e Adriano Aprà, qui spesso citati, nei loro scritti hanno dettagliatamente approfondito gli stilemi di una variegata forma qual è il corpo complessivo di film che condivide l'epiteto di “New American Cinema”, film comunque realizzati negli anni Sessanta che sono insieme anticonvenzionali e sperimentali.

arte di “consumo”, sia pure d’un consumo particolare, spesso legato alle altre arti:

«Il film, dice, è stato creato per piacere e non risponde a nient’altro che al capriccio individuale. Rientra nella categoria del cinema concreto per due motivi, il primo ha per istanza il fatto che il fare cinema è qualcosa di esclusivamente personale, quindi vi è un uso, conscio o inconscio, delle vecchie discipline: poesia, pittura, scultura e musica»⁹³.

Un adeguamento spontaneo alla realtà, dopo anni di astrazioni: il Pop aggiorna il realismo, porta a un’interpretazione più leggera, ironica, giocando sulla superficie delle cose. Cambia così la prospettiva di ciò che è arte in maniera radicale. Ad affascinare la nuova generazione di cineasti è il mondo delle cose e delle nuove tecnologie, non quello delle anime. Gli artisti non sono più interessati a esaltare il dramma e la tragedia, il lutto e la perdita, vogliono semplicemente una “radiosa felicità”, di cui la pubblicità è il primo riferimento proprio nei materiali sociali che la compongono; così accade nel fumetto, nella fotografia, nel cinema, che si trasforma e si propone allo spettatore con un utilizzo del mezzo cinematografico completamente estraneo a ogni schema precedente. Si arriva a una nuova esperienza sensoriale che si richiama alle forme espressive quali il teatro globale, la *Pop Art*, l’happening, l’action painting ecc. La sala cinematografica non è più l’unico luogo in cui si possono proiettare i film; dalla metà degli anni Sessanta autori come Brakhage decidono di passare dal 16 all’8 mm e di vendere i loro prodotti in questo formato domestico, creando un vero commercio alternativo di cui la Filmmakers Cooperative diventa la responsabile distributiva. I film finiscono nelle librerie e nei negozi di dischi, sono così venduti direttamente ai privati, secondo un modello che decenni dopo avrà successo con l’*home video*. La Filmmakers Cooperative nasce originariamente come canale indipendente per far circolare nelle sale la produzione a 35 mm, ma ben presto si dedica anche alla distribuzione delle pellicole a 16 mm Megas, per dare un più ampio respiro a queste pellicole anche nella Grande Mela, sempre di più

⁹³ L. Marcorelles, *Living Cinema. New Directions in Contemporary Film-Making*, cit., p. 139 [traduzione di Mirco Melanco].

mente organizzatrice del movimento controcorrente statunitense, fonda anche la Film-Makers' Cinematheque, sostituita nel 1970 dall'Anthology Film Archive⁹⁴, tuttora esistente:

«“Anthology Film Archive” nasce da idee che risalgono ai primi anni Sessanta. Siccome la *Film-Makers' Cinematheque*, una vetrina per film d'avanguardia sotto la direzione di Jonas Mekas, spostava periodicamente le sue location temporanee, si parlava e si sognava di creare una casa permanente in cui il repertorio accumulato d'importanti e nuovi film venisse mostrato regolarmente. *Film Art Fund*, la società senza scopo di lucro che ha fondato e sponsorizzato “Anthology Film Archives”, era stata creata per incoraggiare il cinema indipendente in un momento in cui una casa permanente era solo una vaga speranza»⁹⁵.

In questo passaggio la città di New York assume un ruolo centrale che nel biennio 1962-63 si fa egemonico, mentre prima era l'Europa, soprattutto Parigi, a detenere il fulcro creativo. Si parla di una mutazione geopolitica che interessa l'arte e una nuova dimensione del fare arte, proprio nella fase di passaggio dall'Espressionismo astratto alla *Pop Art* e al Minimal. Il cambiamento è dettato anche da un altro aspetto rilevante: l'America si scopre nazionalista e vivere a New York, città calamitante e “centrale”, diventa ora fondamentale per non essere tagliati fuori da qualsiasi strategia, non solo artistica.

3.5 Dai film della Pop Art del cibernetico Andy Warhol, ai concetti di image e di “nuove visioni”, fino alle classificazioni per categorie estetiche del New American Cinema

Giunti agli anni Sessanta chiamare ancora *Underground* il cinema indipendente sembra fuori luogo, perché il pubblico si allarga di anno in anno, i film

⁹⁴ Cfr. P.A. Sitney (ed.), *The Essential Cinema. Essays on Films The Collection of Anthology Film Archives*, Volume One, Anthology Film Archives and New York University Press, New York 1975. *The Essential Cinema* è un'antologia periodica di saggi sul cinema all'interno della stessa collezione dell'Anthology Film Archives. Va considerata un'impresa critica, come la definisce Sitney, che annovera firme come quelle dello stesso Sitney, insieme ad Annette Michelson, Donald Weinstein, Standish Lawder.

⁹⁵ *Ivi*, *Introduction* di P.A. Sitney, pp. VIII-IX [traduzione di Mirco Melanco].

americani raggiungono l'Europa (e contemporaneamente anche nel Vecchio Continente aumenta la produzione indipendente⁹⁶), e di "sotterraneo" rimane così ben poco. Certi film, come lo sperimentale su doppio schermo ad audio incrociato e a più episodi *The Chelsea Girls* (1966; *Id.*) di Warhol, ottengono un discreto successo anche di pubblico, uscendo nelle normali sale cinematografiche a New York e nelle altre grandi città statunitensi. Soprattutto Warhol⁹⁷ riesce a far coincidere l'estraniamento psico-sociale-politico⁹⁸ e l'apatia

⁹⁶ Per una filmografia di riferimento sullo sviluppo del cinema indipendente di stile *Underground* in Europa, si rimanda a G. Rondolino, *Cinema pre-underground ed esempi di cinema underground europeo ed americano*, cit.

⁹⁷ Nel 2006 ho pubblicato *Andy Warhol. Il cinema della vana vita* (Lindau, Torino), un libro che ha voluto, «seguendo la leggerezza e lo stile warholiano», spiegare la complessa costruzione di un mito che, ancor oggi, incute rispetto nelle giovani generazioni. Ogni qualvolta cito Warhol, durante le lezioni di "Cinema del reale", mi accorgo dell'influenza che quest'artista suscita empaticamente negli studenti, mantenendo inalterata negli anni la fragranza della sua opera, esattamente come se fosse ancora vivo e in piena attività artistica. Riguardo ai miei studi su Warhol oltre ad aver come riferimento una ricca letteratura saggistica, ho visto numerosi documentari biografici (non solo) televisivi a lui dedicati (reperibili in rete, qui tra gli altri cito: *Superstar: the Life and Times of Andy Warhol* [1990; *Id.*] di Chuck Workman; *Andy Warhol: The Complete Picture* [2003; *Id.*] di Chris Rodley; *Andy Warhol's Factory People* [2008; *Id.*] film in tre episodi di Yves Billon), che mi hanno permesso di conoscere "virtualmente" vari testimoni che sono stati intervistati per raccontarlo, oltre che conoscere direttamente la sua persona attraverso altrettanto numerose immagini registrate, come film di finzione a lui dedicati o in cui è personaggio citato. Vanno ricordati, tra i fortunati sopravvissuti alla *Silver Factory*, Gerard Malanga e Paul Morrissey, che hanno prolungato il mito di un genio dell'arte nelle sue diverse e poliedriche sfaccettature, ancor oggi produttrici di un business senza fine. Qui mi permetterò una scrittura piuttosto sintetica e colloquiale, dovuta a studi approfonditi. Una semantica che vorrebbe mantenere la *nonchalance* tipica di Warhol spesso "volutamente di superficie", ma sintomatica del "suo" comprendere cosa servisse ai tanti che l'hanno, nei decenni, venerato. Mecenate del "voler esserci" grazie alla voglia di "apparire" ha permesso una fama, spesso momentanea, a quanti sono riusciti a far parte della sua performance artistica di *Pop Art* (anche) cinematografica, conquistando almeno 15 minuti di gloria warholiana! Una gloria che si consuma in fretta, proprio perché emanazione della civiltà dei consumi.

⁹⁸ Per una filmografia e sitografia generale su Warhol e il suo cinema rimando al mio *Andy Warhol. Il cinema della vana vita*, cit., anche se qui è fondamentale considerare, date le argomentazioni sollevate, A. Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1975; tr. it. *La filosofia di Andy Warhol*, Bompiani, Milano 2001, e tra i numerosi saggi biografici G.B. Kvaran - H.B. Ueland - G. Århu (a cura di), *Andy Warhol by Andy Warhol*, University of Michigan, Ann Arbor 2008.

Di seguito una selezione di testi che hanno caratterizzato gli studi alla base dei miei corsi universitari su Warhol: G. Guarienti, *Andy Warhol 1960-1968. La fusione delle arti*, Cierre, Verona 1999; A. Warhol - P. Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1980; tr. it. *POP Andy Warhol racconta gli anni '60*, Meridiano Zero, Padova 2004; M. Nuridsany,

artistica con la situazione storica nella quale egli vive, manifestando una sorta di “umanesimo cibernetico”⁹⁹ di cui la sua *Pop Art* è profondamente intrisa. La cibernetica (oltre che di scienza proto-informatica si parla di una vera e propria moda e di uno stile attraverso cui s’intende gestire presente e futuribilità, come accade nei film o nei serial televisivi dove compaiono robot e dischi volanti) si pone come obiettivo la costruzione di macchine ad alto grado di automatismo, idonee a sostituire l’uomo nella sua funzione meccanica, fino a servirsi delle macchine anzidette per studiare determinate funzioni fisiologiche e dell’intelligenza. Olivetti e IBM sono state industrie leader mondiali della cibernetica, fino all’avvento del microprocessore, elemento base della successiva era digitale, quando dai grandi armadi dei cosiddetti “cervelli elettronici” e dei “robot umanoidi” dalle proporzioni gigantesche, si passa ai piccoli formati che caratterizzano le tecnologie dei nostri tempi. Le ciclopiche Olivetti e IBM non sapranno invece adeguarsi al cambiamento tecnologico subendo un’inesorabile eclissi. Warhol vive la sua personale crescita artistica nel primo periodo di consumismo aggressivo. Fin da piccolo ama ritagliare immagini per immagazzinare dati, poi passa al disegno per definire le linee e studiare le forme, forse per coordinare meglio i movimenti del suo corpo e recuperare una sicurezza mai avuta a causa dell’encefalite. Dopo gli studi,

Andy Warhol, Flammarion, Paris 2001; tr. it. *Andy Warhol. La biografia*, Lindau, Torino 2008; A. Warhol, *Blue Movie: A Film*, Grove Press, New York 1970; A. Warhol - G. Malanga, *Screen Tests: A Diary*, Kulchur Press, New York 1967; P. Gidal, *Andy Warhol films and paintings*, Studio Vista, London 1971; S. Koch, *Stargazer: Andy Warhol's World and His Films*, Praeger Publishers, New York 1973; M. Woronov, *Swimming Underground (My Years In The Warhol Factory)*, Serpent's Tail, London 1995; tr. it. *Tutto quello che avreste voluto sapere sulla Factory di Andy Warhol e non avete mai osato chiedere*, Meridiano Zero, Padova 2003; D. Hickey, *Andy Warhol "Giant" Size*, Phaidon, New York 2009; A. Pace, *If Andy Warhol Had a Girlfriend*, Penguin Publishing Group, 2005; *Andy Warhol Superstar*, vol. 5, «Mnemosyne», Abscondita, Milano 2009; C. Ingram, *Warhol come non lo avete mai visto*, Electa, Milano 2014; G. Rondolino, voce *Warhol Andy*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 3 (p-z), Einaudi, Torino 2005, pp. 596-599; C. MacCabe - M. Francis - P. Wollen (a cura di), *Who Is Andy Warhol?*, Papers from “Warhol's Worlds” (the inaugural conference of The Andy Warhol Museum, 21-23 April 1995), British Film Institute and The Andy Warhol Museum, GB 1997; T. Scherman - A. Warhol - D. Dalton, *Pop: the Genius of Andy Warhol*, HarperCollins, New York 2009.

⁹⁹ La cibernetica nello studio unitario riguarda «la comunicazione e il controllo nell'animale e nella macchina» (secondo la definizione di Norbert Wiener del 1947), partendo dalle ipotesi che vi sia una sostanziale analogia tra i “meccanismi di regolazione” delle macchine e quelli degli esseri viventi e che alla base di questi meccanismi vi siano processi di comunicazione e di analisi di informazioni.

egregiamente condotti, dà avvio alla sua carriera trasferendosi da Pittsburgh a New York, dove inizia a disegnare scarpe femminili con tacchi smisurati, passando poi a progetti con dimensioni più concrete. La voglia di sentirsi normale cresce in lui anche perché lo tormenta la dislessia (o soffre di qualche altra disfunzione neuro-ricettiva come l'autismo), ma non riesce mai a raggiungere quello stato di normalità cui l'americano medio sente socialmente di aderire. Così continua a immagazzinare dati per dare un significato alle sfere affettive della sua vita: decide di portare sua madre a New York, una scelta che riguarda il suo processo umanizzante, concepito proprio come si fa per programmare un cervello elettronico che, aggiornato di dato in dato, acquista aspetti sempre più umani. Per condurre un'operazione di rilevamento e inserimento dati così complessa, Warhol usa assiduamente degli strumenti che gli servono e da cui è affascinato, quasi morbosamente attratto. Li porta con sé come si comporta Linus con la sua copertina: si tratta di antichi magnetofoni e di registratori, strumenti necessari al rilevamento delle fonti sonore, quali le sue lunghissime telefonate con amici e conoscenti seduto su uno sgabellino, le conversazioni con sconosciuti nei locali, dove sprofonda su comode poltrone, e tutto ciò che possa rilevare un timbro di voce o una dizione esteticamente rilevante da far sua.

Studiare le onde acustiche è per Warhol una magnifica ossessione necessaria per il suo continuo robotico perfezionamento. A livello visivo invece utilizza la macchina fotografica istantanea Polaroid, con la quale fotografa tutto e tutti. Poi passerà agli *screen test*, forse per capire come riuscire a muoversi rimanendo in sostanza fermi. Lo attraggono le movenze aristocratiche – Edie Sedgwick, per esempio, è la sua preferita proprio perché molto aggraziata –, e trova appagante osservare gli atteggiamenti signorili nella loro forma estetica che diventa modello d'ispirazione perché è particolarmente difficile apparire belli mentre si è immobili. Inizialmente, nel biennio muto 1963-1964, gira con la Bolex 16 mm, la mdp con la quale poi realizzerà i primi film esclusivi per l'epoca, quelli “veramente tutti suoi”¹⁰⁰ coinvolgendo coloro che lo rag-

¹⁰⁰ Ronnie Tavel, poeta proveniente dall'*off-off-off* Broadway, sarà lo sceneggiatore scelto a sostenere l'avvento del primo cinema sonoro warholiano. A Warhol piace fin dal primo incontro (dicembre 1964) perché corrisponde alla sua stessa idea di stravaganza, comunica attraverso un linguaggio “giustamente strano”: quindi per Warhol lo stile di Ronnie è pienamente aderente e consono alla metrica con la quale il giovane dovrà dare forma al suo cinema che “decide di parlare”. Lo sceneggiatore permetterà di mantenere quell'ingrediente

giungono, lo acclamano, o tentano persino di assassinarlo. Ma lui, Warhol, come uno spietato killer inesorabilmente li incenerisce tutti, amici e nemici, persone famose e sconosciute, amanti e detrattori, e lo fa molto spesso in pochi minuti (il famoso quarto d'ora di celebrità warholiana), a volte ci vogliono ore, giorni, mesi se usati come super-divi nei suoi onnicomprensivi film, come Edie che sarà la protagonista superstar dal marzo al dicembre del 1965¹⁰¹. Sono pochi coloro che, come Gerard Malanga, Taylor Mead, Paul Morrissey resistono negli anni al fascino dalla sua strana introversione, che lo porta, sempre più frequentemente, con il passare del tempo, a nascondersi nelle folle da lui stesso ricercate. Nel lavoro è un inesauribile stakanovista, fantasioso inventore di tecniche performative (Marie Menken ne rivela i retroscena nel suo documentario intimista intitolato semplicemente *Andy Warhol* [Id.], 1965). Produce costantemente la sua arte pop, spinto a consumare e a riconoscere gli oggetti del consumo fino a idolatrarli. Li trova, inutili e abbandonati, sulle bancarelle del mercato delle pulci, luogo che tanto adora frequentare la domenica mattina dopo la messa: li compra e li mette insieme, fino a trovare una nuova forma. In pratica li trasforma in oro colato, come solo lui sa fare con logiche pseudo-femminili altrove sconosciute, creando così opere dall'estetica riconoscibile, autenticamente personalizzate, indiscutibilmente firmate da lui e pertanto resuscitate a nuova vita, perché sono opere esclusive recuperate dalla società dei consumi e rivalorizzate dopo l'abbandono. È anche conosciuto come un amante anaffettivo e addirittura un

prezioso, "il gossip", che rimarrà parte imprescindibile di ogni suo film, anche in seguito, dalla fine del 1966 quando, dopo *The Chelsea Girls*, Morrissey occuperà definitivamente il posto di Ronnie, generando un cinema ancora diverso. Un terzo sceneggiatore e direttore artistico, meno presente ma comunque rilevante, è Chuck Wein che coniuga il voyeurismo, tanto caro a Warhol, con dialoghi particolarmente curati, come nel caso di *My Hustler* (1965; *Id.*), un film in cui il gossip è protagonista assoluto. Wein ha anche il merito di aver fatto conoscere Edie Sedgwick a Warhol portando la giovane, nel marzo 1965, alla *Silver Factory*.

¹⁰¹ Edie Sedgwick ha recitato in 17 film di Warhol: *13 Most Beautiful Women* [1964; Le tredici donne più belle], *Screen Test* [1965; Provino], *Horse* [1965; Cavallo], *Vinyl* (1965; *Id.*), *Bitch* [1965; Puttana], *Poor Little Rich Girl* [1965; Povera bambina ricca], *Face* [1965; Faccia], *Restaurant* [1965; Ristorante], *Kitchen* [1965; Cucina], *Afternoon* [1965; Pomeriggio], *Beauty No. 1* [1965; Bellezza No. 1], *Beauty No. 2* [1965; Bellezza No. 2], *Space* [1965; Spazio], *Outer and Inner Space* [1965; Spazio interno e spazio esterno], *Prison* [1965; Carcere], *Lupe* [1965; *Id.*], *The Andy Warhol Story* [1966; La storia di Andy Warhol], *Four Stars* [1966; Quattro Stelle, compare in due episodi: *Edie Sedgwick* e *Edie & Ondine*].

“oggetto sessuale scadente”¹⁰², mal programmato in quei sensi volgari così legati alla vita per gli esseri umani banalmente coinvolti in storie amorose e sessuali. Si nutre di zuppa di tomato Campbell, semplicemente “perché è buona”, ma anche perché è “bella” la lattina dove è contenuta. Aggiunge pure un tocco musicale al suo modo di essere “velvet underground”, anche se, in realtà, il velluto è spesso ruvido, osceno, violento, pura noia (ma quanto gli piace essere annoiato, *be bored*). Forse involontariamente, ma la stramberia non è una scienza esatta, rovescia l’assioma duchampiano del “film quadro” o dell’“immagine in movimento”, in “immagine in movimento che resta immobile”: immobile nel suo arco di vita filmica come il suo interminabile *Empire* (1964; *Id.*), con oltre otto ore di durata, dimostra coerentemente. Il suo travestirsi con parrucche *silver* nell’anzianità mai raggiunta rende nota una sconnessione dei dati informatici, un nascondersi davanti al tempo che scorre, un ritorno a un umanesimo forse avuto solo al momento della nascita, laddove la sua banale e solitaria morte lo riconduce. Il Warhol cibernetico e robotico compie una straordinaria opera cinematografica reale e realistica, vera e veritiera, intrisa di superficialità assoluta, figlia degli straordinari anni Sessanta. Un tempo denso, nutrito di “vana vita”¹⁰³, e del suo vanesio mostrarsi senza falsi veli, con un assoluto disinteresse per la mistificazione, come accade nel suo cinema dove nulla è mai manipolato col montaggio: valeva e, ancor oggi vale, solo quanto ripreso. Warhol non censura nulla di ciò che gli altri realizzano pavoneggiandosi davanti al suo obiettivo o alla sua assenza, accetta chiunque abbia voglia di essere inquadrato dalla sua Bolex o dalla sua Arriflex, mettendoli in posa sui suoi eccentrici set organizzati per servizi fotografici. Warhol semplicemente “consuma”, anche la sua non troppo lunga vita (1928-1987) e, forse per questo, può essere considerato, a-moralmente e universalmente, il re della *Pop Art* anche cinematografica nel suo significato degenerativo, sfrenato, autentico, come meccanismo di accumulo e di deterioramento. Il cinema di Warhol è *Pop Art* perché figlio della società dei con-

¹⁰² Nel 1980, Jed Johnson, compagno di Warhol da una decina d’anni, lo lascia, stanco e disgustato dagli eccessivi impegni mondani di Andy che ama i lustrini della folla, ma è incapace d’intimità e di condivisione dei sentimenti. Warhol pur innamorandosi non crede nell’amore, soprattutto in quello romantico; tale problema interiore causa in lui distacco e distanza dal prossimo e allo stesso tempo gli procura un senso di ansia che cerca di curare con l’uso di farmaci.

¹⁰³ Cfr. M. Melanco, *Andy Warhol. Il cinema della vana vita*, cit.

sumi e del consumismo, di quel quarto d'ora concesso democraticamente a chi vuole provare a raggiungere l'effimero successo che, una volta consumato il tempo a disposizione, si trasforma in spazzatura.

Un fattore lo distingue, rendendolo unico: Warhol, nato da una famiglia operaia di Pittsburgh, riuscirà a creare un impero economico che ancor oggi, a quarant'anni dalla sua morte, genera profitto e lavoro per numerose persone che hanno saputo radicare nel tempo il suo mito. Il suo cinema era anticonvenzionale nella forma, ma a differenza di altri autori del cinema indipendente americano, si prefiggeva di piacere al pubblico, mantenendo costantemente una "tensione creativa" non solo legata al suo "sentire artistico", ma anche al fatto di poter e voler vendere quanto produceva. Se con la moda, con le serigrafie e con altre forme d'arte ottiene un successo economico quasi immediato, con il cinema non avverrà lo stesso e sarà lui a diventare mecenate delle proprie opere. Tra le sue forme di divulgazione artistica il cinema rimarrà commercialmente la più improduttiva nell'immediato, ma al tempo stesso la più lungimirante, come qui si cercherà di spiegare a breve.

Nel periodo del cinema muto¹⁰⁴ (marzo 1963 - dicembre 1964) Warhol svolge un po' tutte le mansioni da solo – operatore di macchina, organizzatore di scena, direttore della fotografia – ed è principalmente aiutato dal fido Malanga. Nel primo periodo sonoro (dicembre 1964 - dicembre 1965), l'arrivo di Tavel che ricopre il ruolo di sceneggiatore (inizia nel gennaio del 1964 con *Harlot* [Prostituta], e termina con *The Chelsea Girls*, nell'estate 1966) complica la situazione. Tavel, nel suo disordine creativo, svolge il ruolo assai atipico d'inventore di storie condite da molto gossip, il suo compito è di pensare al sonoro e soprattutto ai dialoghi che la maggior parte delle volte improvvisa in scena. Morrissey, in particolare dopo *My Hustler* girato nel luglio del 1965 a Fire Island, diventa il fedele scudiero di Warhol. Paul non è incline all'uso di

¹⁰⁴ Aprà e Ungari parlano di un aspetto importante per comprendere la filosofia dei film warholiani, sulla scia dei pareri della critica statunitense: «A differenza della critica italiana, quell'americana si è pronunciata nei confronti di Warhol fin dal suo apparire sulla scena del nuovo cinema americano. Nel caso dei primi film di Warhol, quelli in cui il riferimento a una scena *primitiva* è più evidente, si è soffermata più volentieri sulla casualità delle riprese, sulla completa anarchia che sembrava regolare il set, sull'assenza di una tradizionale messa in scena, sul dilettantismo tecnico della realizzazione, e soprattutto sulla spontaneità di quanto era inquadrato dalla macchina da presa» (A. Aprà - E. Ungari, *Il cinema di Andy Warhol*, Arcana Editrice, Roma 1978, p. 5).

droghe e alcol, a differenza della maggioranza degli altri frequentatori della *Silver Factory*, e infonde al gruppo un senso di professionalità fino allora sconosciuto. Se Edie stimola Warhol, principalmente per questioni estetiche legate all'immagine e all'arte, Morrissey gli trasmette quella tranquillità organizzativa di cui il regista/produttore sente la necessità soprattutto dopo gli insuccessi imputabili a banalissime difficoltà tecniche avvenute prima dell'arrivo di Paul (protagonista del secondo periodo sonoro 1966-1970), quando Warhol ancora firma la regia di tutti i film prodotti. In questo periodo è Morrissey a svolgere il ruolo di coordinatore del set e trasforma, senza snaturarlo, uno stile cinematografico basato su aspetti estetici e creativi qui semplicemente dedotti. La complessiva opera cinematografica realizzata da Warhol è stata per comodità suddivisa nei punti riportati di seguito. Si tratta di semplici stilemi artistici dedotti dalla sua opera cinematografica e non di regole programmate o imposte, cosa impensabile conoscendo lo spirito libero su cui Warhol ha fondato e ha basato, forse inconsapevolmente, la sua arte multifunzionale e multidisciplinare, finemente autarchica.

- 1) Il tempo del film è la durata della bobina fino al suo completamento, quindi si parla di un ritorno al passato remoto della storia del cinema, in altre parole al modo di filmare dei fratelli Lumière o di Comerio, quando il montaggio non era ancora utilizzato nei film di cronaca.
- 2) Il montaggio è usato solo ed esclusivamente per unire le bobine: si pensi a *Empire*, un film di 8 ore e 5 minuti, dove ogni bobina della Auricon 16 mm utilizzata ha una durata di circa 33 minuti. Questo significa che sono state adoperate circa 15 bobine. Dopo lo sviluppo sono state semplicemente unite tra loro seguendo la cronologia di registrazione (bobina 1, 2, 3...); in seguito con Morrissey si ferma la registrazione per poi riprenderla con un'altra inquadratura, utilizzando lo strumento dello *strobe cut*¹⁰⁵: si tratta del volontario e improvviso arresto della macchina in corso di ripresa, che permette alla luce di colpire uno o più fotogrammi¹⁰⁶.
- 3) Per Warhol il cinema è un mezzo pratico per riprendere la società narcisista

¹⁰⁵ «[...] *strobe cut*, cioè lo spegnimento rapido e l'altrettanto rapida riaccensione in fase di ripresa, apparentemente senza che l'azione venga interrotta, del motore della cinepresa. E questo sia per l'immagine che per il suono»: in A. Aprà, *Andy Warhol. My Hustler e I, a man*, Gianluca e Stefano Curti Editori/Rarovideo, Roma 2005, p. 20.

¹⁰⁶ In *I, a Man* [1967; Id.], in *The Nude Restaurant* (1967; Id.) e in altri film girati dal 1966 in poi, la transazione avviene usando tanti piccoli, quasi impercettibili *flash*.

e consumista votata all'apparire: diventare famosi è il sogno di tanti giovani esibizionisti che cercano in ogni modo di entrare nella sua enclave. Lavorare con lui significa appartenere a un mondo esclusivo, trasgressivo, onanista, pop. Una volta sul set l'attore segue la fluidità degli eventi, del "fai pure cosa credi", oppure, non ci sono "limitazioni al tuo agire". Semplicemente si parte da un'idea o da un canovaccio, ma poi l'improvvisazione prende il sopravvento, trasformando il film in puro realismo¹⁰⁷, cioè l'attore interpreta se stesso perché si trova immerso in una realtà riflessa dal fatto di esserci; una realtà distorta dal narcisismo manifestato da attori non professionisti, trasformati in improvvisati divi della celluloidi appartenenti a un giro esclusivo. Il mecenate Warhol, in particolare nei primi tre anni di produzione cinematografica, lascia ogni attore libero di esprimersi, vive il cinema senza le imposizioni legate all'esigenza di monetizzare le sue sperimentazioni e quindi di piacere per forza al grande pubblico. Per Warhol, quindi, il cinema è un gioco alquanto divertente e lo interessa perché dà significato a un lavoro affascinante: «Non del lavoro, ma del gioco, perché il lavoro è un gioco quando è qualcosa che piace»¹⁰⁸.

- 4) Il cinema di Warhol, paradossalmente, induce a riflettere sulla contemporaneità, è apolitico ma premonitore delle mode future. Il suo stile sembra aver generato negli anni una serie di programmi televisivi, soprattutto dall'avvento del terzo millennio, evidenti cloni delle sue intuizioni inscritte nel DNA artistico. Quanto accade oggi nella produzione di film o di documentari, "girati dal vero", non ha nulla a che fare con la classe e il distacco con cui Warhol affrontava le situazioni più eccentriche, dato il suo bisogno di esercitare, dietro la mdp, la veste di conduttore o di messia artistico o di burattinaio che sceglie, con apparente cura, i soggetti da realizzare. Spesso i film sono ispirati dagli stessi amici che frequentano la *Factory*, annullando poi ogni mediazione o intercessione culturale. Forse per questo Warhol rimane

¹⁰⁷ *Vinyl* e *The Velvet Underground & Nico: A Symphony of Sound* sono due film tipici del modo di girare warholiano: nel primo l'utilizzo di sostanze stupefacenti sul set porta i protagonisti del film a continuare il festino in corso ben oltre il finale logico della trama filmica mentre la bobina continua a girare riprendendo quanto accade. Nel secondo a un certo punto del concerto arriva la polizia chiamata dai vicini che si sono lamentati del volume troppo alto e, anche in questo caso, la bobina continua a girare riprendendo, per alcuni minuti, quanto accade alla *Silver Factory*.

¹⁰⁸ G. Berg, *Intervista ad Andy Warhol*, in A. Aprà - E. Ungari, *Il cinema di Andy Warhol*, cit., p. 23.

un importante autore di riferimento del passato e la sua filmografia, rivisitata oggi, sembra essere una chiave d'accesso per la ridefinizione dei rapporti tra le arti visive e il cinema. Si può persino pensare che Warhol abbia anticipato, realizzando i suoi film in pellicola (non avendo quindi ancora a sua disposizione un'antenna televisiva) lo standard su cui si basano i palinsesti di trasmissioni televisive come i *reality show*¹⁰⁹, per anni campioni dell'indice di ascolto, soprattutto all'inizio del terzo millennio:

«Se prima del suo esordio da cineasta, gli incroci tra le due discipline avvenivano sul piano del linguaggio, escludendo così lo sfruttamento di un prodotto artistico all'interno del circuito distributivo commerciale, Warhol va a esplorare i fenomeni percettivi all'interno della cultura di massa, un insieme di pubblici molto diversi e frammentari, perché chi visita le mostre e va al cinema può essere allo stesso tempo appassionato di musica rock, lettore delle riviste patinate e, soprattutto, consumatore di prodotti»¹¹⁰.

S'intende qui solo accennare all'*Andy Warhol's TV* (argomento relativo soprattutto agli anni Ottanta), il cui primo frammento ideativo passa attraverso la presenza di un monitor sul set di *Outer and Inner Space*, probabilmente il primo serio impatto con la tecnologia video in senso di "operatività artistica"¹¹¹, quindi non solo di sperimentazione dal punto di vista tecnico. Nell'episodio, uno dei numerosi del 1965 dedicati esclusivamente a Edie Sedgwick, la superstar warholiana è presente in prima persona, ma nello stesso tempo la sua immagine appare in scena anche su un monitor, realizzando una doppia presenza su due piani diversi. Per registrare Edie sono stati utilizzati una telecamera e un videoregistratore della Norelco¹¹², strumento di

¹⁰⁹ Cfr. M. Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia Books, Milano 2009; P. Peverini, *I media: strumenti di analisi semiotica*, Carocci editore, Roma 2012; R. Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015; R. Eugeni, *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci editore, Roma 2010.

¹¹⁰ L. Beatrice, *The Andy Warhol Show*, in «Duellanti», 00_11 [sic], dicembre 2004, p. 68.

¹¹¹ M. Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, cit., pp. 61-62.

¹¹² Warhol sperimenta le attrezzature su richiesta della rivista «Tape Recording» che gli chiede di provare l'apparecchio di videoregistrazione Norelco. Storicamente è complicato capire se è arrivato prima Warhol o Nam June Paik, l'artista che utilizzò l'attrezzatura Sony per dare forma alla "videoarte" (cfr. M. Rush in *New Media in Art*, Thames and Hudson, London-New York 2005, p. 87), ma di certo Warhol per primo ha utilizzato il video in forma

cui la *Silver Factory* si era già dotata alla metà degli anni Sessanta, dimostrando la capacità di Warhol e dei suoi collaboratori di essere sempre attenti alle innovazioni tecnologiche offerte dal mercato. Qui lo spazio filmico acquista il valore di un rapporto interno (il cinema, del passato) ed esterno (la televisione, del futuro) quale passaggio obbligato verso la nuova dimensione del racconto per suoni e immagini, come spiega Marco Senaldi¹¹³ nel suo saggio dedicato alla televisione warholiana, al quale si rimanda per approfondimenti. Per quanto riguarda le pellicole di Warhol, soprattutto quelle del periodo muto (*Sleep* [1963; Dormire], *Kiss* [1963; Bacio], *Empire*, *Haircut* [1964; Taglio di capelli], *Blow Job*, gli *Screen Tests* ecc.), viste oggi nell'era digitale potrebbero essere considerate "videoinstallazioni" che, se proposte da un museo o semplicemente affisse al muro di un salotto privato o di una metropolitana, si offrirebbero come prodotti dell'arte di consumo. Immagini oggi fruibili ovunque si possa collocare un monitor digitale, mentre negli anni Sessanta erano film in pellicola obbligatoriamente relegati alla proiezione su schermo in una sala cinematografica: l'evoluzione tecnologica ha permesso una giusta dislocazione di questi film. Appesi a un muro ci svincolano dall'obbligatorietà dello sguardo¹¹⁴, mentre agganciati a una parete come quadri, si trasformano in oggetti artistici finì a se stessi, sottraendosi a ogni modo all'idea riduttiva di dover essere considerati film *tout court*. Affermava Warhol: «Si possono fare più cose guardando i miei film che con altri tipi di film: si può mangiare e bere e tossire e fumare e smettere di guardare lo schermo e poi guardarlo di nuovo e i miei film stanno ancora lì»¹¹⁵. Ovvio che per uno spettatore di allora fare tutte queste cose in sala, dopo aver pagato un biglietto, era un po' assurdo e vivere otto ore di *Empire* stando sempre seduto non era cosa semplice ma Warhol, con grande senso di futuribilità, aveva semplicemente intuito l'uso che si sarebbe potuto fare dei suoi film muti in futuro.

- 5) Warhol, con la sua capacità infallibile d'intercettare "il conveniente", anticipa temi e argomenti che in futuro saranno i soggetti di veri e propri film *cult*, realizzati da importanti registi: *Batman Dracula* (1964; *Id.*) anticipa la serie su

documentaria, per testimoniare il fascino della sua modella preferita, in quel 1965 in cui Sedgwick è la principale protagonista dei suoi film.

¹¹³ M. Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, cit., pp. 61-80.

¹¹⁴ G. Berg, *Intervista ad Andy Warhol*, in A. Aprà - E. Ungari, *Il cinema di Andy Warhol*, cit., p. 24.

¹¹⁵ *Ibid.*

Batman che avverrà molti anni dopo; *Vinyl*, tratto dal romanzo del 1962 di Anthony Burgess *A Clockwork Orange* (*Un'arancia a orologeria*), diventerà nel 1971 *A Clockwork Orange* (1971; *Arancia meccanica*) diretto da Stanley Kubrick; *Blue Movie* (*Id.*), interpretato da Louis Waldon e Viva nel 1969, diventerà *Ultimo tango a Parigi* (1972) di Bernardo Bertolucci. *Blue Movie* è un film soft porno nel quale la coppia (di fatto anche nella realtà) nel post orgasmo affronta discorsi di politica che vanno dal caso Nixon alla guerra del Vietnam – tema affrontato anche in un altro film con Viva intitolato *The Nude Restaurant* –, argomenti volutamente scelti da Viva, la più “intellettuale” delle superstar femminili del cinema di Warhol. *Deep Throat* (1972; *La vera gola profonda*) di Gerard Damiano è considerato il film che con una trama vera e propria ha dato origine alla pornografia moderna. Dunque non solo *Blue Movie* intercetta e anticipa i tempi e il cambiamento della moda e del gusto del pubblico americano postrivoluzione culturale e sessuale, ma anche altri numerosi film hanno per tema l'eroticismo o trattano di omosessualità maschile pornografica, come nel caso del cortometraggio *Joe Dallesandro* [1964; *Id.*] girato a Los Angeles e dedicato al lancio dello stesso attore, con un sottotitolo assai esplicito: *Gay Porn Ass Fuck Cock Suck*. La spregiudicatezza warholiana è soprattutto espressione della grande libertà che disponeva chi frequentava la *Silver Factory*, di cui il film *Couch* (si veda nota 79 di questo capitolo) rimane forse l'esempio più simbolico di un periodo trasgressivo privo di freni inibitori.

Warhol è stato un autore particolarmente creativo della *Pop Art* cinematografica, anche perché il suo lavoro ha goduto di un pubblico assai più ampio di quello che seguiva i cultori del cinema indipendente americano. Tuttavia, in generale gli artisti del *New American Cinema* vivono l'apatia politica come un carburante necessario all'ispirazione artistica. L'a-politica come nemesi su cui basare la fertile creatività è un valore aggiunto, segno di una trasformazione dei costumi e dei gusti, verso la realizzazione di una nuova dimensione estetica sulla quale fondare la propria aspirazione artistica, dove il cinema è il mezzo ideale e necessario per una ricerca nella profondità dell'immagine. L'*image*¹¹⁶ diviene espressione delle metamorfosi stilistiche in atto. Una sorta di poetica innovativa per determinare un nuovo metro dove edificare una s-grammatica

¹¹⁶ Cfr. G. Bartorelli (relazione orale di), *Lo sguardo opaco: dall'«image» di Ezra Pound alla «visione» di Stan Brakbake*, convegno “Il corpo parlante”, Padova 28-29 novembre 2018.

compositiva, basata su un modello che trova corrispondenze dirette nella corrente letteraria dell'Imagismo (diffusasi in Usa e nel Regno Unito all'inizio del Novecento in rottura con la corrente tardo-romantica), con riferimenti concreti ispirati ai simbolisti francesi o alla poesia cinese e giapponese. Si è di fronte alla necessità di sviluppare un nuovo linguaggio poetico, conciso, scarno, fondato sulla precisione e l'immediatezza con cui si presentano le immagini (*the things* ovvero "le cose"), privo di divagazioni o di mezzi termini. La scrittura imagista, come punta emergente del modernismo d'inizio Novecento, si basa sulla stilizzazione e sull'oggettivazione dei significati, fugge dalla ridondanza della metrica regolare, preferisce agire nella poetica del verso libero, senza alcun legame con la diacronia e favorisce continui spostamenti temporali. Il poeta Ezra Pound, inseguendo le indicazioni del critico inglese teorico dell'Imagismo Thomas Ernest Hulme, nel 1913 pubblica *A Few Don'ts by an Imagiste* (*Alcune cose da non fare*) sulla rivista letteraria «Poetry» (nel numero di aprile) definendo il significato di *image* come simbolo complesso, intellettuale ed emotivo, in un istante nel tempo. In altre parole l'intellettuale reclama la percezione istantanea (come può essere l'immagine di un viso colta in un preciso attimo) come valore assoluto affermando: «It is better to present one *image* in a lifetime than to produce voluminous works» ("è meglio presentare una sola *immagine* nel corso di una vita piuttosto che produrre opere voluminose"). Pound intuisce l'incapacità di trovare parole specifiche per definire l'immagine di un attimo fuggente, ma distingue un'equazione che lo porta a pensare a "piccole chiazze di colore"¹¹⁷ desunte (traslate nella spiegazione del processo creativo di *In a Station of the Metro* di cui qui il breve testo: "The apparition of these faces in the crowd: Petals on a wet, black bough"¹¹⁸ / "L'apparizione di questi volti nella folla: petali su un umido, ramo nero"). Il poeta americano considera la necessità di allontanarsi dal sentimentalismo della poesia d'ispirazione romantica per acclamare l'asciuttezza e la semplicità della lingua, rimarcata dall'assoluta assenza di verbi, per dare maggior concretezza e precisione all'immagine laddove la realtà

¹¹⁷ In *Vorticism* (<http://www.dlss.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid786686.pdf>) Pound spiega la corrispondenza tra "modello" e "linguaggio a colori": «[...] Non intendo dire che ho trovato le parole, ma è arrivata un'equazione... non nei discorsi, ma in piccole macchie di colore. Era solo uno schema, o quasi uno schema, se per "schema" intendi qualcosa che sia una "ripetizione". Ma era una parola, l'inizio, per me, di una lingua a colori» [traduzione di Mirco Melancon].

¹¹⁸ <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse?contentId=12675>.

può rappresentarsi attraverso frammenti, spiragli improvvisi, sintesi precise, aderenti al linguaggio della quotidianità. Questo momento di rottura con la metrica letteraria sembra trovare corrispondenze con le forme del *New American Cinema*. Soprattutto dal punto di vista linguistico “le nuove forme” propongono una riscrittura modernista del linguaggio cinematografico e aderiscono al passaggio che porta alle “nuove visioni” delle immagini (di cui Brakhage è lo sperimentatore per antonomasia fin dai suoi primi lavori, opere all’epoca¹¹⁹ ampiamente dibattute) per fuggire dagli schemi stereotipati delle immagini oleografiche tipiche dell’immaginario filmico hollywoodiano, come qui si è ampiamente visto, rovesciando lo stile, la grammatica e la sintassi su cui, per decenni, si è basata la cinematografia narrativa (non solo) americana.

In sintesi una prima, non semplice categorizzazione delle forme cinematografiche più riconoscibili, a cinque/sei decenni dal fenomeno nella sua fase di massima espansione creativa, è fattibile solo dopo un’attenta analisi (dato il grande volume di opere analizzato), considerando che alcuni autori, qui di se-

¹¹⁹ Cfr. M. Bacigalupo, *Brakhage o il cerino su Cnido*, in «Filmcritica», anno XIX, 186, Roma 1968, pp. 96-98; R. Borde, *Le Cinéma Experimental au Festival de Bruxelles*, in «Le Temps Modernes», 153-154, Parigi 1958, pp. 921-935; E. Callenbach, *Films of Stan Brakhage*, FQ, vol. 14, tomo 3, 1961, pp. 47-48; D. Clark, *Brakhage*, in «Film-Makers’ Cinémathèque», Monograph Series, 2, New York 1966; H. Currie - M. Porte, *Cinema Now: Stan Brakhage, John Cage, Jonas Mekas, Stan Vanderbeek*, University of Cincinnati, Cincinnati 1968; D. Curtis, *Experimental Cinema. A Fifty-Years Evolution*, Universe Field, New York 1961 (sezione dedicata a Brakhage, p. 165); AA.VV., *Filmwise 1: Stan Brakhage*, New Haven Film Society, New Haven 1961 (si tratta di un’ampia raccolta di saggi redatti da numerosi autori comprensivi di una filmografia); L. Heflin, *Heflin Reviews Brakhage and Blasts Cayo’s Blast*, in «Los Angeles Free Press», August 19, 1966; G. Hitchens, *Survey Among Unsuccessful Applicants for the Ford Foundation Film Grants*, «Film Comment», vol. 2, tomo 3, New York 1964, pp. 12-51; P. Johnson, *Brakhage. A Learned Language*, in «The Village Voice», January 20, 1972; D. McGuire, *Stan Brakhage, Filmmaker*, in «Colorado Daily», vol. 21, 38, Boulder, October 25, 1972; S. Renan, *Stan Brakhage. An Introduction to the American Underground Film*, Dutton, New York 1967, pp. 118-127; J. Rheuban, *Brakhage Filmography*, in «Artforum», vol. 11, 5, New York, January 1973, pp. 118-127; D. Richie, *Stan Brakhage: a Retrospective, 1952-1970*, Museum of Modern Art Department of Film, New York 1970; R. Robinson, *The Brakhage Lectures*, ss, vol. 41, 4, Fall 1972, p. 236; A. Sainer, *Stan Brakhage. The Courage of Perception*, in «Vogue Magazine», New York, September 1, 1970, p. 298; P.A. Sitney, *Stan Brakhage*, in «The American Independent Film», Boston Museum of Fine Arts, Boston 1971; P.A. Sitney, *The Avant-Garde Film: Stan Brakhage*, in «Afterimage», 2, London 1970, pp. 9-13; P. Tyler, *Stan Brakhage*, in «FC», 18, 1958, pp. 23-25; A. Vogel, *Brakhage, Brecht, Berlin, Eden West and East*, in «The Village Voice», N.Y., December 23; R. Whitehall, *Stan Brakhage: Two Points of View*, in «Los Angeles Free Press», February 17, 1967.

guito citati, hanno elaborato i loro film in forme assai eterogenee, spesso amalgamando tecniche e regole espressive divergenti o contrapposte tra loro. Il tutto si basa su una sperimentazione aperta, su uno stile osservativo disomogeneo, spesso contravvenendo a realtà di natura estatica. Qui si è provato a dare forma a un macro campione filmico suddiviso, a grandi linee, in insiemi distintivi nel rappresentare le forme di appartenenza, sebbene l'originalità artistica e autoriale sia stata analizzata nei contenuti. Sono opere rimaste per decenni difficilmente fruibili, ma che oggi hanno raggiunto la giusta visibilità grazie alla sfera magica della Rete, e sono conservate nel sistema forse a loro più consono dato l'elevato livello di tecnologia con cui al tempo erano state realizzate. Si parla di autori e di opere custodite da un sistema tendenzialmente libertario e di una tecnologia che si adatta alla cultura originaria di questi film. L'utente odierno, per gustarne l'antica fragranza, deve aprire le porte sotterranee di quell'atavico eloquente stile *Underground* nato per pochi eletti. Gli autori citati qui di seguito sono al centro di una classificazione indicativa degli stilemi di adesione e di appartenenza al *New American Cinema*.

- FILM INNOVATIVI FRA CINEMA/VIDEO SPERIMENTALI, SIA STRUTTURALI SIA CONCETTUALI: Stan Brakhage, Scott Bartlett, John Cavanaugh, Ernie Gehr, Tony Conrad, D.A. Pennebaker, Michael Snow, Bill Brand, George Landow, Larry Jordan;
- FILM ARTISTICI O POETICI: Jerry Aronson, Scott Bartlett, Shirley Clarke, Bruce Conner, Herb De Grasse, Jerome Hill, Jacobs, i gemelli George e Mike Kuchar, Piero Heliczer, Will Hindle, Barry Gerson, John Jost, Landow, Lenny Lipton, Gregory Markopoulos, Marie Menken, Ronald Nameth, Robert Nelson, Gunvor Nelson, D.A. Pennebaker, Richard Sato, Carolee Schneemann, John Schofill, Jack Smith, Bob Stiegler, Larry Janiak, William Wiley;
- FILM GROTTESCHI: Kenneth Anger, Bruce Baillie, Robert Downey, Ralph Nelson, Tom Palazzolo;
- FILM DI ESPERIENZE ESTETICHE CON TECNOLOGIE AVANZATE: Will Hindle, Pat O'Neill, Paul Sharits, James e John Whitney;
- FILM DI ANIMAZIONE/GRAFICA/ASTRAZIONE: Jordan Belson, Robert Breer, Harry Smith, Norman McLaren, Stan Vanderbeek;
- FILM DI "TENDENZA NARRATIVA" (DI FINZIONE): John Cassavetes, Robert Frank, P.E. Goldman, Andrew Noren, Norman Mailer, Adolfo e Jonas Mekas, Ron Rice, Warren Sonbert, Andy Warhol, Vernon Zimmerman;

- FILM DOCUMENTARI (COMPRESI QUELLI DEL DIRECT CINEMA E DEI NEWSREEL): Joyce Chopra, Emile de Antonio, Drew, Frank, Allan King, Robert Kramer, Richard Leacock, Albert e David Maysles, Adolfas e Jonas Mekas, Marie Menken, D.A. Pennebaker, Michael Stewart, Andy Warhol, Joyce Wieland, Frederick Wiseman;
- FLUXFILM, CIOÈ FILM PRODOTTI DALLA CORRENTE ARTISTICA CHIAMATA *FLUXUS*¹²⁰: George Maciunas, George Brecht, John Cale, Dick Higgins, Yoko Ono, Nam June Paik, Paul Sharits, Chieko Shiomi, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts;
- FILM DI PURA TECNICA FOTOGRAFICA: Hollis Frampton;
- FILM *COLLAGE-SCULPTURE* SU BASE MUSICALE: Bruce Conner;
- FILM *MOCKUMENTARY* O DI METACINEMA: Jim McBride.

Questa schiera di autori, fautori di un rapporto spesso intimista con la macchina da presa, con la moviola o con altri procedimenti postproduttivi realizzati soprattutto in casa (*home work*) e non in studi professionali (con i computer grafici analogici adattati alle esigenze del formato cinematografico dall'8 al 16 mm), vive spesso esistenze difficili in un periodo storico segnato dai disagi sociali legati alla guerra in Vietnam, come questa testimonianza ci mostra:

«In un panorama in cui milioni di vite sono letteralmente in gioco, e si parla di un'autentica, concreta alternativa di vita o morte, psicologica e spirituale quando non anche fisiologica, occuparsi delle sottili sensazioni del proprio occhio o delle ancora più ineffabili torture della propria anima, appare improvvisamente una forma di cieco e inconsapevole egoismo. Dico inconsapevole perché questi degni artisti, del tutto incapaci di mettere in relazione il proprio lavoro e la propria esperienza con la situazione e la necessità delle masse popolari, conducono in ge-

¹²⁰ George Maciunas, di origine lituana, è immigrato negli Usa, dove ha iniziato a collaborare con Mekas. Maciunas ha riunito all'inizio degli anni Sessanta una serie di artisti nel movimento *Fluxus*, corrente *post dada*, apportando un nuovo concetto d'arte provocatorio e spiritoso. Il movimento ha prodotto oggetti, spettacoli (soprattutto musicali) ed eventi che sfidavano i confini tra l'arte tradizionale e la vita di tutti i giorni, interagendo con artisti come Arthur Koepcke, Tomas Schmit ed Emmett Williams. Maciunas ha coordinato *Fluxus* anche come comunità internazionale, includendo progetti con artisti come Joseph Beuys, Henry Flynt, Takehisa Kosugi, John Lennon e La Monte Young.

nere un'esistenza difficile e dura, portando avanti contro l'establishment e contro il potere capitalistico una battaglia individuale che non ha però la minima incidenza né speranza di successo»¹²¹.

La maggior parte di questi registi anticonformisti vive l'“indifferenza” di appartenere al mondo esclusivo dei *filmmaker*, piccoli o medio borghesi, in grado comunque di sostenersi nelle loro produzioni esclusive; allo stesso modo i conflitti sociali sembrano non intaccare l'artificiosità delle loro opere legate soprattutto a un profilo artistico, piuttosto che antropologico o sociale:

«Il problema che solo da poco viene violentemente alla luce è quello, finora assente, del pubblico. Il dono più grande che un film-maker poteva fare era quello di un'autentica espressione personale non adulterata da convenienze di mercato, pura da considerazioni di vantaggio economico. Ma questo presupponeva che più o meno tutti i potenziali spettatori fossero grosso modo al suo livello culturale, educati e laureati e figli di sia pur piccoli borghesi educati e laureati. Il risultato era inevitabilmente un'arte borghese per un'élite borghese colta, intelligente, aperta ai fenomeni artistici, ma sempre infallibilmente borghese, con tutte le conseguenze del caso»¹²².

La citazione evidenzia una visione critica dell'arte “borghese”, ma contemporaneamente riporta a un clima di fermento artistico come conquista di spazi immaginari impensabili qualche anno prima, laddove la forma subisce contaminazioni invasive del movimento culturale che avanza sulle ali di un *background* straordinario nella sua liberatoria estensione polivalente. Ci si trova dinanzi a una forma d'insaziabilità artistica – e a una progressiva espansione delle idee affini alle correnti culturali degli anni Cinquanta – mutata in maniera autonoma grazie all'evoluzione tecnologica e a un'innegabile logica libertaria del suo uso. In questo clima che qui abbiamo definito spesso di profonda apoliticità, nella quale autori come Warhol, Brakhage, Snow hanno concretizzato opere destabilizzanti nella loro funzione di rottura col passato, si forma una

¹²¹ A. Leonardi, *Occhio mio dio. Il New American Cinema*, cit., p. 215.

¹²² *Ivi*, pp. 215-216.

corrente documentaria filosoficamente inversa e basata su una pragmatica critica al sistema politico, inversamente proporzionale al cinema del reale di Mekas, così intenzionalmente asettico. Stiamo parlando dei film politici di Kramer e de Antonio, penultima tappa prima di passare in rassegna, a chiusura del capitolo, il lavoro di Frederick Wiseman.

3.6 *Politica e iterazione documentaria. Il cinema politico del The Newsreel, Robert Kramer ed Emile de Antonio*

Un discorso a parte merita la disamina di due autori che riportano il cinema americano indipendente a una visione critico-politica¹²³. I due registi non hanno legami artistici soprattutto per una sostanziale differenza di età; de Antonio è nato a Scranton nel 1920, mentre Kramer a New York nel 1939. L'eccentrico de Antonio, primo di sette figli, pilota di bombardieri nella Seconda Guerra Mondiale, svolge diverse occupazioni dopo aver frequentato l'università di Harvard (da dove sarà espulso per cattiva condotta). Dopo aver lavorato come scaricatore di porto, insegnante di filosofia in un college, capitano di un barcone, passa nel campo dell'editoria e dell'arte, e rimane vicino all'ambiente di Warhol seguendo l'evoluzione artistica e cinematografica della *Silver Factory* (frequentando figure note come Frank Stella, John Cage, Jasper Johns, Diane Arbus, Robert Rauschenberg), fino a diventare protagonista del film *Drunk* [1965; Ubriaco] di Warhol. La carriera cinematografica inizia, come produttore, nel 1959 con *Pull My Daisy*, il film manifesto dei beat newyorkesi e prosegue poi con *Sunday* [1961; Domenica] di Daniel Drasin.

Kramer¹²⁴ proviene da una famiglia ebrea di cultura europea. Fin da giovane sperimenta l'8 mm (dai primi anni Sessanta collauda le tecnologie

¹²³ Cfr. R.M. Barsam, *The New Nonfiction Film: 1960-1970*, in Id., *Nonfiction Film. A Critical History*, E.P. Dutton & CO., INC, New York 1973, pp. 247-295.

¹²⁴ Cfr. A. Aprà - E. Ungari (a cura di), *Il cinema di Robert Kramer*, Mostra internazionale del nuovo cinema di Pesaro, Pesaro 1970; E. Livraghi - G. Lazzati (a cura di), *Il cinema di Robert Kramer*, Milano-Torino 1980; O. de Larroche, *Robert Kramer, le regard engagé*, Marseille 1994; R. Turigliatto (a cura di), *Robert Kramer*, Lindau, Torino 1997; V. Vatrican - C. Venail, *Trajets: à travers le cinéma de Robert Kramer*, Institut de l'image, Aix-en-Provence 2001; cfr. S. Arecco, *Ice*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004; G. Paganelli, *Robert Kramer*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004.

leggere del *Direct Cinema*) e, dopo aver collaborato ad alcuni documentari dilettanteschi (tra cui *FALN* [1965; Id.] di Peter Gessner, sul movimento di guerriglia venezuelano), aver scritto un paio di romanzi inediti (probabile conseguenza degli studi letterari in storia e filosofia all'Università di Stanford) e aver fatto alcuni tentativi nel campo della sceneggiatura, realizza il medio-metraggio *In the Country* (1966; Id.), storia di un giovane attivista che si sta allontanando dal movimento della “nuova sinistra” radicale americana. In questo periodo avvia anche la collaborazione con Norman Fruchter, tecnico del suono, e Robert Machover, responsabile della fotografia e del montaggio.

Kramer e de Antonio procedono su due percorsi culturali e formativi diversi per un cinema dai contenuti politici simili. A differenza degli autori del “cinema diretto” i due registi realizzano film per il grande schermo soprattutto nella prima fase, poi negli anni seguono l'evoluzione tecnologica e distributiva: Kramer lavorerà anche per la televisione, mentre de Antonio, dopo un'esperienza negativa¹²⁵, girerà solo film. Entrambi concretizzano opere volutamente indipendenti e anti-Hollywood. Un ritorno al “cinema contro” non è del tutto inaspettato alla metà degli anni Sessanta, ma ha delle caratteristiche particolari legate a valori che qui serve approfondire. In un'intervista del 1968, di Michel Delahaye, Kramer risponde a una domanda insidiosa sul fatto che Hollywood possa puntare su di lui poiché è indicato da molti critici quale papabile regista per il nuovo cinema americano industriale. Difatti Hollywood sta cercando di risollevarsi da una crisi profonda, sia di contenuti sia d'incassi, mentre si sta radicalizzando la corrente denominata *New Hollywood*¹²⁶

¹²⁵ *That's Where the Action Is* [1965; Id.] è un film TV girato da de Antonio, prodotto dalla BBC, ma sconosciuto dal regista perché “gli inglesi” si sono permessi di aggiungere il commento di un docente universitario, un paio di minuti che de Antonio troverà grotteschi. Dopo questa esperienza il regista rinuncia a lavorare per qualsiasi struttura televisiva per non correre il rischio di essere manipolato; notizie estratte da B. Eisenschitz - J. Narboni (a cura di), *Intervista con Emile de Antonio*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 220, tradotto da *Entretien avec Emile de Antonio*, in «Cahiers du Cinéma», n. 214, luglio-agosto 1969.

¹²⁶ Il costante aumento del pubblico televisivo, insieme a un progressivo cambiamento dei gusti e l'allontanamento dal cliché del cinema classico di stile hollywoodiano, con la contemporanea uscita sugli schermi di film contro-corrente come *The Graduate* (1967; *Il laureato*) di Mike Nichols o *Easy Rider* (1969; Id.) di Dennis Hopper, spingono l'industria cinematografica statunitense a un brusco cambiamento di rotta: non solo al ricambio registico e attoriale, bensì produttivo, economico e finanziario (cfr. F. La Polla, *New Hollywood*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2004; F. La Polla, *Il nuovo cinema americano 1967-1975*, Lindau, Torino 1996).

alla quale Kramer avrebbe teoricamente potuto aderire. Questa, in sintesi, la sua risposta:

«Le rispondo che il mio scopo è la distruzione totale di Hollywood, la distruzione di tutti i tipi di distribuzione che esistono in questo momento; il mio scopo è costruire una specie di potere che possa spaventare il *loro* potere. Questo non si verificherà domani, non si verificherà la settimana prossima, ma non si verificherà di sicuro se andiamo a Hollywood. Fa parte di tutta una teoria e una pratica trovare i mezzi per fare un altro genere di cinema, trovare il mezzo di mostrarlo, di ottenere un pubblico. [...] È impensabile di andare a Hollywood e cambiarla. Ciò che Hollywood scoprirà fin d'ora è che nessun giovane cineasta andrà più a Hollywood, così almeno spero»¹²⁷.

Kramer aderisce alla sinistra radicale denominata “nuova sinistra” meglio identificabile con “Il Movimento” (*Movement*) ed è, al contempo, personalmente dotato di una coerenza d'intenti artistici e ideologici difficilmente riscontrabile in altri cineasti. La determinazione con la quale guarda alla situazione politica del suo Paese è di sicuro stimolo per una tensione critica che si espande all'interno del filone chiamato *The Newsreel*¹²⁸, organizzazione di *filmmakers* che, in piena rivoluzione culturale, instaura una battaglia contro la *Great Society*. «*The Newsreel*, in quegli anni, si propone apertamente come “servizio rivoluzionario d'informazione in funzione alternativa ai media governati dall'*Establishment*”»¹²⁹. È un'esperienza collettiva cui Kramer collabora dal 1966 al 1971, girando complessivamente una sessantina di filmati, tra cinegiornali e film di protesta politica. La nuova “concezione documentaria” parte dalla realtà effettiva che si materializza intorno all'inesistenza di un vero partito in grado di elaborare una strategia politica alternativa o rivoluzionaria. Kramer è uno dei più preparati cineasti di sinistra a impegnarsi in un'azione corrosiva del sistema economico-politico, fino a fondere la stessa funzione di oppositore con il suo ruolo pro-

¹²⁷ M. Delahaye (a cura di), *Intervista con Robert Kramer*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., pp. 210-211.

¹²⁸ Cfr. M. Melani - S. Beccastrini, *Newsreel*, in «Cinema & Film», 9, 1969; P. Spila, *Il viaggio di Marco Melani e la critica degli anni '70 e '80*, in F. Francione - E. Ghezzi (a cura di), *Marco Melani. Il viandante ebbro*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2012, p. 239.

¹²⁹ P. Spila, *Ibid.*

fessionale, creando così la figura del “cineasta politico” indipendente impossibilitato a disunire la sua personale “idea politica” dal “fare cinema”.

La fusione di tali aspetti genera il cosiddetto “agitatore politico”, capace col suo lavoro di realizzare i presupposti per un cambiamento del modo di pensare, rivolgendosi proprio a chi ha una consapevolezza critica, seppure politicamente sia un soggetto inattivo perché “smuovere le coscienze” significa dare forza a un filone attivo nella lotta contro il sistema economico, politico e sociale al potere, proprio perché dominante. I cineasti del movimento *Newsreel* diventano promotori d’idee rivoluzionarie antisistema e si occupano di scatenare sempre nuove reazioni per portare al necessario conflitto. Incitano le persone attraverso messaggi contenuti nei loro filmati iperrealistici, realizzati con uno stile asciutto e concreto e montati mescolando realtà a finzione, arrivando persino, se il fine politico lo giustifica, a falsificare immagini documentarie. Il cinema mostra, inalterata, la consapevole forza del proprio linguaggio divulgativo: ci si trova di fronte a un sistema alternativo di manipolazione dell’immagine per propaganda, questa volta non potere politico vigente, ma all’opposizione intellettuale e rivoluzionaria. Il cinema è in mano a un’opposizione che usa i film come un’arma propria e uno strumento divulgativo. Sul piano squisitamente politico la contestazione è realizzata da un’opposizione inesistente dal punto di vista formale, giuridico, parlamentare o sindacale, ma il movimento è in grado di incidere il proprio credo etico e morale nella mente del pubblico interlocutore:

«La scelta politica per un giovane è molto più chiara di quanto non fosse alla fine degli anni Cinquanta e all’inizio degli anni Sessanta. Il movimento hippie ha veramente provocato il passaggio, lo ha facilitato dall’anno scorso. Hanno capito di non poter giocare in un parco perché la polizia li scaccerebbe; a quel punto hanno dovuto scegliere fra combattere per quel parco o scomparire, e la maggior parte di loro si è preparata a battersi per quel parco e a sferrare tutta una serie di altre lotte. A Haight Ashbury, a San Francisco, è avvenuto lo scontro più recente, ma c’è sempre tensione a Boston, dove sono iniziati gli scontri tra gli hippies e la polizia. [...] A quel punto la scelta era obbligatoria fra sottomettersi o cominciare la lotta. Un sempre maggiore numero di persone ha deciso di lottare e diviene sempre più difficile fare film lontani dalla realtà, narcisisti, onirici, fantasiosi, come i film dell’*Underground*.

Mi sembra sempre più difficile e inutile fare film così e dire: “Sono un poeta”. La poesia non ha niente a che vedere con il fatto di cambiare la gente, il mondo o chicchessia. Per conto mio mi accontento di registrare quello che vedo»¹³⁰.

Il cinema di Kramer concreta il momento topico della rivoluzione culturale in atto negli Stati Uniti e i suoi due lungometraggi *The Edge* (1968; *Id.*), girato nell’anno cruciale della rivoluzione culturale, e *Ice*¹³¹ (1970; *Id.*) narrano in presa diretta gli avvenimenti che coinvolgono giovani impegnati nella battaglia contro la guerra in Vietnam mentre discutono sulla militanza politica e sull’uso della violenza¹³² «inaugurando un tipo di racconto sospeso tra documento e finzione, in cui la tecnica dell’estrema frammentazione visiva traduce il senso di lacerazione esistenziale e di dissidio politico che attraversa un’intera generazione»¹³³. In Vietnam, nell’estate del 1969, gira *The People’s War* [1969; *Id.*] che racconta i modi di vivere nelle campagne durante la guerra, e *Milestones* (1975; *Pietre miliari*, codiretto con John Douglas), un *docu-drama* di oltre tre ore, vero autoritratto del *Movement*, sul tema delle soluzioni radicali ai problemi sociali che attanagliano gli Stati Uniti durante la fine del decennio Sessanta, inizio Settanta. Kramer con queste opere suggella la sintesi finale di un’epoca. La lunga carriera del regista americano continuerà soprattutto in Europa, dove gli sarà permesso di girare i suoi film di regista viaggiatore con la cinepresa sempre in spalla, un approccio che ricorda il *modus operandi* del maestro Joris Ivens. Siamo di fronte a pellicole di grande spessore introspettivo. La varietà dei temi affrontati è piuttosto articolata: dalla profonda rivisitazione del nazismo, il regista passa al genere finzionale politico-poliziesco – *Guns* [1980; *Id.*] è premiato alla Mostra del Cinema di Venezia nello stesso anno – fino al racconto *on the road* *Route One Usa* (1989; *Id.*) girato “con e dal suo Ego” al suo ritorno negli Stati Uniti alla

¹³⁰ M. Delahaye (a cura di), *Intervista con Robert Kramer*, cit., p. 211.

¹³¹ *Ice de Robert Kramer*, in «Cahiers du cinéma», 225, novembre-décembre 1970 (dibattito sul film con interventi) di J. Aumont e P. Bonitzer; R. Bassan, *Un utopiste américain: Robert Kramer*, in «CinémaAction», 25, marzo 1983; R. Carney, *Uno stile rivoluzionario: Ice e Milestones*, in R. Turigliatto (a cura di), *Robert Kramer*, cit.

¹³² Nel 1967 Kramer scrive, con altri colleghi, il documento teorico *Initial statement of the Newsreel* e realizza il primo documentario, *IS 201*, su una scuola gestita da neri nel quartiere newyorkese di Harlem.

¹³³ S. Arecco, *Kramer Robert*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 2 (G-O), cit., p. 330.

fine degli anni Ottanta, un viaggio di 2209 miglia da Fort Kent in Canada fino a Key West in Florida. Il film riporta all'immagine dell'asfalto, simbolo di tutto ciò che unisce e separa, il ritratto impietoso e originale di un'America popolata da soli sopravvissuti ed emarginati. In veste di attore partecipa a *Gestos e Fragmentos* [1983; Id.] di Alberto Seixas Santos, film che ripercorre le azioni rivoluzionarie di Otelo de Carvalho. Il regista attinge i mezzi economici da produzioni europee, soprattutto francesi, mentre negli Stati Uniti gli saranno precluse, quasi completamente, le sovvenzioni necessarie per girare storie ritenute economicamente poco appetibili. Kramer muore in Francia nel 1999 e fino all'ultimo sperimenta sempre nuove soluzioni tecnologiche, girando video documentari esclusivi come *Berlin 10/90* [1991; Id.], una sua personale e indicativa rivisitazione degli orrori dell'Olocausto ripreso in un unico piano sequenza di un'ora il 25 ottobre 1990, presso la mostra permanente delle camere di tortura Gestapo intitolata «Tipografia del terrore».

Emile de Antonio¹³⁴, soprannominato “De”, è autore di una cinematografia documentaria radicale essenzialmente basata sull'arte del montaggio di fonti cinematografiche, televisive o d'interviste che descrivono eventi politici, sociali, artistici e di controultura tra gli anni Sessanta e Ottanta. Si ritaglia la fama di essere uno dei maggiori “registi politici *beat*” statunitensi (anche se la famiglia ha origini italiane) durante il difficile periodo della Guerra Fredda. Come regista ha all'attivo una filmografia di circa una dozzina di titoli, ognuno con un valore intrinseco di alto livello culturale e significati molto introspettivi, comunque basati su un modello indagativo assolutamente personale. D'inclinazione politica marxista, soprattutto nel periodo giovanile, nel 1964 realizza *Point of Order!* [Id.], film considerato un originale *compilation documentary* prodotto dallo stesso regista insieme a Daniel Talbot. La pellicola poggia la propria struttura su una serie di regole precise che caratterizzano il racconto, il quale parte da riprese televisive per poi ritornare sullo schermo cinematografico. Nel film è ripresentata una vicenda di circa dieci anni prima (si parla del periodo che va dall'aprile al giugno del 1954), quella del senatore McCarthy, esponente della destra radicale il quale, tra l'altro, «aveva intentato una causa

¹³⁴ T. Waugh, *Beyond Vérité: Emile de Antonio and the New Documentary of the Seventies*, in «Jump Cut», 10-11, June 1976; R. Lewis, *Emile de Antonio Radical Filmmaker in Cold War America*, University of Wisconsin Press, Madison 2000.

contro l'esercito e le ombre dietro l'esercito. Il film è sulla complicità, una complicità condivisa»¹³⁵. In pratica il senatore è sotto processo per colpa di numerose denunce da parte di esponenti dell'esercito statunitense. Viene condotto un enorme lavoro di ricerca sulle fonti televisive acquisite dalla CBS (con un acconto di 50.000 dollari l'autore si riserva il 50% dei proventi del film, per sempre, su tutti i sistemi di diffusione), che comprendono 188 ore di registrato (in 16 mm) riguardanti il processo che aveva incatenato gli spettatori americani di fronte al piccolo schermo domestico, con uno *share* di circa venti milioni a puntata. Perché de Antonio e Talbot hanno avuto l'esigenza di realizzare un film tanto complesso di sintesi di materiali oramai datati? Come hanno proceduto alla realizzazione di un film alla fine di soli 97 minuti con un ingrandimento in 35 mm? Proviamo a dare una risposta alle domande ponendoci ideologicamente in una prospettiva d'insieme allo stesso tempo teorica e connotata in un'ottica di diffusione delle idee assai unica ed esemplare.

I due produttori fin dall'inizio dell'operazione si sono posti delle precise regole: l'uso esclusivo del solo materiale registrato durante le udienze reali; la rinuncia al commento ("nessuna predicazione"), difatti la voce narrante è ritenuta inutilmente retorica, anche perché lo spettacolo era di suo eloquente e non necessitava di ridondanze (all'inizio del film, in 59 secondi, vengono date le informazioni necessarie per comprendere il contesto e quanto serve a chiarire il senso dell'opera); l'abbandono della diacronia e la determinazione degli eventi in funzione cronologica. La storia è in pratica in mano al montatore e alle sue idee che possono subire cambiamenti durante l'operazione di scelta e assemblaggio dei materiali. Il film è arte, verità interiore, scelta predestinata rispetto alla messa insieme del film stesso, mentre il lavoro alla moviola diventa l'unico criterio per determinarne lo sviluppo, il significato, le corrispondenze ideologiche.

Il lavoro di scrematura del materiale ha coinvolto de Antonio e Talbot per tre mesi lavorando giorno e notte, come lo stesso Talbot spiega:

¹³⁵ E. de Antonio, *Il mio punto di vista su "Point of Order!"*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 218, tradotto da *The Point of View in "Point of Order!"*, in «Film Comment», vol. 2, tomo 1, inverno 1964; cfr. S. Giovacchini, *de Antonio Emile*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 1 (A-F), cit., pp. 447-448.

«Una volta preparate 12 ore, abbiamo pensato di programmare questo film provvisorio nelle sale locali (trasformando in realtà ogni sala in uno spazio televisivo) al prezzo di un dollaro l'ora o di 5 dollari per assistere a tutte le 12 ore del film. Ma temevamo di non essere capaci di conservare tutto il sapore delle udienze. Infine, scesi a tre ore, avevamo di fronte a noi la parte più importante del processo di sfoltimento: arrivare cioè a un montaggio finale in modo tale da offrire una coerenza temporale, la sensazione storica delle udienze, un senso narrativo, un punto di vista e, come speravamo, un senso di urgenza»¹³⁶.

Come sanno tutti quelli che hanno trascorso del tempo alla moviola di montaggio, il lavoro più delicato è sempre la scrematura finale, fino alla fase di postproduzione, senz'altro un'operazione importante perché conduce al processo di sottrazione del superfluo e alla verifica dei materiali per far coincidere contenuti ed estetica. Ridurre il tutto a tre ore d'immagini di repertorio e dare un senso filologico non è un'operazione semplice, soprattutto quando le immagini appaiono tutte importanti perché appartenenti a un campione di sfondo già selezionato. Siccome Talbot era alle sue prime esperienze di cineasta, lo ammette lui stesso nell'articolo sopracitato, de Antonio si assume la responsabilità di continuare l'operazione a casa, dove il montaggio finale sarà compiuto in sei mesi di tanti sacrifici per gli indispensabili tagli. Per completare l'operazione, sia in senso tecnico sia di giusta contrapposizione di contenuti, de Antonio chiede a un giovane editore, Robert Ducan, di collaborare con lui all'assemblaggio dei materiali. La presenza e la professionalità di Ducan saranno indispensabili per il raggiungimento di un obiettivo così oneroso, sia in termini di lavoro sia d'investimento economico. Ancora Talbot afferma: «I risultati non avrebbero potuto renderci più felici. Eravamo fieri non solo dell'aspetto assunto dal film ma anche della sua importanza per la nostra situazione attuale»¹³⁷. Per Talbot, sin dall'inizio l'impresa aveva l'obiettivo di rivisitare la storia drammatica della politica di destra e sinistra americana, con il fine di mettere in luce i meccanismi che portano all'oggi (la «situazione attuale») ba-

¹³⁶ D. Talbot, *Udienze storiche: dalla televisione allo schermo*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 217, tradotto da *Historic Hearings: From Tv to Screen*, in «The New York Times», 12 gennaio 1964.

¹³⁷ *Ibid.*

sandosi sulle sensazioni di qualcosa che stava avvenendo come se agisse una forza opposta a quanto la cronaca dei fatti passati, con le peculiari vicende contraddittorie, produceva. Presenta quindi significati storiografici che *Point of Order!* include, in toto, fin dal progetto iniziale. Dal canto suo de Antonio, dal carattere forte e tenacemente radicato nelle sue convinzioni ideologiche e politiche, riflette a fondo sul significato ultimo del lavoro prodotto:

«Un critico inglese ha definito *Point of Order!* l'unico buon esempio di cinéma-vérité. Non sono d'accordo. Tutte scemenze. Il cinéma-vérité è ciò che Henry Ford disse a proposito della storia: "Fandonie". Il cinéma-vérité presume un operatore smemorato che mostra la sua integrità al mondo. [...] Per tornare al cinéma-vérité, basta dare un'occhiata al pavimento della sala di montaggio per sentire tutto il ridicolo dell'espressione. Se tutta quanta "la vérité" stava nelle 188 ore allora ogni taglio del montaggio ne avrebbe tolta una parte. La "vérité", come pure il pregiudizio, sono quelli di Talbot e del sottoscritto. E c'è materiale sufficiente per fare quindici film diversi, fra cui uno dove Roy Cohn sembrerebbe il Galahad di Tennyson. I nostri pregiudizi hanno fatto il film. Senza di essi non sarebbe mai esistito»¹³⁸.

La schiettezza di de Antonio è esemplare insieme alla lucidità con la quale descrive il proprio percorso d'individuo da sempre interessato alla politica e di cineasta convinto che il cinema abbia la capacità di trasmettere sensi logici radicati senza bisogno di commento, anche se il regista prende sempre lo spettatore per mano e lo porta, attraverso la sua idea e prospettiva logica, laddove lo vuole condurre. L'idea che si possa montare un film nel quale l'avvocato Roy Cohn, braccio destro di McCarthy (noto accusatore di soldati indiziati di essere omosessuali, comunisti e spie sovietiche), possa subire una tale metamorfosi fino a trasformarsi nella pura entità del poeta Alfred Tennyson (conosciuto per il suo immenso amore per Dio e l'umanità) è un paragone stridente quanto onesto. Di fatto de Antonio dimostra di credere fermamente che un film rimanga il punto di vista del regista e null'altro. Questa citazione approfondisce il concetto definendo nuovi dettagli:

¹³⁸ E. de Antonio, *Il mio punto di vista su "Point of Order!"*, cit., p. 218.

«[intervistatore] *Quattro anni fa, a Cannes, lei ha detto che con il materiale che aveva a disposizione avrebbe potuto benissimo fare un film pro McCarthy.* Ma certo. Bisognerà che un giorno scriva un saggio sulla tecnica e sull'uso dei documenti [audiovisuali]. Sarebbe stato possibile favorire McCarthy: bastava mostrarlo meno, oppure mettere l'accento sulle inquadrature dove è sorridente ed energico...»¹³⁹.

La filosofia sul “fare cinema” di de Antonio si ripercuote sull'intera filmografia, un repertorio importante di film sulla contemporaneità, in cui la “concezione politica” è legata agli eventi di cronaca che oggi sono “Storia contemporanea”. Il regista si prodiga per mantenere vive le sue personali idee attraverso una qualità percettiva e filologica basata sull'osservazione e trasmissione dei saperi: la forza di volontà risiede nell'interpretare i significati nella loro analisi complessiva con il costante “sentire umanistico” che, lo stesso regista, definisce «ironia»¹⁴⁰. Si tratta di un modo di sentire umanistico basato su un processo di sintesi dei caratteri nelle stesse vicende decontestualizzate, tutto questo per raggiungere una precisa scelta di corrispondenze dei significati nel loro defluire, eliminando ogni pretesto inutile, ogni ridondanza. Un'operazione di ricerca, finemente realizzata anche in funzione estetica, che dona al testo l'asciuttezza necessaria per una comunicazione diretta, conforme alla personale ideologia dell'autore, anche noto per seguire personalmente la distribuzione dei suoi film cui tiene particolarmente (in quest'aspetto ricorda Wiseman e Mekas). *Rush to Judgment* [1967; Id.] è un altro esempio di questo modo di interagire, un film che vale come prima obiezione al rapporto Warren sull'omicidio del Presidente degli Stati Uniti John F. Kennedy che de Antonio aveva conosciuto personalmente ad Harvard, durante gli studi universitari. È un film critico sull'incapacità della giustizia americana d'indagare sull'attentato presidenziale. *In the Year of the Pig* [1968; Id.] è un altro capitolo, della documentaria contemporanea, sul sempre maggiore coinvolgimento americano nella guerra in Vietnam. *America Is Hard to See* [1970; L'America è difficile da vedere] racconta invece la campagna presidenziale di Eugene McCarthy basata su una premessa originale, se si pensa che proviene da un membro del Senato statunitense: il politico riflette sulla necessità di interrompere l'aggressione militare americana nel Sud-

¹³⁹ B. Eisenschitz - J. Narboni (a cura di), *Intervista con Emile de Antonio*, cit., p. 221.

¹⁴⁰ *Ibid.*

Est asiatico. Se l'idea di arrivare alla pace può far pensare a un soggetto forte, il senatore che de Antonio insegue scrupolosamente, con la determinazione di sempre, non convince e il risultato finale non è all'altezza dei film precedenti: quando l'attore non è di giusto livello, la regia può cadere proprio sull'inconsistenza del personaggio. *Millhouse - A White Comedy* [1971; Id.] è un'indagine dedicata, a due anni dal suo scoppio, allo scandalo Watergate e alla corruzione dell'amministrazione Richard Nixon. Il documentario *Underground* [1976; Id.], prodotto da Sphinx Productions, ha per protagonista il gruppo armato terroristico Weather Underground Organization (WUO) il cui fine ultimo, soprattutto dal 1974 in poi, era di creare un partito rivoluzionario per rovesciare l'imperialismo a stelle e strisce. A questi film d'impegno e d'indagine politica segue un documentario sull'arte contemporanea intitolato *Painters Painting: The New York Art Scene 1940-1970* [1972; Id.] – basato su una serie d'interviste, oculte quanto esclusive, ad artisti noti nel panorama newyorkese, tra gli altri Andy Warhol, Rauschenberg, Willem de Kooning, Jasper Johns, Helen Frankenthaler, Frank Stella, Barnett Newman, Jules Olitski, Philip Pavia, Larry Poons, Hans Hofmann, Kenneth Noland e Robert Motherwell – che rimane “il canto del cigno” di un'opera documentaria di straordinaria intensità culturale. *Painters Painting* spiega, come solo un documentario riesce a fare grazie alla presenza di testimonianze diverse, i punti di vista degli autori coinvolti in vari movimenti artistici americani che si estendono dall'espressionismo astratto alla *Pop Art*; de Antonio ricorre a conversazioni, solo esteticamente formali, con gli artisti ripresi nei loro rispettivi studi, quindi nel loro habitat naturale, luoghi che in quegli anni il regista frequenta abitualmente e nei quali si trova a proprio agio. È un documentario fondamentale per comprendere quel periodo di produzioni artistiche, viste dal loro interno, un mondo dalle mille sfaccettature e dalla straordinaria vitalità, in grado di contaminare ancora oggi con il suo lascito poetico e visionario mode e stili artistici.

Nonostante le modalità di realizzazione documentaria riflettano il diverso ambiente frequentato, è da rilevare come due personaggi opposti, ma emblematici di questa dissertazione (che ha portato fino agli anni Settanta), de Antonio e Warhol, abbiano rappresentato due mondi apparentemente impossibili da far coincidere in un'unica identità estetica legata alla contro-cultura americana. Warhol, nella sua assoluta superficialità creativa, riconosce a “De” di avergli dato le nozioni necessarie, a livello di pittura ma non solo, per restituire al mondo consumistico un valore iconografico di eccellenza espressiva;

mentre de Antonio, dal suo “de profundis” etico politicamente autocritico, riconosce a Warhol la genialità nel rendere concrete questioni apparentemente inutili e noiose. Argomenti forse dissonanti, che invece uniscono persone diverse, formalmente divergenti, ma in realtà legate dal piacere della reciproca conoscenza e del potersi frequentare dove a-politica e politica perdono significato: l’Arte si conferma lo strumento che consente di esercitare il pieno e personale libero arbitrio.

3.7 Frederick Wiseman e l’ontologia “olistica” dell’ispezione documentaria

Lo studio del metodo è una prerogativa essenziale per porsi dinanzi a uno dei più esclusivi e coerenti registi di “cinema diretto” (definizione americana volta a indicare lavori basati sull’evoluzione delle tecnologie e sulla realizzazione di documentari soprattutto televisivi) o di “cinema verità” (francesismo per definire un cinema “più intellettuale” che divulgativo), definizioni che spesso sono state usate come sinonimi, ma che indicano due diverse modalità del cinema del reale: ci si trova di fronte a due procedimenti simili, ma che producono risultati diversi. Superando ogni esigenza interpretativa l’avvocato¹⁴¹ Frederick Wiseman¹⁴² (nato a Boston nel 1930), regista,

¹⁴¹ Wiseman si laurea in legge a ventiquattro anni, nel 1954, a Yale presso la Law School; proseguirà gli studi di giurisprudenza in Europa presso l’Università di Parigi; in seguito insegnerà materie giuridiche alla Boston University fra il 1958 e il 1961, per poi passare a studi umanistici a Harvard, scienze artistiche, e a Brandeis, scienze sociologiche.

¹⁴² Per una bibliografia sull’autore cfr. B.K. Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman* (Wiseman’s oeuvre: 1963-1990), University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1992; T.R. Atkins, *Frederick Wiseman*, Simon Schuster & Monarch Press, New York 1976; G. Brianzoli - C. Chatrian - L. Mosso (a cura di), *Paesaggi umani: il cinema di Frederick Wiseman*, [S. l. : s. n.] v edizione del Festival Inter. Filmmaker/doc, Milano 2000; *Frederick Wiseman*, in «iDoc - Image documentaries», 85/86, juin 2016; T.W. Benson - C. Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*, 2nd edition, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002; B. Bergman, *43 years after Titicut Follies, it’s Berkeley, the movie*, UC Berkeley News, Sept. 14, 2010; D. Saunders, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Wallflower Press, London 2007; J. Siegel - M.C. de Navacelle, *Frederick Wiseman*, The Museum of Modern Art, New York 2010; I. Halberstadt, *An Interview with Fred Wiseman*, in «Filmmakers Newsletter», VII, 4, February 1974; D.E. McWilliams, *Frederick Wiseman* (Interview), in «Film Quarterly», XXIV, 1, Fall 1970; S. Mamber, *The New Documentaries of Frederick Wiseman* (Article and Interview), in «Cinema», VI, 1; S. Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies Uncontrolled*

montatore e produttore pluripremiato¹⁴³ e primo documentarista Leone d'oro alla carriera (alla 71ª Mostra del Cinema di Venezia 2014), è soprattutto un intellettuale dell'eccellenza del documentario americano. I suoi lavori sono realizzati in forma saggistica piuttosto che divulgativa. Indagatore di micro-realtà locali, segue percorsi che si trasformano in appropriate indagini socio-culturali. La sua prima esperienza cinematografica lo vede assistente alla produzione sul set del film *The Cool World* [1963; Id.] di Shirley Clarke, tratto da una novella di Warren Miller, una sperimentazione che gli permette di apprendere questioni di carattere tecnico e la potenza discorsiva del linguaggio cinematografico che saranno in futuro applicate alle sue poliformi conoscenze interdisciplinari e alle ricerche sul territorio con l'attuazione di effettive ispezioni documentarie. Dal punto di vista tecnico la filmografia iniziale di Wiseman può avere dei riferimenti stilistici e discorsivi col "cinema diretto", collocandosi a metà strada di due documentari emblematici realizzati nel decennio Sessanta: *Happy Mother's Day* [1963; Buona festa della mamma] di Joyce Chopra e Richard Leacock e *Salesman* [1969; Id.] dei fratelli Maysles. Nel tempo i suoi film si sono modificati attraversando i cambiamenti tecnologici avvenuti, costantemente indirizzati a una maggior leggerezza dei mezzi (dalla pellicola a 16 mm all'analogico fino al digitale), trasformandosi quindi nella forma proprio perché lo stile estetico dipende anche dagli strumenti utilizzati per riprendere e montare il film e dai costi di produzione che, al tempo dell'uso della pellicola, erano particolarmente onerosi. Riprenderemo in seguito questo concetto perché Wiseman, nella sua lunga carriera, incarna il cineasta che si è saputo meglio adattare ai cambiamenti tecnologici, spinto dalla voglia di intraprendere strade nuove più consone alla realizzazione

Documentary (Chapter on Wiseman), in «Mit Press», Cambridge 1973; R.M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, cit.; B. Berger, *I Was Fed Up With Hollywood Fantasies*, in «The New York Times», February 1, 1979; D. Denby, "Documenting America", in «The Atlantic», 225, 3 March 1970; J. Larkin Crain, *Tv Vérité*, «Commentary», December 1973; W. Witney, *In a Door, Into a Fight, Out a Door, Into a Chase, Moviemaking Remembered by the Guy at the Door*, Jefferson (N.C.), London 1996; K. Macdonald - M. Cousins, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber Faber, McFarland, London 2006; G. Bertellini, *Wiseman Frederick*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 3 (p-z), cit., pp. 647-648.

¹⁴³ Tra i numerosi premi ricevuti, difficili da ricostruire nella loro unità complessiva, qui si ricordano tre Emmy Awards, l'International Career Achievement Award dell'International Documentary Association e l'Oscar alla carriera (2017).

della sua opera complessiva multiforme e caleidoscopica, composta di tanti tasselli parte di un unico mosaico. L'opera di Wiseman è un tutt'uno con la sua forma e i circa quarantacinque film finora realizzati (1967-2019) seguono un flusso ininterrotto di comunicazione intensiva di significati *non fiction*, anche se non sono considerati documentari l'intimista *Seraphita's Diary* [1982; Id.], pellicola di scarso successo che ha creato problemi economici alla produzione, e uno dei sette episodi inserito nel divertente *I Miss Sonja Henie* [1971; Id.], film spiccatamente surrealista firmato da altrettanti registi, tra i quali si ricordano l'italiano Tinto Brass e il warholiano Paul Morrissey. *The Last Letter* [2002; L'ultima lettera] è un monologo teatrale di Catherine Samie, filmato da Wiseman, dedicato allo sterminio nazista degli ebrei raccontato attraverso la missiva di una madre a suo figlio.

Lo stile metodologico wisemaniano rimane unico nel corso del tempo (anche se risulta, in concreto, principalmente un "cinema d'osservazione", usando la definizione di griersoniana memoria¹⁴⁴), attento a non dissociarsi dai principi di lealtà e onestà che lo contraddistinguono e a non distorcere, per alcun motivo, ciò che ha filmato per piegare l'opera alle proprie esigenze ideologiche o a regole di mercato, come lo può essere, per fare un esempio pratico, cercare di divertire lo spettatore. Wiseman fonda la sua intera filmografia sulla deontologia di un mestiere vissuto basandosi su principi che gli sono riconosciuti anche attraverso i tanti premi ricevuti a livello planetario per il suo meticoloso lavoro come documentarista professionista che s'interessa in modo particolare alle professionalità altrui, indagando le connessioni specifiche con l'ambiente, i risultati prodotti dal loro operare, senza esprimere giudizi su quanto vede e analizza, ma applicando nel contempo un metodo lavorativo personale come qui spiega:

«Il metodo che uso per selezione [l'istituzione] prevede in primo luogo di poter ottenere il permesso per filmare, e in secondo luogo, che il posto considerato sia un'istituzione ragionevolmente buona o addirittura

¹⁴⁴ Cfr. C. Young, *Observational Cinema*, in P. Hockings (a cura di), *Principles of Visual Anthropology*, Mouton de Gruyter, Berlin (3ª ed.), 2003; A. Grimshaw - A. Ravetz, *Observational Cinema - Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2009; M. Bucci, *Il cinema di osservazione*, in *Sguardi di culture. Blog di antropologia visuale - Fotografia, film, e antropologia*, pubblicato il 10/12/2011, <https://antropologiavisiva.wordpress.com/2011/12/10/il-cinema-di-osservazione/>.

superiore nel suo genere e che non possa essere un facile bersaglio [delle critiche]. Deve esserci la sensazione che le persone stiano facendo uno sforzo genuino, per quanto a corto di alcuni standard ideali. Non ho modo di determinare ciò che è tipico, normale, medio, standard, di qualunque cosa»¹⁴⁵.

Wiseman, la cui carriera ha compiuto cinquant'anni nel 2017, è forse il più scrupoloso osservatore di realtà lavorative a sfondo sociale e ha dato vita a «un insieme di opere che si contrappone a qualsiasi altro artista come esplorazione completa della condizione americana»¹⁴⁶. Opera una ricerca meticolosa del materiale nelle sue inchieste, raggiungendo risultati sorprendenti nella quantità e qualità dei materiali raccolti; si tratta di un'investigazione comunque basata su due fattori essenziali: la curiosità e l'osservazione. Allo stesso modo allinea con un senso assolutamente personale quanto mostrerà sullo schermo, generando un'operazione di significati filosofico-sociali piuttosto che giornalistica (come usa fare Michael Moore con il costante apparire del narratore immerso nella storia), perché Wiseman rimane dietro le righe e propone il suo pensiero attraverso immagini sonore senza commento, didascalie o titoli, che non appartengono al suo lavoro.

«Non intervieni né commenta mai, chiede solo il permesso di filmare tutto: tutto quello che avviene nei suoi film è reale, non è mai stato provocato, neanche un po', eppure i suoi protagonisti sembrano usciti da una pièce di Samuel Beckett. L'assenza di un commento in voce off obbliga ancor più ad essere presente alle persone che filma, sensibile alla loro presenza. Ecco allora che l'esercizio cinematografico diventa sempre più un fatto fisico e il solo linguaggio che conta è quello del corpo: l'altro "non è più dietro un vetro ma nello stesso spazio e tempo" del regista, attento alla particolarità del momento e alla sua "fattura" (Bazin). Se si distinguono guardare e vedere come due modi di rapportarsi a ciò che si filma, il primo "senza finalità pratiche e scopritore di aspetti inconsueti", mentre il secondo teso invece "a una de-

¹⁴⁵ T.R. Atkins, *Frederick Wiseman*, cit., p. 47 [traduzione di Mirco Melanco].

¹⁴⁶ S. Cooper, *Frederick Wiseman is Here*, <https://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/244816/frederick-wiseman-is-here>.

finizione dell'oggetto, a una sua collocazione dentro gli stereotipi della conoscenza, dell'unità" (Bernardi), è senz'altro al primo modo che si riferisce il cinema di Wiseman¹⁴⁷.

L'argomento alla base della sua imponente attività, e che collega tutti i suoi film, è l'esperienza comune raccontata laddove le problematiche sono vissute. Il suo proporsi critico si concreta in due diverse operazioni gestite con sempre grande perizia: prima sceglie ciò che più vale tra il materiale raccolto, poi lo predispone allo sguardo dello spettatore. In altre parole fornisce al pubblico abbastanza materiale da aiutarlo a far propri gli eventi proposti appassionandosene e, nello stesso momento, gli chiede di riflettere analizzando il film. Un modo di agire che evita un particolare punto di vista politico o sociale, ma nell'insieme offre l'opportunità allo spettatore di farsi un'idea personale, libera da etichette di parte o da ideologie preconcepite. Wiseman permette, a chi guarda i suoi film, un viaggio ricognitivo in una struttura così come potrebbe accadere a un qualsiasi soggetto che avesse a che fare dal vero con quell'istituzione, quartiere, zona di accesso pubblica: semplicemente spinge gli individui a valutare le istituzioni americane, dando luogo a un rapporto diretto e critico tra persona e autorità, perché il suo "occhio cinematografico" coglie dei fatti mentre stanno accadendo. In seguito li seleziona e poi li propone sullo schermo, per "mostrare" (e non "dimostrare", citando Rossellini) quanto ritiene dover far emergere.

«Wiseman non sovrappone mai un proprio commento, e non intervista mai nessuno. Lascia, semmai, che non la *propria* posizione, ma quella del *film*, emerga dai colloqui tra due o più persone (filmate come se la mdp "non ci fosse") che esprimono opinioni diverse, magari in una riunione, in un'assemblea o nel corso di una conferenza. Naturalmente, affidarsi al discernimento dello spettatore è un rischio, ma Wiseman decide sempre di correrlo»¹⁴⁸.

¹⁴⁷ M. Delvecchio, *Vedere e guardare*, in «Filmcritica», 590, anno LVIII, dicembre 2008, p. 509.

¹⁴⁸ A. Cappabianca, *Wiseman: la desolazione degli esclusi*, in «Filmcritica», 590, anno LVIII, dicembre 2008, p. 502.

Appellandosi e servendosi delle sue conoscenze giuridiche con un'applicazione sul campo in senso antro-sociologico (in funzione associativa è notoriamente accostato a Michel Foucault ed Erving Goffman), diventa un perfetto osservatore multiforme e multiocchio delle istituzioni americane eseguendo, di fatto, un pedinamento che conduce a una costante osservazione e riflessione sul funzionamento di quelli che lo stesso regista definisce “luoghi”. Per un lungo periodo s'interesserà d'istituti psichiatrici, prigioni, scuole, caserme, monasteri, ospedali, tribunali minorili, laboratori di sperimentazione scientifica, uffici per il lavoro, mattatoi, sartorie e gallerie della moda, grandi magazzini di lusso, mondo dei cavalli da corsa, scuole per handicappati, basi missilistiche nucleari, il mondo della boxe piuttosto che l'università e altri luoghi del lavoro e del disagio¹⁴⁹; poi dal 1977 con *Canal Zone* (un film d'ispezione antropologica riguardante gli abitanti intorno al Canale di Panama, di fatto proprietà degli Stati Uniti d'America) il regista sposta le sue indagini documentarie nel territorio internazionale¹⁵⁰ anche se in questi film si sente l'ingerenza statunitense che compie missioni all'estero non solo politico-militari. Più recentemente, s'interessa anche di quartieri, parchi, strutture per il turismo invernale, zoo, musei, mondo della danza¹⁵¹ del suo Paese, per poi lavorare di nuovo all'estero su temi legati all'arte nelle sue diverse manifestazioni¹⁵² (per fare un esempio *National Gallery*, presentato al festival di Cannes nel 2014, della durata di 173 minuti, con un girato di circa 170 ore, è dedicato all'analisi del museo londinese¹⁵³).

¹⁴⁹ Film riguardanti istituzioni statunitensi: *Titicut Follies* (1967; Id.), *High School* (1968; Id.) e *High School II* [1994; Id.], *Law and Order* (1969; Id.), *Hospital* (1970; Id.), *Basic Training* (1971; Id.), *Essene* (1972; Id.), *Juvenile Court* (1973; Id.), *Primate* (1974; Id.), *Welfare* (1975; Id.), *Meat* (1976; Id.), *Model* [1980; Id.], *The Store* [1984; Grandi magazzini], *Racetrack* [1985; Id.], *Multi-Handicapped* (1986; Id.), *Deaf* (1986; Id.), *Blind* (1987; Id.), *Adjustment and Work* (1986; Id.), *Missile* (1988; Id.), *Near Death* [1989; Vicino alla morte], *Public Housing* [1997; Case popolari], *Domestic Violence* [2001; Id.], *Domestic Violence 2* [2002; Id.], *State Legislature* (2006; Id.), *Boxing Gym* (2010; Id.).

¹⁵⁰ Film girati all'estero: *Canal Zone* [1977; Id.], *Sinai Field Mission* [1978; Id.], *Manoeuvre* (1979; Id.).

¹⁵¹ *Central Park* (1989; Id.), *Aspen* [1991; Id.], *Zoo* [1993; Id.], *Ballet* [1995; Balletto], *Belfast, Maine* (1999; Id.), *The Garden* [2004; Id.], *At Berkeley* (2013; Id.), *National Gallery* (2014; Id.), *In Jackson Heights* (2015; Id.), *Ex Libris - The New York Public Library* (2017; Id.), *Monrovia, Indiana* [2018; Id.].

¹⁵² *La Comédie-Française ou l'Amour joué* (1996; Id.), *La Danse* (2009; Id.), *Crazy Horse* (2011; Id.), *National Gallery*.

¹⁵³ Testimonianza di Wiseman nell'intervista intitolata *Frederick Wiseman: "Consideratemi uno scrittore"*, realizzata durante la rassegna “Frederick Wiseman a Napoli” (25-27 febbraio 2015) da ARCI Movie, Università degli Studi di Napoli Federico II, Parallelo 41, fanpage.it: in rete <https://www.youtube.com/watch?v=wYzrOdqre-U>.

Il suo *modus operandi*, basato innanzitutto su una rara coerenza artistico-deontologica, ricorda la figura del Leviatano, in altre parole la rappresentazione dell'istituzione Stato di hobbesiana memoria, raffigurativa dell'immagine delle dottrine della politica incarnata nella forma regale sovrana del potere civile ed ecclesiastico unito, come unica soluzione, per la definitiva uscita dall'apocalittico stato di natura rappresentato dalla lotta "di tutti contro tutti". La mitica figura corrisponde, con esclusiva determinazione, al potere monarchico sito nella parte superiore della figura immaginifica, che rappresenta la mente e il pensiero. Sempre nella parte prominente, emblema del controllo dall'alto dell'istituzione, corona, spada e vincastro sono simboli e strumenti stessi del controllo sul potere che ancor oggi metaforicamente detiene la regina d'Inghilterra; mentre il corpo del Leviatano è composto dagli stessi sudditi in un'ipotizzata completezza, perché essi fanno parte imprescindibile del regno uniti dal contratto (gli uni con gli altri), definendo così il patto sociale che li fonde in un'unica entità. Si può immaginare che Wiseman operi proprio all'interno di questo mondo paradossale e ne controlli le pulsioni sociali. Il regista indaga tra i sudditi, siano essi militari, critici d'arte, medici, giudici, galleristi, ammalati, poliziotti, scienziati, dirigenti di azienda, pugili, sarte, baristi, ballerini, musicisti, sindacalisti, impiegati comunali, semplici abitanti di un quartiere, carcerati, handicappati, persino pedofili. Per lui questi soggetti sono semplicemente connessi all'istituzione indagata, essendo legati a essa attraverso un contratto che non deve avere per forza una forma scritta e può anche basarsi su consuetudini, tradizioni popolari, regolamenti interni. L'enorme raccolta di argomentazioni e di testimonianze restituisce il senso di come funzioni quell'istituzione osservata dal suo interno. Wiseman porta all'esterno queste indagini di verifica sulla convivenza dei soggetti appartenenti a un'unione regolamentata o di fatto. L'approccio stimola lo spettatore a farsi delle domande, a dare un suo personale giudizio, affrontando quei "limiti delle interpretazioni" che Umberto Eco ha abilmente delimitato e spiegato nel suo saggio sulla comprensione¹⁵⁴. Wiseman così utilizza semiologia e semantica in senso pratico, vive costantemente sul fronte in funzione e con una poetica antieroica, cerca nelle significazioni il segno del protrarsi di qualcosa che rimane indelebile, di una funzione o disfunzione che smonti il simulacro su cui si basa un'organizzazione statale, sociale, artistica, sempre co-

¹⁵⁴ U. Eco, *I limiti delle interpretazioni*, Bompiani, Milano 1990.

munque di sua natura associativa. La sua opera omnia lascia una lista infinita di testimonianze senza che rimanga segno tangibile della sua presenza fisica, perché il regista non appare mai nei film anche se sappiamo della sua partecipazione attiva, d'intellettuale sagace, curioso, serio, perché lui stesso rimane l'indiscusso interlocutore di un'immensa ricerca, che film dopo film l'ha consacrato osservatore silenzioso spesso tra due soggetti ripresi:

«I film di Wiseman rientrano appieno nella tradizione del cinema diretto ma egli si mostra scettico delle pretese sorte a riguardo: “C'è qualcosa di assolutamente fuorviante nell'idea che certi film rispondono a Verità”. Definendo il suo approccio Wiseman afferma: “Per il modo in cui io giro i documentari, non c'è distacco fra il pubblico che assiste al film e gli episodi del film. È un po' come l'eliminazione del proscenio a teatro, e, almeno per analogia, il commento è il proscenio, in quanto ti separa immediatamente dall'esperienza che stai per vedere e sentire, dicendoti che non hai niente a che fare con te o dicendoti cosa pensarne. [...] I miei film costituiscono la mia reazione a una certa esperienza. Nella misura in cui i cosiddetti esperti... riscontrano eventuali somiglianze fra ciò che vedono nei miei film e il proprio lavoro, non ci trovo niente da ridire. Ma ciò che voglio evitare è che uno qualunque dei miei film venga considerato una dichiarazione definitiva sull'argomento o sull'istituzione in questione”. Per la loro immediatezza, per l'analisi incisiva e la materia tecnica, i film di Wiseman meritano un posto speciale fra le conquiste del nuovo cinema nonfiction. Come Grierson, Wiseman è affascinato dal funzionamento interno delle istituzioni, ma invece di mostrare *come* funzionano, egli cerca di mostrarci *perché* non vi riescono»¹⁵⁵.

Pur alieno da ogni implicazione direttamente politica, Wiseman è comunque un ingranaggio del sistema democratico che permette questo tipo d'ispezioni documentarie, censurandole solo in parte. Nei primi anni del suo operare, il regista ha spesso messo in discussione il sistema statunitense, facendone emergere

¹⁵⁵ R.M. Barsam, *I documentari di Frederick Wiseman*, in A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, cit., p. 182, tradotto da R.M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History*, cit., pp. 271-280.

gli aspetti di fragilità. Tuttavia non si tratta di una prassi. Quando il contesto lo richiede rileva l'efficienza della struttura sotto osservazione, anche se le condizioni sono particolarmente impegnative e caotiche come in *Hospital* o in *Near Death*, dove è lodevole la fiducia che lo staff medico ripone nella ragione, nell'ordine, nell'efficienza e nell'assistenza sincera, partecipe, dimostrando un alto livello deontologico e professionale. L'occhio vigile wisemaniano coglie semplicemente i meccanismi sui quali le testimonianze raccolte costruiscono la struttura narrativa della storia abbordabile nella sua natura espressiva immediata. Abolite le seduzioni dello sguardo diretto, dell'inquietudine o delle enunciazioni in prima persona, ha definito una struttura comunicativa e visiva nella quale allo spettatore è lasciato il compito di esprimere proprie ipotesi o giudizi personali, restituendo l'effluvio dell'adesione partecipativa.

Come Mekas¹⁵⁶, anche Wiseman vive un'esistenza lunghissima ed è spinto a portare sempre nuovi tasselli alla sua straordinaria raccolta d'informazioni, spesso contaminate da un cinema di denuncia personale, documentario, che trova qualche analogia con il cinema di Francesco Rosi, seppure il regista italiano utilizzi la narrativa cinematografica iperrealista di finzione. Certo è che l'impegno sociale, l'etica, la serietà sono fattori che uniscono i due registi, perché il loro cinema, sugli ambienti ed eventi pubblici, produce effetti e onde di lunga gittata.

A Wiseman piace scoprire costantemente il mondo e aprire sempre nuovi vasi di Pandora, utilizzando il suo "speciale apriscatole" come applicazione di una precisa "deontologia della ripresa filmica" che prevede regole precise da seguire per rendersi liberi di agire, assecondando la condotta morale. Partendo da questo presupposto professionale, come realizza Wiseman i suoi set cinematografici? Perché quest'aspetto tecnico poi funziona nella realizzazione di documentari unici che allo spettatore appaiono enormi serbatoi culturali di

¹⁵⁶ Mekas è mancato il 23 gennaio 2019 all'età di novantasei anni: quanto qui riportato sull'autore simbolo del *New American Cinema* è stato scritto quando era ancora in vita. La sua straordinaria produzione creativa si è definita con la realizzazione di un cortometraggio al giorno nell'arco di un anno: 365 cortometraggi che rimangono digitalizzati a disposizione di una lunga storia umana, di cui il cinema è stato la riflessione soggettiva di una sperimentazione senza soste, attraversando le tecnologie, i cambiamenti sociali e le mode, riflettendone i costumi, incidendo sull'opera di decine di registi da vari punti di vista (redattore critico, produttore, distributore, animatore, organizzatore di eventi, regista, consigliere) così come pochi altri sono riusciti a fare.

conoscenza, sebbene costruiti intorno a una formula semasiologica assai semplice? Il regista ha prima inventato un metodo e poi l'ha applicato con dedizione e ripetizione fino a giungere a uno stile unico di rappresentazione dell'oggetto, laddove l'ontologia "olistica" determina e giustifica un'etica ambientale e il cinema diventa pragmatica esecutoria di un rito che fonde forma e sostanza anche quando il sé, superata la propria condizione umana, determina un senso di responsabilità nei confronti del prossimo. L'applicazione scientifica di una strategia dell'agire così accurata nell'organizzazione della scena prevede tempi diversi di realizzazione, prima sul piano organizzativo e teorico, poi più pratico. Guardando alla lunga carriera di Wiseman, si osserva che il suo "cinema diretto" ha avuto la fortuna di attraversare, dal 1967 (anno del suo primo film, l'agghiacciante¹⁵⁷ *Titicut Follies* la cui uscita in sala destò molto clamore¹⁵⁸) a oggi, l'intera evoluzione tecnologica che dalla pellicola ha portato al digitale. Col tempo la sua videoscrittura è stata agevolata senz'altro sia in termini di maneggevolezza discorsiva, sia di abbassamento dei costi produttivi, difatti non c'è comparazione tra la spesa sostenuta girando in pellicola e quella odierna riprendendo con il digitale. Soprattutto per questo motivo, con il passare del tempo, la lunghezza dei suoi film si è dilatata, anche in proporzione alle ore di girato e al metodo di montaggio anch'esso risultato di notevoli evoluzioni tecniche, passando dalla moviola alla centralina analogica, fino ai pro-

¹⁵⁷ *Titicut Follies* dimostra che il documentario, come genere, può essere il frammento storico nel concetto, per eccellenza, di Walter Benjamin: la concretizzazione della storia permette di entrare in collisione con il presente attraverso l'utilizzo di un montaggio "scioccante", rompendo così con "l'ideologia insidiosa del progresso". Unire le idee benjaminiane sul cinema per applicarle in "una storia nella Storia", permette di porre la dialettica sotto l'effetto di un montaggio orizzontale implacabile nel suo incedere, piuttosto che parlare di un progresso teleologico. *Titicut Follies* si mostra come un raro esempio di film atto alla riorganizzazione del campo percettivo, fino a stabilire una nuova soggettività. In effetti, la singolare risposta della censura, quindi della Legge, testimonia gli sforzi messi in atto dal "sistema" per contenere la forza del film, facendo così capire quanto i suoi contenuti siano considerati una minaccia (sintesi, liberamente tradotta da chi scrive, dall'articolo di J. Smith, *Walter Benjamin materialized by way of Frederick Wiseman's Titicut Follies*; l'abstract è disponibile in rete all'indirizzo: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/sdf.2.2.103_1?src=recsys.

¹⁵⁸ Cfr. *Summary of reviews of Titicut Follies*, in «Film Facts», December 1, 1967; D. McClean, *The Man Who Made Titicut Follies*, in «Boston Sunday Globe Magazine», July 27, 1969; *Tempest in a Snakepit. Review of Titicut Follies*, in «Newsweek», December 4, 1967; E.M. Desilets, *Fred Wiseman: Titicut Revisited*, in «Film Library Quarterly», IV, 2, Spring 1971; E.Z. Friedenberg, *Ship of Fools: The Film of Frederick Wiseman*, in «The New York Review of Books», XVII, 6, October 21, 1971.

grammi informatici. I suoi primi lavori erano basati maggiormente sul montaggio per cui il prodotto finale aveva ritmi più sostenuti, tipici dei documentari televisivi del “cinema diretto” degli anni Sessanta; d’altro canto con meno girato ci si concentra maggiormente sull’effetto estetico ed espressivo dei materiali montati. Col digitale invece il tempo di esposizione dei soggetti rappresentati ha assunto un respiro più naturale grazie all’estensione dei piani sequenza e la lunghezza del film si è espansa notevolmente. Viene così meno l’intervento del Wiseman montatore in senso tecnico, anche se il montaggio resta la fase essenziale per l’organizzazione dei significati che il regista vuole dare ai suoi film in termini espositivi. Il montaggio nella cinematografia documentaria rimane sempre, soprattutto nell’era digitale, l’operazione fondamentale per definire la struttura narrativa (quindi si ritorna all’idea di de Antonio per cui un film esprime il punto di vista dell’autore e tecnicamente il montaggio rimane l’operazione principale per definire il flusso dei significati) e questo accade ancor più nella contemporaneità, negli anni delle riprese digitali, in cui l’accumulo del girato è aumentato a dismisura (Wiseman sostiene che con il girato raccolto per realizzare *National Gallery* si sarebbero potuti fare numerosi film diversi¹⁵⁹), rimanendo lunghi periodi nei “luoghi”:

«Scelgo il tema dei miei film solo dopo sette-otto mesi di montaggio, quando ho avuto la possibilità di studiare il materiale che ho raccolto e il ricordo dell’esperienza in quei luoghi inizia a parlarmi. Così si determina la struttura del film che nasce nel rapporto con quei luoghi nei quali ho lavorato, per un periodo che generalmente va da un mese a dodici settimane, unita allo studio del materiale girato. Questo insieme di cose fa sì che emerga l’idea e il tema che sarà centrale del mio film. [...] Nei luoghi in cui vado a filmare spiego sempre ciò che ho intenzione di fare. In alcuni casi ci sono problemi di privacy che io rispetto, qualcuno, per esempio, non vuole essere ripreso, ma in genere ottengo il permesso di fare ciò che voglio»¹⁶⁰.

La struttura del film si basa sull’accumulo di sequenze senza un tema pre-stabilito, perché l’argomentazione non è prerogativa di un’organizzazione pre-

¹⁵⁹ Intervista video *Frederick Wiseman: “Consideratemi uno scrittore”*, cit.

¹⁶⁰ *Ibid.*

ventiva delle idee, che Wiseman (sempre nell'intervista citata) valuta una condizione assai negativa per agire fino a paragonarla a «un cavallo che marcia con un paraocchi ideologico». Invece egli cerca di «tenere gli occhi più aperti possibile», basandosi sulla fluidità delle testimonianze raccolte, così che il successo dipende essenzialmente dalla libertà dell'agire in quegli spazi antropomorfici trasformati in set. In seguito trascorre lunghi mesi a realizzare un pre-montaggio selettivo delle sequenze che ritiene più utili anticipando la loro sistemazione all'interno del testo filmico, nel punto esatto in cui decide di collocarle. In questo Wiseman riconosce di agire come uno scrittore di romanzi che parte da un'idea non definita e man mano scopre i personaggi e le situazioni nelle quali gli stessi interagiscono. Allo stesso modo il regista scopre la struttura del suo racconto per suoni e immagini e rivela l'architettura del suo film «attraverso un lungo lavoro di montaggio, la selezione del materiale migliore, che sarà appunto quello in cui la “naturalizzazione” è più riuscita»¹⁶¹. In questi passaggi il punto di vista dell'autore è tutt'altro che neutrale e cambia in ogni film secondo l'argomento affrontato ed è espresso in forma indiretta attraverso la stessa struttura del racconto, quindi dipende dalla scelta delle sequenze, dalla loro posizione, da come decide di articolarle. Wiseman afferma che, come lo scrittore cela il suo punto di vista fin dal primo capitolo, anche lui procede per scelte successive, comprendendo cosa i personaggi dicono e fanno mentre li analizza, affidando loro, alla fine di un'attenta valutazione e di selezioni ponderate, i dialoghi e le azioni che sono considerati più adatti a una loro significazione. Dal tipo di scelte che il regista compie, dai caratteri che mette in mostra, lo spettatore può ricevere le dovute informazioni, fino a maturare da solo l'idea su ciò che sta guardando. Il film allora appare come una testimonianza della realtà che lo spettatore è chiamato a osservare, quindi a interpretare, mentre il regista seleziona gli eventi per lui importanti ma, nel medesimo tempo, non guida più la comprensione dello spettatore che si trova a svolgere una parte attiva nell'attribuire significato alle immagini.

I cambiamenti tecnologici, sia di ripresa delle immagini sia del loro montaggio, hanno prodotto modifiche evidenti allo stile autoriale dell'eclettico documentarista il cui tratto personale tuttavia poggia sui punti formali qui di seguito elencati: lui stesso è produttore dei suoi film (la casa di produzione è la Zipporah Films) ed è anche noto per la scrupolosità con la quale controlla

¹⁶¹ A. Cappabianca, *Wiseman: la desolazione degli esclusi*, cit., p. 500.

la distribuzione delle proprie opere; sin dagli inizi, per ottenere i permessi che gli consentono di girare in ambienti specifici, utilizza la sua competenza giuridica e professionale; superata la prima fase organizzativa del film e «ottenute le chiavi che aprono il cancello del palazzo», procede alla scelta di una troupe minimale di solito composta di tre professionisti (fonico, cameraman direttore della fotografia e un assistente che trasporta bobine e quanto serve), tra cui la presenza del fonico si rivela fondamentale, perché tale cinema si basa su suoni diegetici e le conversazioni registrate devono coincidere con una palese pulizia sonora (per questo il regista s'interessa personalmente di questa delicata e fondamentale operazione); le luci usate sono quelle presenti sul luogo, al massimo si potenzia l'illuminazione con il cambio di una lampadina di più alto voltaggio, perché usare fari significa interrompere la fluidità naturale di quanto sta accadendo sulla scena impedendo, di fatto, di cogliere le reazioni emotive; i protagonisti sono attori occasionali, di solito si tratta di lavoratori professionisti come medici, magistrati, sacerdoti, docenti che si confrontano con pazienti, ammalati, carcerati, fedeli, studenti (a Wiseman rimane l'arduo compito di interporre tra i soggetti ripresi, rendendosi in sostanza invisibile, senza modificare o intervenire sul flusso del racconto); l'interattività con la realtà e l'eliminazione di ogni elemento riflessivo dell'autore ritenuto inopportuno per documentare l'esperienza sul campo rimangono gli aspetti centrali che caratterizzano i lavori di questo cineasta *sui generis*, che per un lungo periodo (dalle riprese di *Manoeuvre* nel 1978 fino all'ultimo film girato nel 2018 *Monrovia, Indiana*) ha lavorato in coppia con John Davey (vincitore di un Emmy), direttore della fotografia e cineoperatore con il quale Wiseman ha stabilito un rapporto umano di profonda amicizia, un collega capace di interpretare al meglio la filosofia dell'amico regista rimanendo sul campo di ogni film per almeno sei settimane, con tutti i risvolti umani a cui questa situazione porta, fin dai tempi dei film di Flaherty.

Wiseman ha spesso utilizzato una frase divenuta proverbiale: «Dobbiamo muoverci come se la telecamera e il microfono fossero parti del nostro corpo». Il buon documentarista sa, e lo abbiamo più volte ripetuto, che il segreto non è far scomparire la troupe, ma riuscire a renderla il meno invadente possibile, in modo che gli interlocutori possano considerare la messa in campo dei tecnici una "presenza-assenza", fino a far dire "loro non ci sono, proprio perché essi esistono". Coloro che lavorano con Wiseman sono professionisti che sanno perfettamente come muoversi in questi set così intimi, dove il

regista si mette in disparte, fino a rendersi incorporeo. Solo con un movimento degli occhi indirizza i suoi collaboratori a un cambio d'inquadratura o al rilevamento di un particolare che in quel momento appare simbolico e importante. Di solito l'inquadratura più utilizzata è il campo medio fisso, anche realizzata inseguendo il soggetto in dinamiche dislocative, mentre l'elemento decisivo prevede che la ripresa non sia invasiva e non possa influire sulla meccanica dell'azione, cercando di evitare che la persona ripresa guardi verso l'obiettivo della macchina da presa¹⁶² o della telecamera:

«Ci si può chiedere, d'altra parte, perché un'esigenza del genere, che sembrerebbe giustificata (semmai) nel caso della fiction, debba valere per il documentario (a parte le interviste dirette, che Wiseman non fa mai). Credo che qui intervenga una specie di stereotipo: se il documentario è una testimonianza, come tale deve apparire il più possibile "oggettivo" e dunque non può permettersi di far sorgere nello spettatore il sospetto che comportamenti "colti dal vivo" siano in qualche modo condizionati dalla presenza della mdp. In realtà, come non si può prescindere, nella fisica quantistica, dal principio di indeterminazione, per cui la presenza dell'apparecchio misuratore/rivelatore del fenomeno influenza sempre il fenomeno stesso, così anche il divieto di "guardare in macchina" influenza la scena, ponendo in essa, se non altro, un punto che *non deve mai essere guardato* proprio perché è il punto *dal quale* sempre si guarda»¹⁶³.

Wiseman basa la forza dell'immagine sulla spontaneità dei gesti ripresi e, se qualche protagonista dei suoi film "guarda in macchina", il movimento sembra naturale, legato alle dinamiche delle riprese. Le questioni dibattute coinvolgono

¹⁶² Sul concetto del "guardare in macchina" si rimanda alla parte iniziale del saggio di A. Cappabianca, *Wiseman: la desolazione degli esclusi*, cit., che a sua volta rimanda al libro di J.L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, cit.: «D'altra parte come notava già Benjamin, e Comolli ha recentemente ribadito, è proprio la figura del *passaggio* la metafora principale della città: "passaggio degli uomini, passaggio delle merci, passaggio dei desideri, passaggio del tempo". Lasciamo stare le merci, che non hanno sguardo, ma gli uomini amano "guardare in macchina", proprio in quanto hanno sguardi già indirizzati dal desiderio (fosse pure semplice curiosità) [...]» (p. 499).

¹⁶³ *Ivi*, pp. 499-500.

intimamente chi è in campo, poiché gli argomenti discussi sono attinenti alle stesse vite dei protagonisti, quindi la fluidità delle inquadrature migliora con il proseguire dell'azione. Il fervore del discorrere allontana la presenza dei cineoperatori e “acclima” i “soggetti filmati” all’“oggetto filmante”, fino a far dimenticare, ai primi, che qualcuno li sta filmando. Si viene a creare un clima psicologico costruito sulla fiducia tra il documentarista e il soggetto ripreso, clima che senz'altro porta un valore aggiunto alla miglior riuscita dell'operazione formale e permette il raggiungimento della spontaneità voluta da Wiseman con il suo meticoloso seguire l'azione. Ciò accade fin dalla fase organizzativa del set, quando la troupe decide le prospettive logico-discorsive ambientali e stabilisce le operazioni sul piano tecnico-cinematografico. Poi l'applicazione avviene in modo spontaneo seguendo, di fatto, i personaggi che interagiscono tra loro.

L'assenza del commento e il contemporaneo uso dei soli suoni diegetici avvicina lo spettatore a un'informazione cinematografica oggettiva, esplicita, reale. La messa a fuoco degli argomenti dipende, riassumendo quanto fin qui detto, da tre fattori: la scelta dell'argomento stesso, quindi l'istituzione su cui verterà l'analisi; il procedimento di ripresa d'immagini e suoni; il montaggio come selezione di materiali più significanti e rilevanti, rappresentati dai loro attori nei ruoli reali di appartenenza. Questo metodo di lavoro e di lavorazione è rimasto inalterato nel tempo, anche se dal punto di vista narrativo i primi film in bianco e nero (fino al primo film a colori *The Store*¹⁶⁴ nel 1984) rimangono noti nella storia del cinema per la loro determinatezza, e la loro visione, ancor oggi, suscita commozione o sentimenti di repulsione per la crudezza di certe immagini. Basti ricordare le sequenze horror girate all'interno del manicomio criminale di Bridgewater in *Titicut Follies* (il film mostra senza compromessi le violenze sistematiche cui erano sottoposti gli internati), o nei laboratori dove si realizzano i terribili esperimenti su primati¹⁶⁵ (*Primate*), o le riprese fatte negli

¹⁶⁴ «Nella ricca filmografia di Frederick Wiseman, *The Store* occupa un ruolo particolare. Sebbene non sia uno dei titoli più conosciuti, la sua vicenda produttiva, più che il film in sé, lascia un'importante impronta nella carriera del regista. Il documentario arriva, con notevoli difficoltà, dopo l'insuccesso della prima incursione del regista nel campo della fiction, *Seraphita's Diary*. Insieme al precedente documentario, *Model*, i tre film segnano una differente traiettoria nella ricerca del regista: se i suoi primi, più celebrati lavori, da *Titicut Follies* a *Welfare*, documentavano gli strati più poveri e disagiati della società, la macchina da presa si concentra ora sul lato opposto, sullo sfarzo, la ricchezza e il commercio» (R. Loriga, *The Store - Grandi magazzini*, di Frederick Wiseman, <https://www.sentieriselvaggi.it/film-in-tv-the-store-grandi-magazzini-di-frederick-wiseman/>).

ospedali, con la morte in presa diretta (*Hospital*¹⁶⁶ o *Near Death*). Quest'ultimo è un interminabile racconto polifonico, di circa sei ore di visione, con cui Wiseman definisce una nuova dimensione del racconto cinematografico, costruito su un'eloquenza filmica di ampio respiro che supera il fattore persuasivo tipico di uno stile di montaggio serrato, aggressivo e spettacolare che apparteneva in precedenza alla documentaria televisiva. Questa nuova dimensione del racconto è già visibile nella prima pellicola "lunga" intitolata *Welfare*, di circa tre ore, un "affresco documentario" su una comunità simile a quella che nello stesso anno racconta Robert Altman nel suo film di finzione *Nashville* (1975; *Id.*). *Welfare* resta un passaggio importante nella filmografia wisemaniana, come denuncia politico-sociale di una democrazia allo sbaraglio di fronte alle miserie umane. Nel film vengono mostrate soprattutto le condizioni di disagio sociale in cui vivono gli immigrati negli Usa mentre le istituzioni faticano a comprendere e assistere quelle che sono considerate nullità antropiche. Sono parti rilevanti del metodo wisemaniano anche le indagini che raccontano un'era storica – *Law and Order*¹⁶⁷; *Juvenile Court*¹⁶⁸; *Basic Training*¹⁶⁹; *Essene*¹⁷⁰ – con quella determinazione che le testimonianze dirette sanno mantenere nel tempo, conservando la fragranza di una memoria che il cinema del reale rende indelebile. Wiseman riconsegna tali dimensioni percettive in opere come in *High School*¹⁷¹ realizzata in piena rivoluzione culturale. Un ex studente, militare in partenza per il Vietnam, invia una lettera a una preside di un liceo di Filadelfia che legge la missiva a voce alta. Il contenuto ancor oggi emoziona anche se pervaso di luoghi comuni. L'episodio restituisce il clima di patriottismo che anela in questo tipo d'istituzioni nelle quali s'istruiscono i giovani al dovere e a una competizione alquanto ag-

¹⁶⁵ Cfr. C. Kraemer, *Fred Wiseman's Primate Makes Monkeys of Scientists*, in «The New York Times», December 1, 1974.

¹⁶⁶ J. Morgenstern, *It Don't Make Sense (Review of Hospital)*, in «Newsweek», 75, February 9, 1970; R. Schickel, *Where Misery Must Be Confronted: Frederick Wiseman's Hospital*, in «Life», 68, February 6, 1970; V.W. Sidel, *Hospital on View*, in «The New England Journal Of Medicine», 282, 1970.

¹⁶⁷ Cfr. G. Arnold, *Law and Order*, «The Washington Post», March 7, 1970.

¹⁶⁸ Cfr. J.G. Boyum, *Watching Real Life Problems*, in «The Wall Street Journal», October 1, 1973; D. Sterritt, *Juvenile Court*, in «Christian Science Monitor», October 1, 1973.

¹⁶⁹ Cfr. D.R. Slavitt, *Basic Training*, in «Contempor», II, 1, September-February 1972.

¹⁷⁰ Cfr. M. Boyd, *Essene*, in «The New York Times», November 12, 1973.

¹⁷¹ Cfr. J. Cass, *High School*, in «Saturday Review», 52, April 19, 1969; J. Featherstone, *High School*, in «The New Republic», 160, June 21, 1969; P. Kael, *High School*, in «The New Yorker», 45, October 18, 1969.

gressiva, rimandando a un tema più ampio che fa parte del ragionamento complessivo e centrale del cinema wisemaniano: le istituzioni sono parte di un sistema più vasto e incisivo, quello capitalista.

L'assioma "istituzione/autorità/democrazia/spettatore/documentario = verifica del sistema" riporta a un aspetto sulle forme analitiche di verifica socio-politica, fino a decifrare una questione più ampia che riguarda il potere politico e le forme di cambiamento dallo stesso influenzate, fattore che Wiseman ha captato negli anni seguendone le reazioni dal basso. Un'operazione simile a quella degli autori neorealisti italiani, facilmente riassumibile nella teoria zavattiniana del "fare un buco nel muro per guardarci dentro", cioè entrare in una qualsiasi casa italiana e verificare cosa sta accadendo in quel microcosmo familiare, laddove le scelte "fatte fuori", dai politici e dalla politica, ma non solo, originano trasformazioni nella vita di tutti. La sostanziale differenza tra il Neorealismo e il metodo wisemaniano è che il Neorealismo basa la sua creatività sulla sceneggiatura (quindi su un'"osservazione preventiva" dell'ambiente analizzato), mentre il regista statunitense non utilizza la scrittura cinematografica prima di girare il film. Per lui, nella prima fase di studio, sono importanti i sopralluoghi necessari e sufficienti a conoscere "il luogo", in senso antropomorfo, poi applica il metodo di filmare nel modo che abbiamo descritto. Il confronto con la realtà e le sue contaminazioni politiche sono una costante di entrambe le forme cinematografiche, Neorealismo e documentaria dell'osservazione wisemaniana, laddove il cinema affronta la realtà cercando di decifrare le caratteristiche principali, non senza scontrarsi con il potere pre-costituito che i personaggi di questi film, siano attori professionisti o persone comuni, svelano proprio nelle loro azioni ordinarie.

A questo punto si deve ritornare alla figura mitica del Leviatano nella corrispondenza del formicaio umano composto di sudditi fedeli all'ordine pre-costituito, ai quali riconduce questa figura allegorica, con le sue corrispondenze soggettive e oggettive di analisi del sistema politico di riferimento, qualunque esso sia: "il comunismo", "il capitalismo", "la legge della domanda e dell'offerta" del liberalismo, "il comunismo aperto alle leggi del mercato" fino al dominio del "sistema di mercato", con la confusione che questa definizione "sistema di mercato" genera, portando verso un futuro non troppo lontano da noi. Alessandro Baricco illustra nel suo libro *The Game*¹⁷² quanto preceden-

¹⁷² A. Baricco, *The Game*, Einaudi, Torino 2018.

temente Roberto Calasso (con *L'innominabile attuale*¹⁷³) e Francesco Pecoraro (con *Questa e altre preistorie*¹⁷⁴) avevano iniziato a intuire (Calasso rileggendo con poetica nostalgia le sciagure di un secolo prima, Pecoraro osservando il caos inestricabile del creato), seguendo la direzione del pensiero di Vikram Chandra (e gli studi sulla poesia psichedelica derivante dal *de profundis* del codice informatico) o di Andrew O'Hagan (sull'incostanza e la negligenza degli esseri umani peggiorati dal contatto prolungato con gli strumenti digitali), fino alle *Visioni digitali*¹⁷⁵ che Simone Arcagni ha elaborato interpretando le «profonde trasformazioni dello scenario audiovisivo contemporaneo»¹⁷⁶ nei territori del postcinema, come luoghi del preludio nell'avvento di una futuribilità che non sembra impossibile da interpretare e decifrare, soprattutto se si seguono le tracce lasciate dal passato e i segni leggibili nel presente.

Se il cinema di Wiseman in “bianco e nero” ha una connotazione estetica aggressiva idonea a rivelare temi legati a istituzioni sociali più vicine alle miserie umane o ad argomenti precostituiti per indagini in ambienti esclusivi, le ispezioni documentarie “a colori” assumono una forma legata a interessi di tipo culturale e di creazione artistica, anche perché il colore è più performativo per questo tipo di documentari raffinati. I film dedicati a musei, teatri, saloni di danza, biblioteche, università o a quartieri degni di perlustrazioni di natura antropologica, o di estetica performativa, diventano i luoghi dell'agire della troupe che si sposta spesso anche all'estero. Come dicevamo, i tempi di questi film culturali si dilatano e la musica, sempre nella sua diegetica più assoluta, diventa parte del complesso accorpamento di film dal lungo metraggio. Girare in digitale permette un'agilità e un agire, anche in situazioni con poca illuminazione, impensabili ai tempi dei 16 mm. Tutto diventa più performativo, aumenta il respiro descrittivo, si abbassano i toni, il bello prende il posto dell'irruenza, senza che l'ispezione perda l'incisività deontologica e il controllo etico di quanto accade. Il mantenimento di un capolavoro, sia esso un quadro o una statua, la performance di una ballerina esperta o di un manoscritto antico conservato con scrupolo, sono segni di un lavoro umano che coincide con l'Arte, di chi la produce, mantiene, tutela, non senza difficoltà nell'agire. È

¹⁷³ R. Calasso, *L'innominabile attuale*, Biblioteca Adelphi, Milano 2017.

¹⁷⁴ F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, Le Lettere, Firenze 2008.

¹⁷⁵ S. Arcagni, *Visioni digitali. Video, Web e nuove tecnologie*, Einaudi, Torino 2016.

¹⁷⁶ D. Dottorini, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, cit., p. 9.

anche un capolavoro, almeno agli occhi di chi qui scrive e mi sia permessa la licenza di dirlo, il film dedicato al quartiere multirazziale Jackson Heights situato nel Queens a New York, e descritto da Wiseman (anch'egli figlio di un padre immigrato negli Usa dalla Russia) nello straordinario *In Jackson Heights*, lungometraggio di oltre tre ore in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2015. Il film è un affresco poderoso di un'area urbana popolata da etnie diverse dove si parlano 167 tra lingue e idiomi. È soprattutto un'esplorazione sul conflitto e sul mantenimento dei legami con le vecchie tradizioni e l'adattamento ai valori americani. A ottantacinque anni Wiseman mantiene inalterato il suo metodo di operare e di chiudere i significati al montaggio, applicando la sua certosina inclinazione alla ricomposizione del puzzle, con la stessa efficienza organizzativa umana e tecnica di sempre. *In Jackson Heights* mostra il buono che può nascere in una situazione complessa di promiscuità etnica, dove cibo, sesso, religione, cultura, tradizioni, welfare, etnia, sanità, divertimenti rimandano a un unico caleidoscopio sociale di appartenenza, un esempio unico d'integrazione e di libero scambio a livello antropologico. Wiseman mostra le persone che popolano quest'area urbana, un'iconosfera pulsante di vita dai mille colori, con il rispetto di sempre. Con il suo incedere pressante ci consegna un'idea concreta da sviluppare che conduce oltre le barriere razziali, oltre gli odi etnici, oltre le rivalità tra specie diverse. Esiste, infatti, un'"Istituzione" che supera ogni logica e livello: la razza umana. Wiseman non lo spiega, ma lo dimostra concretamente con la sua "sempre silenziosa" discernita filmica.

L'identità nazionale europea nella cinematografia documentaria politica

4.1 Gli anni Trenta della sperimentazione nelle difformità politiche ed esegetiche dei movimenti identitari

La crisi economica e finanziaria del 1929 negli Stati Uniti d'America influenza negativamente il mercato europeo che risente ancora dei gravi danni originati dalla Prima Guerra Mondiale, anche causa del successivo dilagare di varie forme di fascismo in Paesi (oltre all'Italia) come Spagna, Portogallo, Grecia, Ungheria, Finlandia. In Germania il crollo della produzione, l'incremento della disoccupazione e l'alta inflazione portano alla caduta della cosiddetta Repubblica di Weimar (regime politico instaurato in Germania dopo la fine della Grande Guerra), che dimostra di non possedere i mezzi adeguati per far fronte alle problematiche imperversanti. A livello politico il sistema è messo in crisi dalla gestione extraparlamentare avviata dal cancelliere Heinrich Brüning, con il sostegno del Presidente Paul von Hindenburg, e soprattutto dalla determinazione e dalla demagogia del partito nazionalsocialista di Adolf Hitler che diviene cancelliere nel 1933, decretando di fatto la fine della Repubblica di Weimar e l'avvento al potere del Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (NSDAP). La Grande depressione del 1929 colpisce i Paesi Bassi in misura maggiore rispetto a molti altri Paesi europei, provocando povertà, disoccupazione e rivolte sociali. L'ascesa del nazismo in Germania inizia a preoccupare la popolazione olandese la quale fiuta la possibilità dell'avvento di un nuovo conflitto che scoppia realmente nel 1940: i Paesi Bassi dichiarano nuovamente la loro neutralità, ma sono occupati dalla Germania nazista durante l'attacco alla Francia nel maggio di quell'anno. In Inghilterra la grande crisi economica crea negli anni Trenta una continua alternanza al potere di vari governi soprattutto conservatori. Nel settembre del 1931 la sterlina è svalutata del 30%. Nel 1932 la Conferenza imperiale di Ottawa produce un sistema organico di tariffe di favore nell'ambito dell'impero. Durante tutto questo periodo il laburismo non rivela tendenze

radicali: la vita politica inglese appare solidamente contenuta negli argini del tradizionale parlamentarismo e il passaggio dal governo di coalizione alla fase di predominio conservatore avviene senza scosse, al di là della crisi che porta all'abdicazione di Edoardo VIII. Si pone invece fuori del sistema politico britannico il leader di sinistra Oswald Ernald Mosley, fondatore dell'Unione Britannica dei Fascisti. Il Paese trova quindi l'unità nel 1939 di fronte alla minaccia del totalitarismo continentale, tenacemente denunziato dal conservatore Winston Churchill. Fallita la politica di contenimento pacifico tentata da Arthur Neville Chamberlain, la Gran Bretagna dichiara guerra alla Germania (3 settembre 1939), mentre Churchill è nominato primo lord dell'Ammiragliato e Robert Anthony Eden ministro dei "dominions".

In questo paragrafo s'incroceranno tre autori la cui produzione ha contaminato sia il periodo conclusivo del cinema muto sia l'inizio del sonoro, in un preciso momento storico di cambiamenti importanti in un'Europa politicamente eterogenea. John Grierson in Gran Bretagna, Joris Ivens in Olanda e Leni Riefenstahl in Germania realizzano una cinematografia documentaria dalle diverse valenze estetico-contenutistiche, con tipologie produttive legate a movimenti politici che spingono in direzioni opposte, ma che riconoscono l'inequivocabile qualità del cinema nel suo essere un'"arma" essenziale che, senza inutili mediazioni, raggiunge le folle e determina un immediato consenso verso il potere. Come si è visto in precedenza, se in Unione Sovietica la rivoluzione e la salita al potere di un partito unico hanno fortemente condizionato il cinema, in America invece lo sviluppo della settima arte avviene nella libertà di un mercato in cui l'iniziativa privata dà forma a evoluzioni stilistiche diverse, con la politica che influenza le idee anche quando non interviene direttamente in senso economico o legislativo sulle produzioni cinematografiche.

In Europa il cinema, una volta che "impara a parlare" (diventando sonoro), si trova di fronte a un pubblico sottoposto a forme di potere politico antitetiche, sistemi che influenzano gli stili cinematografici anche se in modo diverso. Si generano opere legate alle ideologie politiche (in Italia con il cinema di attualità o la documentaria durante il fascismo, o circa un decennio dopo in Germania sotto il nazismo), ma anche a un livello etico più alto, personale, fondate su ideali di autori che hanno realizzato documentari in un momento storico politicamente difficile. Opere dalla notevole valenza espressiva e dai significati profondi, sia a livello esegetico sia estetico, sempre interagenti con il costante miglioramento delle tecnologie, con riferimento alla forma del film vista quale

prospettiva dei movimenti identitari imprescindibili dalla cultura iterativa da cui essi provengono, mentre tali immagini oggi sono una parte inalienabile di un documento storico come essenziale riferimento visivo. Tuttavia, per arrivare a un'estetica identitaria di nuova valenza sia produttiva sia di contenuti, si dovrà superare l'esperienza etnografica flahertiana che, comunque, continuerà a produrre un'azione di lunga durata anche nei decenni Cinquanta e Sessanta, come qui spiega Bill Nichols:

«La costruzione e l'affermazione di consensi nell'ambito dell'identità nazionale, sia per sostenere che per criticare il governo corrente, ha avuto un ruolo molto importante durante i primi decenni del documentario. Molti dei primi tentativi di regia etnografica si sono basati su esperienze di questo genere, applicandole alle altre culture. Le singole azioni sono state così subordinate ai commenti che le descrivevano come tipiche di quella popolazione, spostando quindi l'attenzione sulle caratteristiche generali della cultura. *Trance and Dance in Bali* (1936-1952), *Les Maîtres fous* (1955), *Dead Birds* (1963) e *Four Families* (1959), per esempio, hanno seguito l'esempio di *Nanuk l'eschimese* nel trattare l'individuo come il rappresentante di una cultura e di una comunità unificata e omogenea. Insieme all'"identità nazionale" anche il "carattere nazionale" diventa un'idea generalizzante e riduttiva: i documentari etnografici ne hanno subito le conseguenze tanto quanto quelli sponsorizzati dal governo»¹.

Il 1929 è un anno tipico nella storia del cinema. In Europa si registra il passaggio dal cinema muto al sonoro, un'innovazione che si rivela ben presto importante per la costruzione dello stesso testo filmico, attraverso la semplificazione del "dire" sonoro. Abbiamo già visto nei capitoli precedenti come le tendenze di sperimentazione filmica del realismo cinematografico di due grandi autori come Vertov e Flaherty (lo stile "formalista sperimentale" e il "narrativo discorsivo") si trovino agli antipodi. Francesco Casetti così riflette: «la "vita qual è" sullo schermo riflette sia l'esistenza quotidiana che l'esistenza pellicolare, anzi, in qualche modo le mette in contatto»², mentre «la narrazione

¹ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il castoro, Milano 2014, p. 156.

² F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 153.

è, di fatto, un concatenarsi di situazioni, in cui si realizzano eventi, e in cui operano personaggi calati in specifici ambienti»³.

Nel sonoro utilizzato in *Entusiasmo*, Vertov ricorre solo al suono in forma diegetica, mentre Flaherty in *L'uomo di Aran* fa risaltare gli “eventi” e gli “ambienti” utilizzando anche suoni extra diegetici, ottenendo sicuramente un effetto più pulito: la scelta riguarda la forma e l'efficacia che si vuole dare alla circostanza. Quando l'autore imposta una colonna sonora in un film, vuole modificare la struttura stessa del testo, spostandolo dall'ambiente e dall'evento rappresentato verso una diversa, spesso enfatizzata, raffigurazione artistica. Si concede così un senso “altro” a quanto lo spettatore percepisce e si procede sul contesto, cercando di arricchire l'impatto emotivo. Nel film muto una didascalia impiegata per spiegare un suono assegna al testo un significato realistico mai pienamente reale: una cosa è ascoltare il garrire di un gabbiano dal vero o attraverso una registrazione grazie alla “percezione auditiva”, altra cosa è descrivere quel suono in forma scritta e prosaica. John Grierson⁴, studioso e critico di cinema, giornalista e saggista, regista e produttore cinematografico, spesso definito semplicemente “creatore di documentari”, è un personaggio di spessore nel campo della cinematografia documentaria che si trova di fronte a queste equazioni di tipo semantico sull'uso della didascalia nel cinema muto. Egli per prima cosa legittima l'enucleazione di Vertov riguardo alla cinematizzazione delle masse analfabete e fa sua questa teoria, ma sottolinea anche il fatto che, a livello di significazione, la didascalia dilunga il contesto discorsivo, sottraendo incisività all'immagine e all'azione, interrompendone la fruizione. L'acquisizione del sonoro e la trasmissione dei suoni legati al profilmico si rivelano un'innovazione che permetterà al documentario di esprimere, in una forma più immediata, quanto accade sullo schermo.

³ F. Casetti - F. di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990, p. 165.

⁴ Dato il contesto temporale su cui si concentra il paragrafo si considera soprattutto la parte iniziale della lunga carriera di Grierson (1898-1972) che terminerà con l'ideazione di una trasmissione televisiva scozzese, *This Wonderful World* [Id.], da lui animata dal 1957 al 1966. Per una sintesi sulla sua carriera cfr. P. Véronneau, voce *Grierson John*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 2 (G-O), cit., pp. 85-87.

4.2 John Grierson “creatore di documentari” tra propaganda politica ed estetica del rinnovamento

L'intellettuale scozzese, con una seria educazione familiare calvinista alle spalle, per cui il duro lavoro è il modo migliore per dimostrarsi degni agli occhi di Dio, dopo gli studi presso l'Università di Glasgow (laurea in filosofia), ottiene una borsa di studio al Rockefeller Research Centre di Chicago, con incarico in scienze sociali nel triennio 1924-1927. In questo contesto comprende a pieno la forza educativa dei mezzi d'informazione indirizzati a formare l'opinione pubblica, tanto che sarà una costante del suo pensiero e della sua formazione d'intellettuale⁵. Nel 1929⁶ si cimenta con il primo dei due film da lui direttamente seguiti (anche se ne esiste un terzo intitolato *Conquest* [1930; Id.], in realtà un'opera di montaggio e antologia di film americani per uso didattico). Con l'operatore Basil Emmott gira *Drifters* (Id.), l'unica pellicola, in quattro atti, firmata come regista e montatore. Si tratta di un film muto documentario girato in mare su un battello in balia delle onde, mentre i pescatori svolgono la loro attività. Nel panorama del cinema britannico si tratta di una novità, ovvero di un soggetto autonomo pensato per essere girato mentre le cose accadono. La veridicità delle riprese – punto focale del rinnovamento del cinema contemporaneo inglese fino allora realizzato nei teatri di posa – corrisponde anche al fatto che Grierson ed Emmott hanno vissuto quell'esperienza

⁵ Grierson inizialmente studia soprattutto giornalismo, basando la sua ricerca sulla psicologia della propaganda e l'impatto della stampa nei confronti dell'opinione pubblica, in seguito passerà agli altri mezzi di comunicazione, prima la radio poi il cinema, seguendo i consigli del noto sociologo e saggista Walter Lippmann. «In particolare deriva dalle teorie di Lippmann la convinzione che il maggiore impedimento a un reale esercizio della democrazia risiede nell'impossibilità di un'effettiva e completa informazione del cittadino sulla complessa realtà che lo circonda; Grierson intuisce che la comunicazione di massa avrebbe potuto colmare questa lacuna, e questa intuizione determinerà il senso di ogni sua attività futura» (A. Cottafavi - F. Grosoli [a cura di], *John Grierson e il documentario britannico*, in *John Grierson. Gran Bretagna 1929-1945 Canada 1940-1945*, Rassegna cinematografica, Comune di Modena e British Council Nord Italia, Modena 1-10 marzo 1980, p. 6).

⁶ Fin dal 1928 lo scozzese cerca di trasformare la sua idea in un racconto progettuale scritto, idea germogliata probabilmente grazie all'esperienza militare di marinaio imbarcato su una nave cerca mine durante la Prima Guerra Mondiale. Il progetto scritto, nella forma di un trattamento a scaletta programmata, servirà per trovare un produttore e convincerlo a finanziare il film, anche se questo passaggio delicato diventerà una prerogativa della sua intera carriera di cineasta. Il primo produttore sarà un ente statale: l'Empire Marketing Board.

come fossero pescatori, accordando un'autenticità straordinaria al film stesso. *Drifters* abbonda di didascalie che sorreggono il racconto da vari punti di vista narrativi, anche aulici. Grierson sente la necessità di rilevare riferimenti sonori che riguardano quanto accade sul e intorno al battello, dal frastuono delle onde al garrire dei gabbiani. Nel secondo film sonoro curato personalmente da Grierson, *Granton Trawler* (1934; *Id.*), il processo di sintesi si completa: l'ascolto dei suoni rende immediata la comprensione al pubblico di quanto accade sullo schermo, restituendo una maggior fluidità al ritmo del racconto.

Grierson dimostra di voler affrontare situazioni allora sconosciute al cinema britannico, sia a livello tecnico di ripresa (è uno studio dell'inquadratura in situazioni disagiate) sia sul piano dell'organizzazione della messa in scena e del coinvolgimento, in senso antropologico, degli interpreti principali, cioè l'equipaggio del battello. Questa impostazione risponde a una filosofia di base che comprende i principi griersoniani su cui poggerà il lavoro che sarà poi affrontato sul campo: il cinema possiede una caratteristica intrinseca da sfruttare, quella di fungere da osservatorio di fatti appartenenti alla vita reale, dalla cui selezione si può ricavare una linfa vitale da trasformare in forma artistica; il protagonista della scena non deve essere un attore professionista, perché l'originalità della stessa dipende dalla spontaneità usata per interpretare la società civile e le azioni che ne sono parte fondante; il luogo reale non ha pari neppure con la migliore scenografia teatrale: al documentarista è assegnato il compito di legare il personaggio al suo habitat riproponendo di fatto un ambiente dal valore antropomorfo più autentico. Per Grierson il documentario è in grado di rielaborare il materiale originale in maniera creativa, artistica, ma deve perseguire risultati estetici e soprattutto contenuti difformi dai film a soggetto, instaurando un rapporto diretto con il paesaggio collegato alla realtà umana.

Dal postulato al film. *Drifters* ha una trama assai semplice: i pescatori, che abitano nei loro *old-time villages* (come sono definiti nella didascalia iniziale del film), scendono al porto dove è ancorato il peschereccio; segue la partenza dal porticciolo e la pesca nel Mare del Nord contraddistinto da onde impetuose (il peschereccio è anche inquadrato da una barca che lo affianca e lo mostra nella difficile navigazione), con la mdp che insegue la vita come si svolge sul battello (eloquenti le immagini che riprendono i pescatori nell'intimità, mentre dormono nelle loro cuccette, anche se sorge il dubbio che siano state girate in uno studio), fino all'innalzamento delle reti con il prezioso pescato e al ritorno in porto con la commercializzazione del carico presso il mercato ittico. La du-

rata delle scene sembra riflettere il bisogno di offrire naturalezza allo scorrere del tempo:

«[...] la composizione lenta, spesso monotona, l'andamento quasi di preghiera di tutto il film suggeriscono una ricerca del tempo vero, della durata vissuta nella quotidianità e non magnificata dall'ingrandimento epico. È proprio l'impressione di uno sforzo lungo, faticoso e paziente che bisogna comunicare allo spettatore. Questo punto di vista è confermato da una delle migliori scene del film, girata in campi lunghi e con preoccupazioni di "neorealismo", rigorosa nel modo di comunicare il senso del tempo necessario alla pesca: è quella che ci mostra i marinai che scuotono le reti per far cadere i pesci. Qui siamo vicini a Flaherty (che i documentaristi britannici ammiravano profondamente), perché nessun estetismo, nessuna drammatizzazione, viene ad alterare la bellezza del gesto»⁷.

Le sequenze finali portano lo spettatore a immergersi in quelle scene di vita sia per gli abiti indossati dai venditori sia per le loro movenze nel contrattare il prezzo del pesce. Le persone riprese sono infervorate nel loro lavoro di distribuzione dell'aringa e delle altre specie ittiche. Il documentario termina con le immagini di treni merci che partono con il prezioso carico alimentare. Si è di fronte a immagini di storia sociale riguardanti il lavoro (tema centrale dell'intera opera produttiva griersoniana), immagini derivate dalla documentaria "osservativa" precisa e speculare nel proporre il commercio ittico inglese di fine anni Venti (definita nella didascalia iniziale come *modern industry*). Si può anche pensare che questo documentario rappresenti un'elegia promozionale per questo settore commerciale, e contemporaneamente anche un efficace mezzo di propaganda statale, illustrando un comparto di eccellenza ben funzionante nel Paese. Sono anche da segnalare le sequenze realizzate nell'acquario di un laboratorio di Plymouth con primi piani in campo fisso di squali, palombi, merluzzi, riprese che in parte compromettono il realismo del filmato in quanto, confrontate con quelle dell'imbarcazione in esterno, palesano la loro relativa autenticità. In ogni caso le immagini mostrano come per Grierson

⁷ H. Agel, *Répertoire de 80 court métrage*, 1951, in *John Grierson. Gran Bretagna 1929-1945 Canada 1940-1945*, cit., in *I film della rassegna* (schede), p. 15.

la sperimentazione di visioni inedite inaccessibili alle masse, adattate alle esigenze sul campo, e il ricorso alla modernità del montaggio (letterale, musicale, simbolico) siano gli aspetti fondamentali della costruzione cinematografica di un film sul reale. Grierson:

«Quello che sapevo del cinema, l'ho imparato in parte dai Russi, in parte dai western americani, in parte da Flaherty, da "Nanook". I western ci insegnano l'energia, i Russi ci insegnano l'energia e l'intimismo insieme, e Flaherty è un poeta»⁸.

Per Grierson⁹ – grande ammiratore del lavoro di Flaherty per quanto la sua idea documentaria abbia connotazioni sensibilmente diverse da quelle dell'americano – non devono essere considerate immagini "originali" solo quelle che mostrano luoghi lontani o sconosciuti, così come non devono attrarre lo spettatore solo per la loro esoticità perché raccontano di eschimesi piuttosto che di polinesiani. Ogni Paese infatti possiede il "proletario" o l'"indigeno metropolitano analfabeta" o uomini che vivono al limite della sussistenza. In questi luoghi del depauperamento si deve svolgere l'"indagine documentaria politica", fino a fondere le vite delle persone più umili in una "drammaturgia del quotidiano" che, per dirla con le parole dello stesso Grierson, funzionino a «cristallizzare i sentimenti e destare negli individui la volontà di partecipare alla vita comune»¹⁰. L'indagine deve mostrare la sofferenza delle classi disagiate che con il loro duro lavoro in fabbrica o in miniera rendono un importante servizio al proprio Paese come avverrà, senza mezze misure, nel documentario *Coal Face* (1935; *Id.*) di Cavalcanti su cui si ritornerà più avanti. Lo stesso Grierson spiega il suo punto di vista ancor prima di iniziare l'avventura con il *British Documentary Film Movement*¹¹: «Il cittadino britannico non ha occhi che

⁸ J.-P. Jeancolas, in «Jeune Cinéma», n. 19, pp. 66-67.

⁹ F. Hardy (a cura di), *Grierson on Documentary*, Collins, London 1946; tr. it. F. Di Giammatteo (a cura di), *Documentario e realtà, John Grierson; saggi raccolti e presentati da Forsyth Hardy*, in «Bianco & Nero», 3, Roma 1951.

¹⁰ M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, cit., p. 72.

¹¹ Cfr. R.M. Barsam, *The British Documentary Movement: 1933-1945*, in Id., *Nonfiction Film. A Critical History Revised and Expanded*, Indiana University Press IPS, Bloomington-Indianapolis 1992, pp. 89-111; P. Swann, *The British Documentary Film Movement (1926-1946)*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1989.

per l'esotico, per i confini della terra. Noi vogliamo riportarlo a quel che ha sotto gli occhi, alla sua storia»¹². Anni dopo durante la guerra, quando oramai lavora in Canada¹³ (dal 1938), dirà:

«In una forma o nell'altra ho prodotto o avviato centinaia di film, eppure credo che dietro ciascuno di essi vi fosse un'idea soltanto: quella che le faccende comuni della vita della gente siano più drammatiche e vitali di tutta la falsa eccitazione che si possa inventare. A una cosa del genere mi sembrò valesse la pena di dedicare la vita»¹⁴.

Fernaldo Di Giammatteo, in proposito, argomenta:

«Ossia: l'esistenza dell'uomo (l'uomo comune come "hero", come protagonista del film) e il valore drammatico (linguistico, stilistico) della "ricreazione" – *creative treatment*, come la definiva Grierson – di questa esistenza nelle (e attraverso le) immagini sullo schermo. "Life at home – chiosò Arthur Elton, uno dei registi della scuola – is just as interesting as life in fiction". Tutti i valori, e tutte le contraddizioni del movimento, vengono da qui»¹⁵.

Da queste affermazioni (su quella di Elton torneremo in seguito) si può comprendere il motivo per il quale Grierson fu critico nei confronti di Flaherty (che stimava per il suo coraggio pionieristico, ma il cui stile *yankee* era considerato un po' troppo rude per un intellettuale razionalmente più vicino a Ver-

¹² F. Di Giammatteo, *Una "brutta parola" per un cinema da inventare*, in John Grierson. *Gran Bretagna 1929-1945 Canada 1940-1945*, cit., p. 4.

¹³ Grierson viene invitato dal governo canadese nel 1938, quando, da circa un anno, aveva lasciato la GPO FU. Dopo un'analisi dettagliata di quanto fino allora prodotto con denaro pubblico, propone un suo personale progetto: è nominato primo Commissario del National Film Board (NFB; in francese Office national du film, ONF) nell'ottobre 1939. Completerà il suo lavoro nel 1943, rinunciando a nuovi incarichi perché ritiene terminato il suo lavoro. Nel periodo canadese instaura proficui rapporti lavorativi anche con Norman McLaren, James Beveridge e Tom Daly. Nel 1942 *Churchill's Island* di Stuart Legg [1941; Id.], uno dei numerosi documentari prodotti e distribuiti da NFB (diventato nel frattempo lo studio cinematografico più importante del Paese, ancor oggi, nella contemporaneità, molto attivo e premiato) vinse l'Oscar.

¹⁴ F. Di Giammatteo, *Una "brutta parola" per un cinema da inventare*, cit., p. 4.

¹⁵ *Ibid.*

tov) e dei film del regista americano basati essenzialmente sull'esoticità dei personaggi rappresentati. A questo giudizio critico va aggiunta l'istanza di portare una maggiore oggettività al racconto, per non cadere nella trappola della narrazione discorsiva, così simile al modo di raccontare gli eventi utilizzata dal cinema di finzione, anche se lo stesso Grierson rileva, nel caso del film di Flaherty *L'ultimo Eden*, che «essendo un resoconto visivo di eventi nella vita quotidiana di una giovane polinesiana e della sua famiglia, ha un valore documentario»¹⁶. La storiografia gli concede di essere stato il primo a utilizzare in questo suo articolo la parola “documentario”¹⁷, legando il significato al valore intrinseco di un audiovisivo, anche se la sua vicinanza teorica al pensiero “leninista-vertoviano” (riguardo agli usi sociali e politici delle pellicole, idee influenzate dalle letture di Lenin sul cinema come educazione e propaganda, ma anche di Majakovskij e di Vertov) dovrà, in seguito, cedere all'assioma che senza una messa in scena, e una almeno minima organizzazione della stessa, il documentario difficilmente è comprensibile a uno spettatore medio. Difatti *L'uomo con la macchina da presa* ha fatto e fa ancor'oggi discutere storici e critici del cinema, anche se una persona comune, davanti a un'opera così particolare, difficilmente comprende i sensi che gli intellettuali attribuiscono al film sperimentale e documentario per antonomasia. Ritornando laddove si è partiti nel ragionamento, quindi al concetto casettiano di “esistenza pellicolare” nella sua forma più pura e inalienabile, il tempo lavora sulle cose che si trasformano, ma i sensi rimangono comuni e così il cinema nella sua essenza divulgativa.

Con *Granton Trawler* di Edgar Anstey (il secondo documentario girato personalmente da Grierson, che tuttavia non firma la regia anche se alcune fonti gliela accreditano), ci si addentra nei meandri del concetto di “purezza documentaria” nel suo limite oggettivo. Prima di approfondire il concetto è necessario ritornare ad approfondire il tipo di contributo che l'intellettuale scozzese ha dato alla storia del cinema, anche attraverso la scuola dove sono cresciuti

¹⁶ J. Grierson, «New York Sun», 8 febbraio 1926.

¹⁷ Grierson non amava questa sua creatura linguistica, ma ne era astutamente orgoglioso. Diceva: «La parola è così brutta che a nessuno verrebbe in mente di rubarcela». Per un ventennio in Gran Bretagna pronunciandolo per associazione si pensava al British Documentary Film Movement. «Il documentario non era nato con Grierson (era nato con il cinema, come ognuno sa), e prima di Grierson aveva trovato, in più luoghi, linguaggio, forme e scopi. Ma quel *documentary* era soltanto frutto del suo cervello e della sua tenacia “calvinista”» (F. Di Giammatteo, *Una “brutta parola” per un cinema da inventare*, cit., p. 4).

molti registi, soprattutto giovani britannici, che saranno a loro volta protagonisti dell'evoluzione degli stilemi della cinematografia documentaria.

Grierson, negli anni successivi ai suoi studi americani, elabora una teoria "socio-educativa" inserendola in un contesto inizialmente legato al superamento della concezione "liberale-individualistica" in voga negli anni Venti che, fino ad allora, aveva confinato la cinematografia documentaria britannica a un'ideologia dalla scarsa futuribilità, dandole connotazioni di livello "iper-scientifico" persino nozionistico, alquanto sterile nella produzione di risultati utili nella divulgazione dei saperi, soprattutto pensando al livello culturale medio della massa di spettatori inglesi in un periodo storico nel quale l'analfabetismo è comunque, anche in questo Paese in altri campi più evoluto, un problema per la comprensione dei significati:

«In effetti, il metodo liberale-individualistico conteneva una speranza che, per confinare con l'assurdo, non avrebbe mai potuto essere realizzata, ma non per questo rinunciava a perseguire a suo modo il fine della completezza, onde istillare nella mente dei cittadini quante più nozioni fosse possibile»¹⁸.

Il superamento di questa concezione che pose il cinema scientifico-educativo e propagandistico in una condizione di crescente paralisi avviene con il graduale passaggio a un metodo diverso, figlio di evoluzioni teoriche, ben sapendo che alla teoria segue la pratica, come accadeva con l'opera vertoviana. *Drifters* è un caso concreto di applicazione sistematica di un'idea basata sul progressivo sviluppo dello stile documentario che prende ancor più forma con *Granton Trawler*, nel quale Grierson si riserva la sola qualifica di operatore di macchina. Con questo cortometraggio la sperimentazione è alla base del processo creativo di realizzazione del documentario sonoro, nel quale i suoni extradiegetici, introdotti al montaggio, sono comunque realistici e diventano necessari per la comprensione di quanto avviene sullo schermo. Si tratta di un "uso creativo del suono", come lo stesso Grierson chiarisce in un suo scritto¹⁹ dedicato all'evoluzione della ra-

¹⁸ F. Di Giammatteo (a cura di), *Documentario e realtà, John Grierson; saggi raccolti e presentati da Forsyth Hardy*, cit., p. 10.

¹⁹ J. Grierson, *Uso creativo del suono*, in F. Di Giammatteo (a cura di), *Documentario e realtà, John Grierson; saggi raccolti e presentati da Forsyth Hardy*, cit., pp. 57-64.

diofonia avvenuta nella BBC e all'avvento della sonorizzazione del cinema dove porta l'esempio di Walter Creighton con il suo *One Family* (1930; *Id.*), fino al mediometraggio sperimentale, di genere comico, *Pett and Pott: A Fairy Story of the Suburbs* di Cavalcanti (1934; *Id.*) (soggetto di Humphrey Jennings, sceneggiato dal regista e Stuart Legg), che per Grierson rappresenta un interessante prototipo di quella che definisce "l'arte del film sonoro", visto che fino allora i documentari da lui considerati non lo avevano convinto. Allo stesso tempo è alla ricerca di soluzioni più efficaci, come si comprende dal finale del suo saggio:

«Il comune film sonoro è tuttora appiccicato agli schemi teatrali. Le numerose variazioni che ci tocca vedere o udire, non rappresentano affatto una rottura decisiva con il dramma dialogato. Ma questa rottura dovrà pur venire. E il documentario aprirà la strada al cinema se riuscirà a emancipare il microfono dalla schiavitù del teatro di posa, dimostrando attraverso la moviola quale ricca gamma di possibilità drammatiche il suono possiede oltre quelle realizzate in "interno"»²⁰.

Il sonoro aiuterà il pubblico a decifrare un maggior numero di contenuti in forma diretta e Grierson intuisce quest'enorme potenzialità comunicativa in grado di esprimere un cinema in maggior misura "democratico", nei limiti delle interpretazioni.

Granton Trawler è un cortometraggio di una decina di minuti. La trama ricorda *Drifters* perché anche qui la vicenda è girata su un peschereccio ma, a differenza del primo, è un caso unico nella produzione griersoniana anche futura, perché l'assenza della narrazione esterna conferisce maggior risalto al racconto emozionale. L'opera è soprattutto una sperimentazione dell'uso del sonoro nella documentaria. Girato sul peschereccio *Isabella Grieg* – partito dal porto di Granton a Edimburgo e in rotta sulla costa est lungo la Viking Bank fino alle zone di pesca tra le Shetland e la Norvegia –, il cortometraggio avrà in seguito un valore didattico, perché Grierson lo utilizzerà per spiegare ai suoi allievi come girare in condizioni estreme, per poi coordinare le immagini con il suono nel montaggio in contrappunto.

La storia narra di una battuta di pesca a strascico in cui il sonoro ha una funzione interpretativa superiore alle immagini. Il garrire dei gabbiani non è più parte di un'aulica locuzione in una didascalia, ora è immediatamente udibile nella

²⁰ *Ivi*, p. 64.

sua realtà espressiva. Così come lo sono i canti dei pescatori, il rumore del motore della nave da pesca, persino l'arrotolarsi della catena sull'argano o l'interloquire dei protagonisti mentre lavorano: è un trascorso di vita lavorativa vissuta sul battello, mentre impervia una burrasca. *L'editing* ha una parte fondamentale in questo cortometraggio che, chiaramente, dimostra la potenzialità del suono nel sintetizzare le emozioni, enfatizzando l'azione filmica. *Granton Trawler* è un modello e prototipo del cinema del reale dalla purezza espositiva, dove al montaggio "il sarto" offre il meglio di sé per porre la sua impronta nel calibrare un racconto, centellinando immagini e suoni in un'armonica cucitura degli intrecci audiovisivi.

Il brasiliano Cavalcanti²¹, arrivato da poco in Inghilterra dalla Francia (richiesto da Grierson per la sua abilità nel lavorare al sonoro), realizza la colonna sonora del cortometraggio girato da Grierson, fortemente convinto di utilizzare sempre il treppiede per ottenere la migliore inquadratura possibile, cosa non semplice in presenza di mare grosso come nel caso di *Granton Trawler*. Al suo ritorno a terra, Grierson è deluso dall'imprecisione del girato, ma consegna lo stesso le pellicole ad Anstey. Questi all'inizio del suo lavoro è scoraggiato dalle immagini di cui dispone, ma più tardi scopre l'importanza di alcune di esse girate mentre la mdp, casualmente caduta a terra durante la tempesta, continua a girare. Seleziona anche altre immagini che ritiene emozionanti, poi alla moviola trova gli agganci giusti sul cambio di fotogramma, dando vita a un *editing* intenso e vivace. Le immagini si plasmano magicamente sulla colonna sonora postprodotta da Cavalcanti (non accreditato nei titoli) in collaborazione con Edward A. Pawley (*sound recording*). I due esperti di sonoro, avvalendosi di un impianto Visatone-Marconi, attivano suoni perfettamente adeguati alle immagini montate da Anstey: *Granton Trawler* è un tipico documentario nel quale viene edita prima la parte visiva, poi la colonna sonora che risponde al ritmo delle immagini. È un corto che Grierson amerà sempre perché la sua produzione gli permise di comprendere ancor più l'importanza del lavoro di squadra, della divisione delle mansioni lavorative, fino a dedicare a questa idea di cinema corale, nella veste di "produttore

²¹ L'attività dell'ex *enfant prodige* è inesauribile in Francia, collaboratore di Marcel L'Herbier nel periodo dell'avanguardia, e successivamente in Inghilterra con Grierson dove sarà il mentore di molti giovani cineasti, in particolare lavorerà a numerosi progetti (in qualità di produttore, regista, supervisore o montatore del sonoro in particolare) come *Coal Face*, *Night Mail* (1936; *Id.*) di Basil Wright e Harry Watt, *Message from Geneva* [1936; *Id.*], *Four Barriers* [1937; *Id.*], *Spare Time* (1939; *Id.*) di Jennings, *The City* [1939; *Id.*] di Ralph Elton. Nel 1937 prenderà il posto di Grierson alla direzione della GPO FU.

politico”, la sua vita professionale realizzando film di propaganda in Paesi governati da coalizioni democratiche, come la Gran Bretagna, il Canada e gli Stati Uniti. Grierson è schietto nell’auto definirsi “propagandista”:

«Non mi interessa solo il film come tale, (...) Considero il cinema come un podio o un pulpito, e me ne servo con l’anima del propagandista. Lo faccio senza provarne vergogna, poiché occorre che, fra le rudimentali teorie sul valore del cinema, si stabiliscono alcune precise distinzioni. L’arte è una cosa (...) la ricreazione è un’altra ancora. Un’altra è la propaganda. Il cinema infine deve essere inteso come un mezzo che, al pari della scrittura, sia in grado di assumere diverse forme e svolgere diverse funzioni. È logico che un propagandista di professione nutra particolare interesse per il cinema, poiché esso gli fornisce un sicuro mezzo di presa sul pubblico»²².

Fernaldo Di Giammatteo ha scritto l’introduzione a un catalogo di una retrospettiva dedicata a Grierson (Modena 1980). In questo scritto²³ il critico italiano rileva l’importanza della dimensione politica della scuola del *British Documentary*, riferendosi a pellicole realizzate dal team griersoniano dal 1929 al 1945. Per comprendere a pieno tale fenomeno è necessario ripercorrere un pezzo di storia degli anni Trenta, un periodo economicamente non semplice perché la crisi economica del 1929 negli Stati Uniti d’America si ripercuote, prima che altrove, in Inghilterra, patria del capitalismo e dell’economia di mercato.

Un giorno fondamentale rimane il 10 novembre 1929 che corrisponde alla presentazione ufficiale di *Drifters* in una sala londinese, la Film Society. Il film è inserito in un programma che comprende le visioni inedite di *La corazzata Potëmkin* (con la presenza del regista in sala) e *La chute de la maison Usher* (1928; *La caduta della casa Usher*) di Jean Epstein. Dopo cinque anni di governo conservatore nel 1929 salgono al potere, per un breve periodo (dal 5 giugno 1929 al 24 agosto 1931), i laburisti di Ramsay MacDonald. Permettono così la proiezione del film di Ėjzenštejn fino allora vietata dai *tories*, mentre il film di Grierson è stato prodotto da un ente governativo di conservatori alquanto in-

²² F. Hardy, *Storia di un uomo in movimento*, in F. Di Giammatteo (a cura di), *Documentario e realtà, John Grierson; saggi raccolti e presentati da Forsyth Hardy*, cit., p. 21.

²³ F. Di Giammatteo, *Una “brutta parola” per un cinema da inventare*, cit., pp. 4-5.

gegnosi chiamato Empire Marketing Board Film Unit (EMBFU, sezione del ministero del Commercio dell'Impero), diretto da Sir Tallents (nei crediti del film compare “produzione” di Stephen Tallents per New Era Film-Empire Marketing Board), promotore dell'idea che il cinema sia un valido strumento di propaganda. Lo stesso Grierson lavorerà con l'EMBFU²⁴ nel primo periodo della sua carriera produttiva (1928-1933) per poi dirigere, dal 1933, la General Post Office Film Unit che, a sua volta, nel 1940 si trasforma nella Crown Film Unit. Molto più tardi, con una legge del 1952, il governo Churchill sopprime la Crown Film Unit²⁵, l'organismo incaricato di assicurare la continuità nella

²⁴ La datazione di questa filmografia e delle successive riguardanti il GPO Film Unit è tratta dal sito del British Film Institute (BFI), “Screen-online the definitive guide to Britain's film and TV history”, <http://www.screenonline.org.uk/index.html> e solo in alcuni casi da P. Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-36*, cit. Nel gruppo dei *filmmaker* partecipanti sono menzionate le sorelle di Grierson Ruby e Marion e quella che sarà la futura moglie, Margaret Taylor. Tra i numerosi film prodotti dall'EMB Film Unit, oltre a *Drifters*, si ricordano i primi realizzati tra il 1929 e 1930 dal titolo prosaico *Canadian Apples* [Id.], *Sheep Dipping* [Id.] e *South African Fruit* [Id.] e i successivi più sperimentali lavori di Elton: *Upstream* (1932; Id.), *Salmon Leap* [1931; Id.], *Shadows on the Mountain An Experiment on the Welsh Hills* [1932; Id.], *The Voice of the World* [1932; Id.], *Conquest* di Grierson; *The New Operator* [1934; Id.] di Legg; *The Country Comes to Town* (1933; Id.) di Basil Wright; *Windmill in Barbados* (1933; Id.) di Wright (non accreditato); *The New Generation* [1932; Id.] di Legg; *Aero-Engine* [1934; Id.] di Elton; *Cargo From Jamaica* (1933; Id.) di Wright; *Song of Ceylon* (1934; Id.) e *O'er Hill and Dale* (1932; Id.) di Wright. Altri film prodotti EMB, sono stati rilasciati dopo che l'Unit Film è stata sciolta: *King Log* [1932; Id.] di Wright e *Liner Cruising South* (1933; Id.), entrambi di Wright; *Uncharted Waters* [1933; Id.] di Anstey (questo è il primo film che ha diretto ed è andato perduto); *So This is London* [1933; Id.] di Marion Grierson; *Spring on the Farm* [1933; Id.] di Evelyn Spice.

²⁵ La Crown Film Unit è stata un'organizzazione legata al ministero dell'Informazione del governo britannico durante la Seconda Guerra Mondiale. Lo scopo dell'unità era di realizzare film per il grande pubblico in Gran Bretagna esportabili all'estero. La sua produzione comprendeva brevi film di informazione e documentari, oltre a documentari teatrali e alcune produzioni filmiche di tipo drammatico. La Crown Film Unit continua a produrre film, come parte dell'ufficio centrale d'informazione (COI), fino allo scioglimento. «La Crown Film Unit viene diretta da Cavalcanti, Dalrymple, Holmes e Wright, ma i suoi risultati più alti, da *Fire Were Started* [Id.] a *A Diary for Timothy* (Id.), sono stati rappresentati dalle opere di Humphrey Jennings, singolare figura di cineasta, poeta e pittore passato anche attraverso esperienze surrealiste. Jennings esprime il suo talento lirico e la sua volontà di ricercatore rendendo meglio di ogni altro lo spirito di un Paese unito contro l'aggressione attraverso una serie di immagini quotidiane e antieroeiche» (*John Grierson e il documentario britannico*, cit., p. 7); cfr. (su Jennings) A. Palma, *Humphrey Jennings e il suo tempo. Alcuni aspetti della scuola documentaristica Britannica*, in «Imago», 15, Bulzoni, 2017; A.W. Hodgkinson - R.E. Sheratsky, *Humphrey Jennings: More Than a Maker of Films*, University Press of New England, Hanover-London 1982; M.-L. Jennings (a cura di), *Humphrey Jennings. Film-maker, Painter, Poet*, British Film Institute, London 1982; G. Brown, *Cuori, incendi e «Listen to Britain»*. I film di Humphrey Jennings, in «Cinegrafie», 17, 2004, pp. 129-156; K. Jackson, *Humphrey Jennings*, Picador, London 2004.

produzione cinematografica pubblica durante la guerra che, comunque, aveva perso la spinta iniziale. Come accade in sistemi di coalizione democratica tutto dipende soprattutto dall'intelligenza e dalla perspicacia dei responsabili politici nel prendere le decisioni necessarie agli obblighi di governo, non direttamente dal partito a cui gli stessi politici fanno capo.

«Tutto fu politica, nella storia del *movement*. Conservatori “buoni” all’inizio, “cattivi” alla fine? E laburisti “buoni” comunque, perché liberali e progressisti? Gran parte della produzione documentaria nacque per iniziativa pubblica e sotto l’egida governativa. E i laburisti avrebbero dovuto essere, per definizione, più propensi a incoraggiare i buoni propositi sociali (o, anche, socialisti) della scuola griersoniana? Tuttavia molte testimonianze concordano nel riferire il contrario. Quando il documentario decadde nei primi anni del dopoguerra, erano al governo i laburisti, i quali – ricorda Basil Wright – “erano così stupidi che non gli potevi cavar niente di sensato dalla testa: non capivano nulla di cinema”. Aggiunge Wright, riandando alla storia del movimento, dalle origini alla fine: “tutti i buoni *sponsor* erano stati dannati capitalisti”. Figlio del capitalismo fu, in realtà, il movimento. Lo parlorono quelle frange “evolute” della borghesia conservatrice, che intuirono – sotto lo stile di uno spietato “promotore” qual era Grierson – l’efficacia persuasiva (direttamente o indirettamente pubblicitaria) di un cinema finanziato dallo stato in un’epoca di traumatica crisi economico-politica»²⁶.

Il *British Documentary Film Movement* è espressione di un cambiamento di stile e Grierson ne è l’indiscutibile condottiero fino al 1937 quando ritiene di aver esaurito il suo mandato e accetta un nuovo incarico in Canada (dal 1939 per poi proseguire la sua esperienza alle Nazioni Unite come coordinatore dei mass media per l’Unesco dal 1947). La sua vera grande capacità è convincere gli apparati governativi a concedere denaro alla sua compagnia di produzione cinematografica:

²⁶ F. Di Giammatteo, *Una “brutta parola” per un cinema da inventare*, cit., p. 4.

«Grierson ha convinto il governo inglese a fare negli anni Trenta quello che il governo sovietico aveva fatto sin dal 1918: utilizzare una forma artistica per comunicare un senso di identità nazionale e di comunità basati sugli scopi politici del governo [...] Grierson ha dato al documentario una base istituzionale, ha fondato una comunità di professionisti, ha sperimentato delle forme precise di convenzioni documentaristiche e ha stimolato un tipo particolare di aspettative da parte del pubblico»²⁷.

L'intellettuale scozzese è il fondatore di una scuola e di un marchio indelebile, quello della General Post Office Film Unit che sotto l'egida governativa del ministero riuscirà in un'abile operazione di compromesso con il potere politico, persino con i laburisti "che non capivano nulla di cinema": Grierson riuscirà a stabilire con loro (per alcuni brevi periodi in cui sono al governo) una collaborazione proficua soprattutto su tematiche di natura riformista che dovevano portare consenso al partito. Queste sono le caratteristiche del movimento cinematografico che poggia su finanziamenti di denaro pubblico, stimate politica che pesa su un'espressione artistica comunque raffinata ed esclusiva, nonostante l'impegno assunto con il fine etico e morale di soddisfare l'idea sociale di perfezionamento dello Stato democratico borghese attraverso l'intervento del governo per risolvere i problemi più urgenti. Nello stesso tempo si parla di un livello morale più alto anche per i cineasti coinvolti in questo movimento. Il documentario deve essere uno strumento utile e, anche se non diverte come il cinema di finzione, alla fine deve servire alla comunità e al progressivo sviluppo di un'identità nazionale e collettiva forte, funzionale al miglioramento dei meccanismi di partecipazione, coesione e aderenza allo Stato democratico.

Poco dopo il successo di *Drifters* (l'origine del documentarismo inglese moderno coincide tradizionalmente con la prima proiezione pubblica del film) Grierson assume il ruolo di reclutatore di giovani interessati al cinema che dimostrino la volontà di affrontare soggetti atipici, avulsi da opere letterarie troppo dipendenti da un uso esclusivo della sceneggiatura. I nuovi membri devono dimostrare attitudini verso un mestiere non solo registico, ma anche tecnico, che permetta lo sviluppo di un movimento di cineasti in grado di realizzare decine di soggetti legati al moderno metodo di fare cinema documentario di propaganda, con inclinazioni artistiche. Grierson si concentra sul progetto di una scuola che

²⁷ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 151.

produca un cinema sociale utile sia alle masse sia ai politici, con l'idea forte di realizzare un ambiente unico dove i giovani possano lavorare seguendo direttive fondate su regole condivise. Al contrario, convocare registi affermati significherebbe dover entrare in conflitto con idee ed esperienze divenute obsolete e non certo proficue all'idea documentaria innovativa e originale che Grierson sta sviluppando e che lo porterà a ottenere un ruolo importante nella GPO Film Unit sezione cinematografica che andrà a sostituire la EMB Film Unit.

Tra il 1931-32 l'EMB Film Unit realizza più di cento film muti. Nonostante le produzioni abbiano una buona critica, l'EMB Film Unit non riesce a convincere i proprietari dei teatri commerciali a mostrare i loro lavori (in un momento storico nel quale in Inghilterra il cinematografo sostituisce in alcuni giorni della settimana le pièce teatrali). Così nasce una sorta di tensione tra le produzioni pubbliche e quelle private. Le società private, benché siano aperte alle novità e riconoscano allo Stato il merito di aver creato documentari di buon livello, per ragioni tipicamente commerciali non li mostrano al loro pubblico, preferendo il cinema di finzione, ritenuto più consono al loro ambiente. Il governo democratico dal canto suo non istituisce una legge che obblighi i proprietari dei teatri a proiettare questi documentari statali. L'EMB Film Unit è quindi costretta a creare un sistema distributivo autonomo che in due anni diffonde circa 800 film in luoghi pubblici appositamente attrezzati quali biblioteche, scuole e altre istituzioni educative²⁸. Nel 1933 il governo decide di sciogliere l'EMB Film Unit soprattutto perché nella nuova situazione di depressione economica sembra essere diventato un tentativo inefficace di propaganda. Il progetto di produrre questa tipologia di film non è però completamente abbandonato dallo Stato, che sceglie semplicemente di vincolarlo all'Ufficio postale generale, un'organizzazione ombrello che si occupa delle varie comunicazioni del governo, affidando a Tallents e Grierson la supervisione del proprio programma di relazioni pubbliche. Come si diceva la GPO Film Unit diventa produttiva nel 1933 e Grierson la dirigerà per un quadriennio (coadiuvato in seguito da Cavalcanti), tempo utile per completare il progetto riguardante il documentario sociale inglese come strumento propagandistico dotato di un'enorme potenza persuasiva. Un cambio di passo avvenuto a cavallo dell'avvento del sonoro, quindi con la possibilità di utilizzare la voce

²⁸ R.M. Barsam, *The Beginnings of the Documentary Film*, in Id., *Nonfiction Film. A Critical History Revised and Expanded*, cit., pp. 63-88; P. Swann, *The British Documentary Film Movement (1926-1946)*, cit., pp. 21-48.

narrante, uno strumento utile, se non necessario, per un sistema di diffusione delle informazioni capillare che, se usato bene, può sempre trasformarsi in un dispositivo di comunicazione raffinato che, in effetti, rilancerà il cinema di propaganda a livello distributivo. Alla GPO Film Unit si realizza un linguaggio universalmente comprensibile, grazie agli intelligenti testi creati dai giovani autori i quali, con grande spirito partecipativo, dal 1931 iniziano realmente ad affrontare un'impresa dal forte spirito politico-sociale. I primi a partecipare all'avventura cinematografica – alcuni di loro tuttavia sono già attivi nell'EMB Film Unit – sono Anstey, Legg, Basil Wright, Arthur Elton, Paul Rotha, Harry Watt, Evelyn Spice, John Taylor, Alexander Shaw. Nel 1931 si unisce al gruppo il maestro Flaherty che per l'EMB Film Unit aveva girato *Industrial Britain*, una delle opere più celebri del periodo e che eserciterà una considerevole influenza sui giovani cineasti del movimento, «ma i frequenti contrasti con Grierson, che non apprezzava il lirismo, l'individualismo, l'implicita nostalgia per il lavoro artigianale, costringeranno Flaherty a lasciare l'ambiente»²⁹.

Grierson è un meticoloso promotore di eventi cinematografici e i documentari della GPO Film Unit saranno, di anno in anno³⁰, sempre più dei docu-

²⁹ *Ivi*, p. 6.

³⁰ La lista che segue non ha l'ambizione di essere esaustiva (sono oltre trecento i documentari realizzati nel periodo considerato), ma rappresenta un buon punto di partenza per valutare la dimensione della produzione griersoniana durante il periodo alla GPO Film Unit. Nel periodo considerato, sono stati numerosi i documentari realizzati da autori del *British Documentary Film Movement* per case di produzione private, comunque autorevoli come *Shell Film Unit: Airport* (1934; *Id.*) di Roy Lockwood e *The Birth of a Robot* (1936; *Id.*) di Lye; *British Instructional: Contact* (1933; *Id.*) di Rotha; *Freenat Films: People of Britain* (1936; *Id.*) di Rotha, non accreditato; *Strand Film Company: Today We Live* [1937; Oggi viviamo] di Ruby Grierson e Ralph Bond e *Eastern Valley* [1937; Valle orientale] di Rotha e Donald Alexander; *British Commercial Gas Association: Housing Problems* (1935; *Id.*) di Elton; *LFP: Workers and Jobs* (1935; *Id.*) di Elton; e la più nota casa di produzione di lungometraggi, ma che si è cimentata anche con il documentario, *Gaumont-British: Shipyard* [1935; Cantiere navale] di Rotha. Film prodotti da Grierson e/o appartenenti alla GPO Film Unit realizzati nel 1933: *Liner Cruising South* (*Id.*) di Wright, *Cable Ship* (*Id.*) di Legg e Shaw, *British Guiana* [*Id.*, fotografia di Wright], *The Coming of the Dial* [*Id.*] di Legg, *Five Skilled Metal Craftsmen* [*Id.*, regia non accreditata], *Hop Gardens of Kent* [*Id.*, regia non accreditata], *Telephone Workers* [Lavoratori telefonici] di Legg; realizzati nel 1934: *Granton Trawler* di Anstey, *Negombo Coast* [*Id.*] di Wright (non accreditato), *King Log* di Wright, *Post Haste* (*Id.*) di Jennings, *Song of Ceylon* di Wright, *Under the City* [*Id.*] di Elton, *Conquering Space - The Story of Modern Communications* [*Id.*] di Legg, *6.30 Collection* (*Id.*) di Anstey e Watt, *Britain's Countryside* [*Id.*] di M. Grierson, *St. James's Park* [*Id.*] di M. Grierson, *Pett and Pott: A Fairy Story of the Suburbs* di Cavalcanti, *Locomotives* (*Id.*) di Jennings, *The Glorious Sixth of June. An Epic of Human Endeavour* [*Id.*] di Cavalcanti, *Edinburgh* [*Id.*] di M. Grierson, *John Atkins Saves Up* [*Id.*] di Elton, *Air Post* [*Id.*] di Geoffrey Clark, *Spring Comes to*

mentari realizzati da un'organizzazione capillare³¹, sotto il controllo di un sistema di tipo industriale e professionale, anche perché la responsabilità di utilizzare fondi pubblici necessita eticamente di un controllo severo delle spese. Come logica conseguenza i soggetti filmici sono principalmente rivolti al cittadino comune e gli attori sono persone reali (non saranno mai chiamati attori professionisti da Piccadilly), anche se l'organizzazione della scena è sempre curata attraverso la creazione di una metodica scenografia disposta sul luogo dove vengono realizzate le riprese. Di sicuro con questo perfezionismo ci rimette l'immediatezza tipica della documentaria verista che non è più la prerogativa principale su cui si basa il lavoro del gruppo, nonostante la spontaneità dei gesti rimanga sempre cosa molto gradita.

England [Id.] di Donald Taylor, *Weather Forecast* [Previsioni meteo] di Spice (alcuni film non accreditati: *Get On The Telephone!* [Id.], *How to Tie a Parcel* [Id.], *Making a Sand Mould and Casting Aluminium Alloy* [Id.], *Market Place* [Id.], *Methods of Communication* [Id.], *Telephone - Abstract* [Id.]). Film prodotti da Grierson e/o appartenenti alla GPO Film Unit realizzati nel 1935: *Coal Face* di Cavalcanti, *The Story of the Wheel* [Id.] di Jennings, *BBC - Droitwich* [Id.] di Anstey e Watt, *Sixpenny Telegram* [Id.] di Donald Taylor, *BBC - The Voice of Britain* [Id.] di Legg, *A Colour Box* [Id.] di Lye, *C.T.O. - The Story of the Central Telegraph Office* [Id.] di Legg, *The King's Stamp* [Id.] di William Coldstream, (alcuni film non accreditati: *Introducing the Dial* [Id.], *Banking for Millions* [Id.], *Pines and Poles* [Id.], *The Rt. Hon. Sir Howard Kingsley Wood M.P.: Postmaster General* [Id.], *Road Transport* [Id.]). Film prodotti da Grierson e/o appartenenti alla GPO Film Unit realizzati nel 1936: *Night Mail* di Watt e Wright, *Radio Interference* [Id.] di Watt, *The Saving of Bill Blevitt* [Id.] di Watt, *The Fairy of the Phone* [Id.] di Coldstream, *Calendar of the Year* [Id.] di Spice, *Rainbow Dance* (Id.) di Lye, *Simple Magnetism and Electricity* [Id.] di Bond (alcuni film non accreditati: *Gardens of the Orient* [Id.], *How Stamps Are Made* [Id.], *How To Tell A Phone* [Id.], *Island of Contrast* [Id.], *The Postmaster General on a Post Office Problem* [Id.], *Travelling Post Office* [Id.], *World Exchange* [Id.]). Film prodotti da Grierson e/o appartenenti alla GPO Film Unit realizzati nel 1937: *Trade Tattoo* [Id.] di Lye, *We Live in Two Worlds* (Id.) di Cavalcanti, *The Smoke Menace* (Id.) di John Taylor, *Children at School* [Id.] di Wright, *A Job in a Million* [Id.] di Spice, *Farewell Topsails* [Id.] di Jennings, *Big Money* [Id.] di Watt, *Book Bargain* [Id.] di McLaren, *Four Barriers* [Id.] di Cavalcanti (non accreditato), *Line to the Tschierwa Hut* (Id.) di Cavalcanti, *N or NW* [Id.] di Lye, *Men of the Alps* [Id.] di Cavalcanti (non accreditato), *Roadways* [Id.] di Coldstream, *Daily Round* [Id.] di Richard Massingham e Karl Urbahn (alcuni film non accreditati: *Community Calls* [Id.], *The Copper Web* [Id.], *How The Dial Works* [Id.], *Letters to Liners* [Id.], *Messenger Boy* [Id.], *Modern Post Office Methods* [Id.]). *The Face of Scotland* (1938; Id.) di Basil Wright è l'ultimo film prodotto da Grierson con la GPO Film Unit, realizzato alla fine del 1937 e uscito in sala nel 1938.

³¹ Nell'autunno del 2008 il BFI ha pubblicato una prima raccolta di film, in formato DVD, selezionati dalla GPO Film Unit intitolata *The Nation* (comprensiva di quindici titoli degli anni che vanno dal 1933 al 1935). Un secondo volume, *We Live In Two Worlds* è uscito nel 2009 con ventidue film che coprono il periodo dal 1936 al 1938. Altre uscite: *Land of Promise: The British Documentary Movement 1930-1950* (2008) e *If War Should Come* (1939; Id.): *The GPO Film Unit Collection* (2009).

L'atmosfera nella quale si condividono i progetti è il risultato di un vero e proprio movimento animato da finalità comuni di lavoro e di ricerca, con discussioni tra i membri incentrate sulle applicazioni delle teorie tecniche, estetiche e sociali di Grierson, che offrono spunti per articoli pubblicati su riviste specializzate quali «Cinema Quarterly» e, più tardi, «World Film News», dove scrivono gli stessi registi e componenti del movimento, scambiandosi osservazioni critiche, lodi, proponendo soluzioni utili allo sviluppo creativo dello stesso movimento. Inoltre i membri della scuola, una volta fissato il soggetto e il budget a disposizione, hanno un'indipendenza di certo maggiore che nelle imprese di cinema commerciale (come spesso affermava lo stesso Grierson). I film girati sono in concreto “documentari di servizio” che, visti oggi, hanno contribuito a raccontare un Paese in trasformazione e, comunque, a innovare la forma linguistica del cinema della realtà nel metodo e nella forma, mostrando che nella democratica Gran Bretagna si viveva in maniera diversa che nel Continente, dove i regimi dittatoriali rendevano impensabile un tipo di comunicazione così diretta e argomentativa. Per quanto si trattasse di una “voce dello Stato”, la cinematografia della Film Unit s'interessava della gente comune e dei problemi di ogni cittadino e non dell'immagine dei politici, come accadeva in Italia e in Germania dove al potere vi erano governanti dispotici. Nei documentari del movimento non c'è segno di prosopopea e di amplificazione dei risultati ottenuti, ma piuttosto una pratica osservazione delle cose ancora da farsi, in una prospettiva di crescita e miglioramento costante. L'enorme lavoro di questo produttore politico ha permesso a decine di giovani registi di fare carriera raggiungendo filmografie degne di nota, sia numericamente sia qualitativamente. Affrontare un così ampio macro-campione filmico crea un senso di spaesamento, comunque inevitabile nell'attraversare una ramificazione così fitta e variegata di argomenti. Temi che vanno dal sociale fino allo sviluppo industriale e al passaggio tecnologico dall'artigianato alla fabbrica pianificata, dalle colonie britanniche al lavoro più duro della classe proletaria, dal progresso del terziario o del commercio anche internazionale alla condizione femminile, dal cambiamento del paesaggio, sia naturale sia antropomorfo, ai viaggi con i vari mezzi di locomozione moderni, fino all'importanza degli interventi atti a migliorare i servizi postali e gli annessi settori delle telecomunicazioni, argomento cardine legato al ministero finanziatore di questi documentari di propaganda. In questa sede abbiamo citato solo i titoli prodotti da Grierson per la EMB Film Unit e in seguito per la GPO Film Unit. Nel periodo successivo Cavalcanti prende il posto di Grierson e prosegue sulla

linea tracciata dal collega fino al sopraggiungere della Seconda Guerra Mondiale che diventerà la protagonista dello schermo, affrontata sempre da punti di vista diversi. Anche in questo caso il numero dei documentari realizzati è altissimo.

Un cortometraggio simbolico dal punto di vista stilistico e contenutistico, che riporta il senso dell'introspezione politico-sociale cui Grierson particolarmente teneva, è *Coal Face*. È un film sperimentale sceneggiato e diretto da Cavalcanti. Questa pellicola, nonostante la sua brevità (10 minuti), rimane una delle opere più elaborate e più eloquenti della scuola documentaria inglese, con l'interazione d'immagini e suoni montati da William Coldstream, chiamato a realizzare un contrappunto complesso tra dialogo, commento, musica e suoni naturali, ancora una volta registrati e allestiti dallo stesso Cavalcanti insieme al suo fidato collaboratore Pawley. Alla metà degli anni Trenta il lavoro nelle miniere occupa nel Paese circa 750.000 persone, come spiega la voce *off* del documentario definito da Anstey³² "poesia cinematografica". Il documentario è uno tra i testi filmici più politici e radicali nello spiegare le problematiche del proletariato esposto ai pericoli di mestieri difficili e rischiosi. Il commento del poeta Wystan Hugh Auden scritto in collaborazione con Montagu Slater – incalzato da una colonna sonora di Benjamin Britten drammatica, con alcuni fraseggi dal ritmo jazzato e cori di voci maschili e femminili utilizzati per rimarcare particolari momenti di sofferenza – narra nei dettagli la vita in miniera, includendo senza riserve dati negativi come il numero dei feriti e dei morti sul lavoro, con un approccio di tipo giornalistico supportato da statistiche precise: «Ogni giorno lavorativo muoiono 4 minatori e più di 450 rimangono feriti e mutilati. Ogni anno in Gran Bretagna un minatore su 5 rimane ferito», oppure spiega la situazione sociale nella quale questi lavoratori vivono, mentre le immagini mostrano una serie di cassette ordinate in schiera: «La vita del minatore è legata alla miniera. Spesso la casa del minatore è di proprietà della miniera. La vita del villaggio dipende dalla miniera»; con approfondimenti di carattere economico e dati alla mano, presentati in maniera sintetica com'è tipico della tradizione anglosassone: «Il Trasporto e la distribuzione raddoppiano il prezzo del carbone. Si formano i convogli di carbone. In questa stazione vengono smistati 3000 vagoni al giorno. Gli scambi sono controllati elettricamente. 40

³² E. Anstey, *Coal Face. Una poesia cinematografica*, in R. Manvell (a cura di), *Nascita del cinema*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 339.

milioni di tonnellate di carbone sono vendute ogni anno per uso domestico. 10 milioni di tonnellate per la produzione di elettricità. 12 milioni per le locomotive. 15 milioni per il trasporto marittimo. 54 milioni di tonnellate sono esportate. 85 milioni per l'industria». *Coal Face* termina con questa frase: «Le miniere di carbone sono un'industria base in Inghilterra». Il ritmo del montaggio realizzato da Coldstream, soprattutto in certi fraseggi del documentario (come il passaggio dall'interno della buia miniera alla luce del sole con l'uscita dei minatori dalle gallerie), ricorda le immagini di repertorio girate dai *Kinoki* russi, mai banali, esteticamente rilevanti. Mostrano il coraggio e l'azzardo con cui sono state riprese pur di ottenere la "miglior inquadratura" possibile. L'ordine e il ritmo del fraseggio sono il risultato di un *editing* molto curato che ricorda Èjzenštejn, anche se la consequenzialità della narrazione, guidata dal ritmo della colonna sonora extra diegetica, determina di per sé un procedere legato a una soluzione tecnica impensabile ai tempi del cinema muto, risultato dello sviluppo delle nuove tecnologie adottate. Un documentarista sa che esteticamente molto dipende dalla fase di postproduzione che, nel caso di questi documentari curati con attenzione ai dettagli, costa fatica agli autori, sia per dare un ritmo definitivo, sia per affinarlo artisticamente al piacere della visione. In definitiva la colonna sonora composta dai versi di Auden combinata alla musica di Britten e ai suoni opportunamente selezionati, conferiscono con il loro ritmo e contro ritmo un'interpretazione di alto livello espressivo della fatica e della tensione del lavoro nelle viscere della terra³³. Su questa linea politico-sociale, ma realizzati con metodologie assai differenti, sono da segnalare tre altri documentari: *Housing Problems*, *The Smoke Menace* di John Taylor e *The City* di Ralph Elton. Il primo è un tipico filmato realizzato in coproduzione con la British Commercial Gas Association (BCGA) perché l'abilità di Grierson non era solo quella di convincere la politica in senso stretto, ma di allargarsi verso problematiche sociali che potevano interessare anche enti privati o para statali. Arthur Elton e Anstey nei titoli di testa risultano essere i produttori esecutivi del film, nessuno è invece accreditato alla regia, mentre John Taylor è accreditato alla fotografia e York Scarlett alla registrazione sonora. Perché un'azienda di gas dovrebbe interessarsi delle problematiche di persone indigenti che vivono in abitazioni fatiscenti? Perché abbattere quelle decrepite dimore avrebbe potuto aumentare la vendita del gas, una volta che

³³ Liberamente tratto da *Ibid.*

l'intero quartiere fosse stato ricostruito. Se questo fu al tempo il motivo commerciale per realizzare il film, quello che si può fruire oggi è un interessante documento storico capace di trasmettere le problematiche di un'Inghilterra reale, povera, abbandonata a se stessa. A differenza della poetica di cui è intriso *Coal Face*, questo documentario, di una quindicina di minuti, è un caso di reportage in presa diretta, con i testimoni che sono intervistati nelle loro abitazioni e che si esprimono con convinzione davanti alla macchina da presa. Non c'è interlocuzione, le testimonianze sono prese d'impatto, e un attento montaggio utilizza immagini di repertorio che fungono come supporto a quanto viene detto. Due voci *off*, una maschile e una femminile, disegnano il quadro complessivo: la prima è più didascalica e descrittiva, la seconda ci conduce all'interno delle case dove le donne intervistate spiegano con ardore, nel loro inglese stentato e dialettizzato, il loro incondizionato disagio. È un'inchiesta forte, senza fronzoli, radicata nella logica che mostrare anche la popolazione più indigente è una prerogativa importante per un Paese socialmente attivo e attento nell'individuare le problematiche dei cittadini, anche dei meno fortunati. *The Smoke Menace* narra invece la minaccia dell'inquinamento da fumo in una nazione industrializzata ma, allo stesso tempo, fuori controllo. La nebbia londinese è in realtà uno *smog* che obbliga un padre e un figlio a uscire dall'abitazione con la mascherina su naso e bocca, mentre la voce narrante spiega che le comodità acquisite (come l'acqua calda in casa) hanno un prezzo da pagare che ricade sull'intera collettività, come lo è bruciare maggiori quantità di carbone. L'inquinamento, il traffico esagerato nel centro di Londra, la necessità di sviluppare un nuovo piano regolatore, fino a creare delle gallerie sotterranee dove far correre degli appositi carrelli con la posta da distribuire in città e nell'intero Regno Unito, sono gli argomenti di *The City*, documentario che narra la complessiva situazione urbanistica della metropoli anglosassone alla fine del decennio. La dissertazione dell'urbanista Sir Charles Bressey, molto attento alle problematiche della città in cui vive, racconta come si potrebbero risolvere tanti problemi. Il finale del filmato spiega, in una battuta, il succo del discorso: Bressey racconta che una volta ultimati i cambiamenti urbanistici da lui pensati, gli ci vorrà un quarto d'ora per ritornare dal suo studio, dove si trova, a casa, mentre quella sera, ancora una volta, gli ci vorrà almeno un'ora. Poi l'urbanista guarda verso l'obiettivo e risponde al saluto di chi sta dietro la macchina da presa. A quel punto apre la porta ed esce dal suo studio. Una scenetta che ha molto di costruzione finzionale, ma allo stesso tempo riporta a una realtà

lampante e a delle considerazioni che si legano a un piano amministrativo di cambiamento conseguente a un'analisi dettagliata della situazione nella sua globalità. Questi tre filmati firmati GPO Film Unit, realizzati con modalità diverse, dimostrano la grande varietà di stili con i quali sono stati affrontati problemi sociali di diversa natura. Argomenti che oggi appartengono alla storia sociale del Regno Unito e alla piacevolezza di una visione variegata, partendo da un punto di vista comune, anche se la forma, il modo di girare e di esporre l'argomentazione sono prerogative affidate agli autori dei documentari. Questo aspetto dimostra il valore di questi piccoli film sperimentali che sono moderni e che, da lì a qualche anno, si trasformeranno in prodotti televisivi cambiando schermo. La GPO Film Unit scomparirà ma il suo lascito sarà importante per le future generazioni del documentarismo televisivo (non solo) anglosassone.

Come detto questi filmati promozionali parlano spesso dei mezzi di locomozione e di spostamento merci, ma anche dell'importanza di una distribuzione postale capillare e puntuale, argomento che interessa direttamente il GPO, un ministero responsabile soprattutto dell'organizzazione delle telecomunicazioni. Da qui l'esigenza di realizzare opere di propaganda indiretta come *Six-Thirty Collection* (1934; *Id.*) di Anstey e Watt, e *Post Haste* di Jennings. Telegrafo e radar sono installati sui mezzi di trasporto, anche sui battelli da pesca: *North Sea* (1938; *Id.*) di Watt basa la sua trama, un arcaico *docudrama*, su un guasto avvenuto sul battello *John Gillmann* quando, a causa di una tempesta, il vento spezza l'antenna del telegrafo prima che l'SOS sia completamente trasmesso. La situazione di fatto crea uno stato d'ansia tra i soccorritori, mentre a bordo l'equipaggio reagisce e con tempra coraggiosa ripara il guasto, poco prima dell'arrivo del battello di salvataggio. L'utilizzo della sceneggiatura ha poca importanza rispetto alla forza delle immagini girate, come le riprese aeree del porto di Aberdeen quando il *Gillmann* prende il largo, o quelle girate in momenti di difficoltà mentre gli uomini dell'equipaggio cercano di riparare l'antenna durante la mareggiata, seguite da numerose altre sequenze veritiere sulla vita in alto mare. *North Sea* è un mediometraggio che si propone di fotografare il mondo e la storia reale, basandosi su una ricerca di tipo etico "sul" e "del" sociale, tipica espressione del pensiero griersoniano di cui la pellicola rispetta i valori fondamentali che escludono ogni forma concernente il "privato"³⁴, laddove la finzione comincia la sua ispezione psicologica, attivando la

³⁴ Guido Fink ha intuito che per Grierson l'unico principio discriminante, specifico del

recitazione attoriale. In *North Sea* si stabilisce un rapporto di fiducia tra “osservatore” e “osservato” (quindi tra marinai e la troupe di tecnici saliti a bordo), principio essenziale su cui si fonda questo cinema di tipo sociale, nel quale la fraternizzazione è essenziale tra persone che vivono una vicenda unica, condivisa, accettata. Dall'altra *North Sea* dimostra, dal punto di vista strategico e di propaganda, l'importanza che la telecomunicazione ha avuto in un settore fondamentale dello sviluppo di un Paese votato al progresso del sistema informativo (l'importanza del telegrafo a bordo del battello), apice di un'espansione tecnologica seguita con particolare attenzione da politici e amministratori.

Ritornando all'affermazione di Elton («is just as interesting as life in fiction», “è interessante quanto la vita nella finzione”), si può sostenere che il dibattito, alquanto intenso negli anni Trenta e Quaranta, sul metodo griersoniano e la sua applicazione pratica, anche per come si è evoluta negli anni, porta a delle considerazioni che qui sono sintetizzate da Di Giammatteo:

«Chi respingeva l'ideologia, come Arthur Elton e Paul Rotha, i quali sostenevano, con diversi argomenti, che nei documentari britannici la rappresentazione dell'uomo comune era già simile all'idillio umanitario (e, perciò conservatore) che non alla critica sociale su cui tanto andava almanaccando Grierson. E chi, come Cavalcanti e Harry Watt, insisteva sull'impaccio che per la libera espressione degli autori costituivano le rigide norme imposte dall'ideologo-fondatore: accadeva troppo spesso che i prodotti riuscivano monotoni, ripetitivi, schematicamente didattici, e poche tracce conservassero di quella ricerca linguistica cui tutti i registi mostravano (o non essendo in grado, fingevano) di ispirarsi. Curioso a dirsi, quello dello stile fu il cruccio costante di Grierson, che pure sembrava così moralisticamente immerso nei problemi dell'apostolato sociale: “Si può comunicare solo mediante l'arte – dichiarò poco prima di morire – Comunicazione e arte sono inseparabili”³⁵.

documentario, finisce per essere la ricerca, ossessiva e moralistica, del “sociale”, con la conseguente totale e rigorosa esclusione del “privato” (Cfr. la relazione dattiloscritta per la rassegna di Fiesole sul documentario tenutasi nel 1975 dal titolo *Grierson: lo specchio e la differenza*).

³⁵ F. Di Giammatteo, *Una “brutta parola” per un cinema da inventare*, cit., p. 4.

Sono argomenti pertinenti a un cinema che, tra contaminazioni del reale e politica, si dimostra spesso fragile di fronte all'organizzazione economica volta a sostenere soprattutto sistemi aziendali avanzati, fondati su schemi produttivi efficienti, come quelli raggiunti dalla GPO Film Unit. Se i primi film prodotti dall'unità aderivano maggiormente ai principi griersoniani, plasmati apostolicamente negli autori di un'"ipotesi cinematografica" dalla filosofia ben radicata, con il passare degli anni e il trasformarsi delle cose, i film hanno perso mordente e spontaneità. La costante mole di lavoro cui si sottoponeva il meccanismo produttivo e la continua sperimentazione (anche nel campo dell'animazione con autori come Len Lye, Lotte Reiniger e Norman McLaren) hanno spinto sempre più in là la ricerca. Si è progressivamente giunti, seguendo questo complicato percorso (che ha comunque permesso a numerosi registi di professionalizzarsi e rendersi poi indipendenti sul mercato cinematografico non solo nazionale e non solo di documentaria), a un inaridimento dei contenuti, accumulando un insieme di errori nel cercare il continuo perfezionamento della macchina produttiva, proprio sottovalutando l'"attività creativa" che questa forma cinematografica offre a chi la coltiva, per accentuarne invece la "funzione politica":

«Non era l'intenzione di Grierson, che aveva ben presente l'aspetto creativo, a partire da quando aveva definito il documentario *creative treatment of actuality*, definizione che nel 1936 Paul Rotha spingeva come "l'uso del mezzo filmico per interpretare creativamente e da un punto di vista sociale la vita delle persone, così come essa si svolge nella realtà". Ciononostante, c'è chi oggi attribuisce proprio alla "scuola" di Grierson, alla sua attenzione sociale e alla disapprovazione per il prevalere dell'espressione soggettiva dell'autore, la responsabilità del fatto che il genere documentario è tuttora, per tante persone, sinonimo di spettacolo "educativo", quindi noioso, ancorché inutile»³⁶.

Oppure:

«La costruzione di un senso di comunità e di identità nazionale si basava sulla coordinazione di aspirazioni individuali e politiche e priorità

³⁶ M.C. Lasagni, *Nanook cammina ancora, il cinema documentario, storia e teoria*, cit., p. 77.

di governo, attraverso una forma documentaristica spogliata dalle sue più audaci ambizioni. John Grierson ci ha fornito la nostra visione primordiale del documentario che, trattata con la creatività e sensibilità di Aberto Cavalcanti, Basil Wright e Humphrey Jennings, poteva essere portatrice di grande bellezza ma spesso, nelle mani di governi e di sponsor, è diventata noiosamente didattica»³⁷.

Alla fine, questo modo di procedere si è dimostrato un meccanismo usurante del metodo comunicativo e alcuni documentari dell'era post-griersoniana non saranno neppure più firmati dai loro autori, come nel caso di *If War Should Come*, un filmato con sole finalità di servizio pubblico precostituito. In sostanza ci riferiamo a un criterio basato su un tipo di propaganda creata su misura per mostrare cosa funzionasse bene nel Paese grazie alle politiche governative adottate, spesso potendole anche criticare se la valutazione riguardava il passato, illustrando sì i lati negativi, ma sempre dando un senso all'idea che la democrazia possa e debba permettere *in primis* di farlo (con un senso di constatazione rassicurante: “sappiamo cosa fare”), e mostrando il miglioramento incombente sulla via di una giusta risoluzione del problema con scelte amministrative oculate. Si parla quindi di una situazione per la quale è sempre necessario partire da una valutazione dal basso, per poi rivelare, con un senso di lungimiranza creativa, che si è capito come intervenire per il raggiungimento di una soluzione efficace del caso in questione. Un metodo che nel secondo dopoguerra italiano coinciderà con le esigenze del periodo di ricostruzione materiale e morale dell'Italia, quando la Presidenza del Consiglio dei Ministri, attenendosi ai contenuti della legge Andreotti del 1949, inizia una produzione capillare di documentari riguardanti lo sviluppo del Paese³⁸, avvenuto grazie agli aiuti economici del piano Marshall. Come nel caso della produzione griersoniana i temi affrontati sono numerosi e arrivano a promuovere l'idea di un'Europa unita. Lo sviluppo di questo sistema informativo documentario democratico non sarà diverso dalla tipologia impostata da Grierson e dallo stesso esportata in Canada, quando nel Regno Unito stava perdendo la sua validità strategica, come qui si è cercato di spiegare:

³⁷ B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., p. 154.

³⁸ Cfr. M.A. Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, Bulzoni Editore, Roma 2002.

«Sono problemi che merita riprendere oggi, con cura. Riguardano lo statuto stesso del cinema, non soltanto di quello documentario. La grande mole di lavoro – esperimenti, ingenuità, errori, gioielli stilistici al limite dell’edonismo, divagazioni umoristiche e aridi esempi di predica sociale, enfatiche esaltazioni della classe operaia e accurate illustrazioni della vita quotidiana nelle città e nelle campagne –, la varietà e la ricchezza dei punti di vista che si manifestano nei dibattiti e nella pratica, attraverso un interscambio sovente inceppato dagli ostacoli obiettivi (i vincoli della “sponsorship” pubblica, o addirittura, industriale), tutto questo non è solo materia di elaborazione storiografica ma anche tema di viva attualità teorica»³⁹.

Nonostante il quadro complessivo sia prerogativa di nuovi studi e approfondimenti storico-teorici (soprattutto per gli apporti sostanziali che gli “schermi documentari” griersoniani hanno dato al mondo del cinema del reale, generando gli stilemi che successivamente porteranno alla moderna cinematografia documentaria televisiva anglosassone), il successo che questi corto e mediometraggi hanno avuto nella realizzazione di un cinema documentario contaminato dal sistema produttivo pubblico ha segnato un passaggio importante per la crescita di una cinematografia anglosassone sperimentale e in espansione fino al sopraggiungere della Seconda Guerra Mondiale. Le trasformazioni socio-politiche ed economiche portate dal conflitto hanno condizionato il genere prosperato in tempo di pace: al termine della guerra il sistema entra in una crisi strutturale e creativa dalla quale non potrà risollevarsi, anche perché il governo laburista (al potere dal 1945 al 1951) non tollera più le opere di critica sociale, sia pure riformiste, che hanno contraddistinto l’epopea borghese-conservatrice, giustificando il ruolo delle masse proletarie anche più dissestate. I finanziamenti si attenuano progressivamente fino a costringere autori come Watt, Wright e McLaren a cercare fortuna all’estero. In questa situazione di fatto la chiusura della Crown Film Unit appare un atto formale che sancisce la dissoluzione di fatto già esistente⁴⁰.

³⁹ F. Di Giammatteo, *Una “brutta parola” per un cinema da inventare*, cit., p. 4.

⁴⁰ A. Lowell - J. Hiller, *Studies on Documentary*, Secker-Warburg, London 1972; G. Evans, *John Grierson and the National Film Board: the Politics of Wartime Propaganda*, University of Toronto Press, Toronto 1984; J. Nelson, *The Colonized Eye: Rethinking the Grierson Legend*, Between the Lines, Toronto 1988; I. Lockerbie - J. Grierson, *Eyes of Democracy*, University of Stirling, Stirling 1990; J.C. Ellis, *John Grierson: Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2000.

4.3 Joris Ivens: il viaggio identitario e l'utopia politica dalla parte dei popoli in lotta

Rivisitare il cinema di Joris Ivens⁴¹ (tra i documentaristi in assoluto più noti, vissuto fino all'età di novantuno anni) evidenziandone la funzione artistico-politica (segnata da una grande serietà nell'impegno etico), significa affrontare una lunghissima carriera iniziata precocemente. Il padre di Ivens è un noto fotografo professionista e pensando che il figlio possa un giorno occupare il suo posto, lo esorta, non senza una certa severità, ad affrontare una seria educazione commerciale iscrivendolo alla scuola superiore di economia di Rotterdam. Nel 1926, a ventotto anni, Joris diventa il direttore tecnico della CAPI, la ditta paterna legata ai materiali fotografici, produttrice dei suoi primi film. La sua estrazione sociale è quella di un borghese benestante, anche se, in seguito, sarà soprannominato "il regista comunista". A soli tredici anni gira il suo primo film muto familiare, esordendo alla regia con il divertente western *De brandende straal o De wigwan* [1911; La freccia infuocata o La tenda indiana], un esercizio di pura sperimentazione girato coinvolgendo l'intera famiglia, utilizzando una cinepresa professionale Pathé che apparteneva alla collezione di strumenti foto-cinematografici del padre. Così, fin da piccolo, impara a impostare un'inquadratura o a utilizzare la luce per riprendere al meglio una scena, fino allo sviluppo di una pellicola. La crescita professionale di Joris passa anche attraverso un processo pratico perché il giovane, come Flaherty, ha un temperamento forte e l'esperienza del viaggio esplorativo sarà, per tutta la lunga carriera (settantotto anni complessivi), un aspetto fondamentale del suo proficuo lavoro, fino a essere so-

⁴¹ Cfr. J. Ivens, *Ricordi autobiografici*, in «Bianco & Nero», 10, ottobre 1949; J. Ivens - R. Destanque, *Joris Ivens ou la mémoire d'un regard*, Efb, Paris 1982; tr. it. *Joris Ivens o la memoria di uno sguardo*, G. Gambetti (a cura di), Ente dello Spettacolo, Roma 1988; J. Ivens, *Io-cinema. Autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979; H. Schoots - J. Ivens, *A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2000; A. Zalzman - J. Ivens, *Cinéma d'aujourd'hui*, Seghers, Paris 1963; G. Capizzi - M. Ganzerli - A. Giorgio, *Joris Ivens una storia di vento*, Festival Cinemambiente, Torino 2002; F. Di Giammatteo, *Dizionario Universale del Cinema*, vol. I registi, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 774-775; V. Pinel, voce *Ivens Joris*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 2 (G-O), cit., pp. 447-448; G. Rondolino, *Manuale di storia del cinema*, UTET, Torino 2010, pp. 261-262; G. Sadoul, *Storia del cinema mondiale*, Feltrinelli, Milano 1964; W. Klaue - M. Lichtenstein - H. Wegner, *Joris Ivens*, Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin 1963; A. Zalzman, *Joris Ivens*, Seghers, Paris 1963; R. Grelier, *Joris Ivens*, Les Editeurs Français Réunis, Paris 1965; H. Wegner, *Joris Ivens*, Dokumentarist der Wahrheit, Berlin 1965; R. Delmar, *Joris Ivens: 50 Years of film-making*, BFI, London 1979; C. Devarrieux, *Entretiens avec Joris Ivens*, Albatros, Paris 1979.

prannominato dallo storico di cinema Georges Sadoul l'«Olandese volante»⁴² perché continuerà a viaggiare fino alla morte. Dall'altra apprende dal padre la tecnologia legata al mondo della fotografia e, quindi, la possibilità di modificare l'assetto di una fotocamera, di realizzare nuove lenti focali, di alleggerire il peso per renderla più maneggevole. Ritorna a fare film nel 1927 con *Zeedijk filmstudie* [Id.; andato perso], dieci minuti di vita nel bar del quartiere portuale di Amsterdam, e nel 1928 con *Études de mouvements* [Studi dei movimenti], un film di quattro minuti girato a Parigi. Nel frattempo ha studiato economia in patria e chimica e fotografia in Germania (Technische Hochschule, Charlottenburg, Berlino), dove tra il 1924 e il 1925 lavora presso gli stabilimenti fotografici di Dresda (ICA ed Ernemann) e di Jena (Zeiss), tra le migliori realtà industriali al mondo per quanto riguardava, al tempo, la tecnologia e la ricerca nell'ottica applicata sotto la direzione del professor Goldman. Qui impara a conoscere nei dettagli la *Kinamo*, una macchina da presa a mano per pellicole a 35 mm, fedele compagna nei primi film da lui girati. Questo periodo da una parte rafforza le sue competenze professionali perché è un'esperienza lavorativa di alto livello, mentre dall'altra rimanere lontano da casa affina la considerevole forza fisico-mentale di cui è dotato, qualità primaria su cui si fonda la figura del grande viaggiatore coraggioso che sarà in futuro, capace di affrontare il mondo con una straordinaria consapevolezza e di farlo, per dirla con Guy Gauthier, «sempre dalla parte dei popoli in lotta»⁴³.

Nato in provincia a Nimega si sprovvincializza davanti a nuovi orizzonti e al fervore che vive la capitale tedesca, in un momento nel quale gli artisti tedeschi sono al centro dei movimenti di avanguardia europei. Il periodo berlinese stimola Ivens culturalmente e politicamente:

«Gli artisti tedeschi sono al centro dei movimenti di avanguardia europei. Nel 1919 Walter Gropius fonda il Bauhaus aderendo ai criteri riformisti della socialdemocrazia. Scuola d'arte e di mestieri, intende fornire una conoscenza teorica e pratica dell'arte applicata, dell'arte industriale e del-

⁴² Nel 1978 «al ministero olandese della cultura, ricreazione e attività sociali, viene presentato il soggetto e la sceneggiatura, scritti da Ivens, per un lungo film storico sull'Olanda, dal titolo *De Vliegende Hollandse* (L'olandese volante)»; G. Gambetti (a cura di), *Joris Ivens cinquant'anni di cinema*, Comune di Modena – Festival dei popoli, Marsilio, Venezia 1979, p. 70.

⁴³ G. Gauthier, *Storie e pratiche del documentario*, cit., p. 388.

l'artigianato. Paul Klee e Vasilij Kandinskij, che avevano sviluppato una ricerca in senso non figurativo con l'esperienza del gruppo *Der Blaue Reiter*, aderiscono all'iniziativa. In contrapposizione a questa tendenza, e in generale all'astrattismo, si forma la corrente del realismo espressionista: la *Neue Sachlichkeit* (Nuova Oggettività) di cui fanno parte George Grosz e Otto Dix. Si reagiva contro il tecnicismo senz'anima come contro le effusioni dell'anima. La soluzione o la via della soluzione appariva adesso in un'arte radicata proprio in quella realtà [...], un'arte dura e spietata come la realtà, che fosse al tempo stesso utile all'uomo. Insomma un'arte non tanto rivoluzionaria nella forma quanto nel contenuto (M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del '900*, Feltrinelli, Milano 1966)⁴⁴.

Nel frattempo un gruppo di dadaisti zurighesi impronta una rivolta dalle connotazioni persino violente, ma confusa nelle finalità politiche⁴⁵, i cui sviluppi collaterali portano alla fondazione del *Volksbühne* (Teatro Proletario), strumento artistico (influenzato dalle correnti artistiche sovietiche) che vuole servire al movimento rivoluzionario operaio. Prende piede una particolare produzione artistica dall'impegno politico, il cui principale interlocutore è Erwin Piscator⁴⁶. Ivens vive queste situazioni berlinesi in un momento di grande slancio creativo, anche se in seguito a Jena trova una situazione più ordinaria. Qui può permettersi di frequentare gli ambienti legati al mondo del cinematografo e di assistere alle proiezioni di una grande quantità di film tedeschi. Partecipa alla visione delle prime pellicole di Murnau e Georg Wilhelm Pabst. Al suo ritorno in Olanda scopre la dimensione artistica del cinema, rimanendo particolarmente suggestionato da *La madre* di Pudovkin. Stimolato da tanta partecipazione emotiva, fonda con alcuni amici il cineclub⁴⁷ *Filmliga*, associazione interessata a proiettare

⁴⁴ S. Cavatorta - D. Maggioni, *Joris Ivens*, Il Castoro Cinema 66, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 15.

⁴⁵ Cfr. H. Richter, *Dada arte ed antiarte*, Mazzotta, Milano 1966.

⁴⁶ Cfr. E. Piscator, *Il teatro proletario; i suoi principi fondamentali ed i suoi compiti*, in «Der Gegner», 2, 1920.

⁴⁷ I cineclub agivano «come catalizzatori di tutta la problematica culturale, estetica, sociologica e politica che emergeva nelle discussioni dei soci dei cineclub dopo le proiezioni. Si ponevano grandi domande: che cos'è l'arte e il linguaggio specifico del cinema, l'avanguardia e la sperimentazione, l'impegno dell'artista, la funzione sociale del film, arte e propaganda, e così di seguito. Nelle grandi città come nei centri minori, il cineclub era in quel periodo uno dei punti di riferimento più importanti della vita culturale, luogo deputato agli scontri formativi, scuola di democrazia e di spvincializzazione, elemento di aggregazione delle istanze sociali e politiche in campo artistico e intellettuale» (V. Tosi, *Joris Ivens cinema e utopia*, Bulzoni Editore, Roma 2002, pp. 15-16).

film esclusi dai circuiti commerciali o vietati dalla censura. Questa strada di crescita emozionale e culturale porta di nuovo Ivens dietro la macchina da presa, prima con i due film sperimentali sopra citati, poi con la sua prima vera pellicola d'autore, *Il ponte*. Emergono così i presupposti di uno stile dalle caratteristiche uniche, sia per la presa di posizione che assume nel contesto esegetico dando luogo a un approccio immediatamente post-moderno, sia perché la chiave interpretativa si solidifica in lui attraverso una fusione di concetti allo stesso tempo politici e artistici. Ivens rinnova il cinema, fonda una nuova e sostanziale forma filmica, genera un cambiamento alla stessa struttura del film, porta la settima arte su nuovi livelli interpretativi caratterizzati da una forte presa di posizione insieme ideologica e idealista, ma sempre aderente al “concetto di utopia” (che Virgilio Tosi ha delineato nel suo libro biografico dedicato al maestro olandese⁴⁸) come forma di rivoluzione permanente, cui sarà costantemente legato, con una serietà e una pragmatica indiscutibili. Con Ivens si è di fronte a un fenomeno d'interazione tra situazione politico-ambientale e crescita dei principi basati sulla scelta politica, misti a un'alta capacità tecnico-artistica. Un insieme di abilità, riunite in una sola persona, che determina un assoluto controllo dell'organizzazione del set e nella raccolta dei contenuti, non solo per i film girati come cinegiornalista sui fronti di guerra. La scelta di un soggetto forte è un'operazione preventiva importante per raccogliere i fondi necessari alla realizzazione del film, ma il vero interesse rimane sempre quello di andare sul posto e immedesimarsi con l'ambiente, assorbire dal paesaggio antropomorfo quanto gli sia utile per poi girare il film e, una volta giunto davanti alla moviola, dare forma al racconto. Plasma le immagini registrate lavorando con intellettuali e autori capaci di apportare significati forti alla voce narrante. Essa deve essere coerente con il contesto antropologico in cui la storia si cala e, allo stesso tempo, incisiva ma elaborata in una forma poetica architettata per rafforzare i significati desunti dalle immagini. Ivens non s'interessa della parte più intellettuale del racconto, la sceneggiatura è una fase che non fa parte del suo bagaglio artistico, persino lo annoia⁴⁹, per questo le consulenze esterne sono importanti per coprire i momenti più rilevanti del racconto realizzato, prima girando poi montando il film. L'im-

⁴⁸ Cfr. *Ibid.*

⁴⁹ Nel documentario *Quando l'Italia non era un paese povero* di Stefano Missio (1997), Paolo Taviani racconta la profonda noia di Ivens durante la fase di sceneggiatura del documentario che stavano realizzando, come qui si approfondirà in seguito.

mediatezza documentaria è il cardine su cui poggia il suo cinema e rimane la prerogativa primaria della sua arte dai risultati di alta qualità, sia quando affronta contenuti politico-sociali sia di estetica espositiva.

Il ponte (il ponte levatoio è quello sul Koningshaven nel porto di Rotterdam) è un esercizio di stile e insieme di audacia, girato con la *Kinamo*. Osservazione, temerarietà, senso del ritmo sono tre rigorosi punti che restituiscono un significato esplicito a questo cortometraggio di cinema muto di undici minuti, curato in ogni minimo dettaglio. Ivens riprende l'oggetto ponte come fosse un'affascinante modella. È un saggio sull'immagine di un "oggetto vivente" in cui prevale il senso estetico e l'affabulazione, un soggetto colto dall'euforia e dal desiderio di un pittore nel rendere, per dirla con Georges Didi-Huberman, «viva la carne dipinta»⁵⁰. Per realizzare un'operazione tanto densa di significazione nel delineare un ritratto perfetto – che agli stessi occhi del pittore-regista appaia vivo e si muova (in altre parole significa "vivificare l'oggetto") – l'artista deve «scendere nell'inferno»⁵¹ fino a dare vita alla sua Galatea o ridare vita alla sua Euridice. Il pieno coinvolgimento dell'artista, anima e corpo, è assoluto tanto che un macchinista, mentre stanno girando il cortometraggio, dice a Ivens: «Cerchi di non mangiarselo, il ponte [...]»⁵². Per filmarlo Ivens sale sui tralicci, scende sotto le arcate, delinea punti prospettici impossibili per l'occhio umano, rischia la sua vita e si trasforma in un coraggioso *Kinok*, sfidando la forza di gravità. Precauzionalmente prima disegna uno schema di movimenti delle varie riprese su schede, così si prepara a ogni singolo intervento, poi realizza le inquadrature con l'apparente semplicità della caduta, da una cascata, di una massa d'acqua che trasforma l'energia potenziale in cinetica. La critica accoglie con slancio questo film che traccia una quarta via nelle varie correnti del film d'avanguardia, dove René Clair e Jean Renoir sviluppano la "percezione psicologica", Vertov quella "realista" e Walter Ruttmann la corrente "astratta". Ivens elabora un significato di "visione pittorica", insieme meccanica percezione visiva del ponte, frutto del lavoro ingegneristico umano. Un passo ulteriore è trasformare un oggetto visivo in un "poema cinematografico", e ciò accade in *Pioggia*, un altro cortometraggio lirico sperimentale (12 minuti) girato in un'ipo-

⁵⁰ Cfr. G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano 2008.

⁵¹ Cfr. *Ibid.*

⁵² G. Gambetti (a cura di), *Joris Ivens cinquant'anni di cinema*, cit., p. 21.

tetica giornata di pioggia ad Amsterdam. La pellicola è, di fatto, una sinfonia metropolitana di raffinata e squisita forma descrittiva: la ricerca delle ombre, dei grigi scuri, della variabilità della caduta della pioggia nel preludio, poi nel momento più intenso prende forma un temporale, fino al ritorno della quiete. Anche in questa pellicola l'inquadratura ha un ruolo rilevante, i movimenti di macchina e le immagini rendono la dinamicità prospettica al variare della luce, condensando nella fotografia lo spettacolo naturale, mentre dietro la città di Amsterdam trasformata in oggetto visivo si scopre lentamente nei suoi canali e luoghi caratteristici che rimangono scolpiti in una scenografia densa di profumi e significati allegorici. Qualche mese dopo la prima visione Helen van Dongen realizza una versione sonora con musiche di Lou Lichtveld: è la consacrazione internazionale di Ivens che nel 1930 incontra a Parigi Ejzenštejn e qualche tempo dopo Vertov in Unione Sovietica durante un viaggio formativo cruciale per la sua crescita artistica. Il montaggio in questi due primi film è il momento magico nel quale l'autore olandese trova nuove modalità eloquenti del narrare filmico, oltrepassando gli stilemi del cinema sovietico, perché lo stesso montaggio si adegua alla struttura del film, cambia i ritmi e le frequenze a seconda dell'insieme che si viene a creare, non segue una sequenza matematica. Il ritmo parcellizza l'immagine ripresa, come se l'inquadratura fosse stata studiata preventivamente proprio per poi essere programmata e collocata (al montaggio) in quel punto del testo filmico, in una specifica misura spazio-temporale. È la naturalezza nel plasmare le sequenze unendole intuitivamente le une alle altre che spiega come Ivens viva il reale senza condizioni pre-figurate – in lui non c'è teoria preventiva come nel caso dei maestri sovietici o del cinema di Grierson –, seguendo un'ideazione logica da perseguire attraverso l'ingegno del fare, trovandosi in quel luogo, restituendo a quell'ambiente una perfetta compattezza naturalistica, sfruttando in pieno la forza creativa del linguaggio cinematografico. Un impeto diverso da quello di Flaherty contraddistingue il cinema di Ivens: nell'olandese c'è la contaminazione dell'esperienza personale socio-politica, che sarà fondamentale elemento di crescita nei suoi film successivi, questione che nel cinema a-politico di Flaherty neppure si pone. Entrambi gli autori mostrano una forza di volontà sorprendente nel fare (nei limiti del possibile) da soli quanto si pongono di voler concretare. La testardaggine, in senso positivo e propositivo, è quello che accomuna i due maestri del cinema del reale, insieme al coraggio indomabile nell'affrontare situazioni, molto probabilmente per altri, improponibili.

Come la maggior parte degli autori di cinema del reale che hanno realizzato le loro opere nel XX secolo, anche Ivens inizia a filmare superati i trent'anni (essendo nato nel 1898), dopo un periodo formativo fondamentale per la sua crescita, come si è visto, non solo intellettuale. Un processo lungo di maturazione è alla base del suo impegno cinematografico, del suo coraggio nel cambiare professionalmente strada e accettare il proprio ruolo che diventerà nel tempo quello di grande maestro del cinema mondiale. Concentrarsi su alcuni aspetti senza definirne l'intera grandezza significa cogliere dei lampi in un cielo cosparso di stelle luminose che splendono di un'unica intensità. Quindi segnare alcuni elementi, altrettanto essenziali rispetto ad altri per definirne le caratteristiche stilistiche ma forse più pertinenti a questioni estetiche piuttosto che politiche, è un compito non facile. In questa disamina ci concentriamo più sull'“autore politico” e si proverà a fare una sintesi efficace, citando i film ritenuti più idonei a portare avanti il discorso in questione.

Klaus Kreimeier nel suo libro biografico dedicato a Ivens⁵³ spiega l'importanza formativa del suo primo viaggio in Russia nel 1930⁵⁴ per il passaggio dal documentarismo (di stile borghese) alla scelta di classe. *Il ponte* e *Pioggia* sono due importanti “esercizi di stile”⁵⁵ che colgono la capacità del regista di trasferire significati allegorici trasformandoli in immagini filmiche grazie a una concezione estetica dalle immense possibilità operative. Una volta raffinate le capacità tecniche attraverso le quali domina il linguaggio cinematografico, e grazie al passaggio al cinema sonoro che è più diretto e con-

⁵³ K. Kreimeier, *Il cinema di Joris Ivens*, Mazzotta, Milano 1977.

⁵⁴ «Invitato in Unione Sovietica da Vsevolod Illarionovič Pudovkin nel dicembre 1929, vi rimase tre mesi e vi tornò nel 1932 per realizzare *Pesn'o gerajach - Komsomol* (*Il canto degli eroi*), un documentario sulla gioventù comunista. Questo soggiorno influi notevolmente sulla sua ideologia e poetica, da un lato rinvigorendo il suo impegno politico che lo aveva visto militare nelle file della sinistra negli anni Venti, dall'altro orientando il suo stile verso un cinema sociale e politico in cui gli esperimenti formali cedevano il passo a una visione e a una rappresentazione più realistiche. Da questa esperienza nacquero le opere successive, in cui le questioni formali, mai trascurate da Ivens, risultarono subordinate ai problemi fondamentali della documentazione sociale e della critica ideologica» (G. Rondolino, *Joris Ivens*, in *Enciclopedia del cinema*, www.treccani.it, 2003).

⁵⁵ Sono altrettanto “esercizi di stile” due film, *Philips-Radio* (1931; *Id.*) e *Creosoot* (1931; *Id.*), realizzati su commissione di produttori industriali, documentari su cui, lo stesso Ivens, afferma: «Avrei potuto seguire nel successo commerciale e nel compiacimento tecnico che avevo raggiunto in questi due film, e sarei probabilmente diventato un noto regista di film pubblicitari» (J. Ivens, *Die Kamera und ich*, Reinbek bei Hamburg, 1974, p. 51).

creto essendo dotato di una maggiore forza persuasiva, la significazione assume connotazioni di carattere politico, perché la visione delle cose si sposta su temi legati al mondo del lavoro operaio e al sindacalismo. Su questo versante *Wij Bouwen* [1930; Noi costruiamo] può essere considerato un lungometraggio (di 110 minuti) olandese di fondamentale importanza nel processo di maturazione rapido, quanto pregno di significazione, di contenuti anti-borghesi. La società produttrice è ancora, come nei due precedenti film, la familiare CAPI, ma il film è realizzato per conto dell'ANB (Algemene Nederlandsche Bouwarbeidersbond), il sindacato olandese dei lavoratori edili, quindi si tratta di un film documentario realizzato su commissione per il venticinquesimo anniversario dell'ANB. Per ragioni propagandistiche il film è stato in seguito utilizzato anche diviso in cortometraggi tematici, su vari argomenti contenuti nel film complessivo: *Heien* [Palafitte], *Nieuwe Architectuur* [Nuova Architettura], *Cassoinbouw* [Costruzione di un cassone], *Zuid-Limburg* [Limburg meridionale]. Ivens inizia a girare i suoi film “su commissione” sfruttando sì il lato economico produttivo che questi gli permettono, ma subito affronta gli argomenti con una purezza morale unica, rispettando sempre il suo personale codice etico, dalle connotazioni esemplari, spesso antitetiche a quelle dello stesso produttore. Nel suo primo viaggio in Unione Sovietica il regista porta il suo film *Zuiderzeewerken* [1930; Lavori nello Zuiderzee] e lo mostra durante una proiezione riservata ai lavoratori della metropolitana moscovita. Il film suscita interesse e il pubblico coinvolto rivolge interessanti domande al regista sul suo metodo di lavoro e su come riesca a girare immagini così concrete, come accade durante lo spostamento di pesanti pietre di basalto su una diga. Ivens spiega che non riuscendo a trovare la giusta inquadratura fu obbligato prima a un'attenta osservazione dei metodi lavorativi adottati dagli operai, per poi diventare lui stesso operaio. L'assunzione del ruolo gli permise di capire, dall'interno, i meccanismi lavorativi che avrebbe poi filmato:

«Scoprii che esisteva un modo per bilanciare le pietre, utilizzando il peso del proprio corpo, per trasportarle da un posto all'altro. Lo sforzo maggiore di questo lavoro gravava sui muscoli delle spalle e del mento. Perciò, durante le riprese del lavoro, queste parti del corpo dovevano essere meglio evidenziate perché ne erano la caratteristica principale. Da questo istante, l'angolo visuale della cinepresa e la composizione

nel quadro vennero dettati dai muscoli delle spalle e dal mento. Ambedue divennero il punto focale dell'azione»⁵⁶.

Questa testimonianza spiega la meticolosità con la quale Ivens s'impegna sul campo gestendo i particolari con una profondità di sguardo e una serietà osservativa uniche, qualità tecniche che caratterizzano la sua intera carriera. Proprio la serietà con la quale affronta la dimensione documentaria comporta un'attenta osservazione antropomorfa. Il sopralluogo è un momento fondamentale della strutturazione del film, arrivando, come si è visto, ad analisi anatomiche dei personaggi ripresi nella loro realtà lavorativa, giocando su un'intensità analitica sorprendente quanto qualificante. La forma è per il regista olandese il corrispettivo del suo indagare senza lesinare sforzi creativi. Dopo aver compreso il soggetto nella sua funzione estatica, sa come deve riprenderlo, con quale obiettivo, da quale punto prospettico e con quale intensità luminosa, anche se il punto centrale rimane il collegamento stretto con la realtà:

«Era la realtà a dettare la fotografia, non il mio sforzo di raggiungere un bell'equilibrio tra linee e luci [...]. Non potevo dunque filmare in modo vero e soddisfacente il trasportatore di pietre se prima non avevo conosciuto la fatica, il peso del suo lavoro [...] Feci l'impossibile per rendere "fisicamente" l'effetto di potenza che davano i pali spinti ritmicamente nella terra, tanto da farmi legare al martello per essere più vicino e per filmare meglio la sensazione di grandiosità del colpo»⁵⁷.

Pudovkin consacra il film di Ivens perché ritiene che con *Zuiderzeewerken* si realizzi un'evoluzione del cinema liberandolo da una concezione meramente meccanicistica sulla materia del lavoro, per condurre l'arte filmica a una «valenza nella dinamica organizzativa del lavoro [...] vivo»⁵⁸, restituendo una giusta dimensione dell'essere umano come centro e vero artefice del lavoro produttivo.

⁵⁶ *Ivi*, p. 45.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 34-46.

⁵⁸ V. Pudovkin - J. Ivens, in *Joris Ivens*, pubblicato da Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik e dal Club der Filmschaffenden della RDT, Berlin (DDR), 1963, p. 212.

Il film *Nieuwe gronden* (1934; *Nuove terre*) è realizzato in seguito all'incontro con i maestri del cinema sovietico, con il popolo russo e i suoi lavoratori⁵⁹. In questo periodo Ivens matura una nuova consapevolezza e di conseguenza modifica il suo modo di agire, fino a dare alle sue opere un'intensità critico-politica che *Zuiderzeewerken* ancora non possedeva, anche perché *Nuove terre* è realizzato a seguito di un'altra importante esperienza, la realizzazione in Belgio, in una regione mineraria del Sud-Ovest del Paese, di un film politicamente impegnato (prodotto da EPI Club de l'Ecran de Bruxelles) intitolato *Misère au Borinage* (1933; *Borinage*). Nel luglio del 1932 i lavoratori organizzano un importante sciopero contro le continue riduzioni dei salari e la contemporanea intensificazione dei turni lavorativi, ma l'astensione di massa subisce il tradimento dei sindacalisti riformisti, così migliaia di persone perdono il loro posto di lavoro in un'epoca in cui i sussidi sociali sono insufficienti. Su richiesta di un cineclub di Bruxelles sono chiamati il regista belga Henry Storck e Ivens che, con molto coraggio, affrontano la difficile situazione, lavorando clandestinamente. Difatti le autorità belghe hanno paura di un film che possa raccontare i duri momenti dello scontro sociale. Se avessero trovato i cineasti a riprendere nei giorni di lotta, ci sarebbero state ripercussioni legali e Ivens sarebbe potuto essere espulso come cittadino straniero indesiderato. La forza del documentario sta nella sua capacità di aderire a una situazione di fatto dura su cui la ricostruzione della realtà diventa essa stessa realtà. La reazione della critica e della stampa, che il film solleva alla sua uscita sugli schermi, si divide in due: o molto positive ed entusiastiche o drasticamente negative. La stampa di sinistra apprezza il film come opera coraggiosa e di apertura per nuove strade di una cinematografia documentaria di denuncia sociale. I giornali borghesi sono invece ostili e attaccano i due registi con sottili argomenti

⁵⁹ Nel 1932 lo studio sovietico Mezrabpom invita Ivens a girare un film, *Komsomol*, sulla costruzione del socialismo: in questo suo secondo viaggio in Unione Sovietica il regista sceglie di girare la costruzione di nuovi altiforni a Magnitogorsk negli Urali, là dove sono accorsi volontari da ogni parte dell'Urss. Ivens definisce *Komsomol* un "semidocumentario" perché per dare un senso alla storia utilizza un ragazzo, protagonista dell'intero film, che da contadino diventa operaio. La colonna sonora, che enfatizza la vicenda dando ancor più significazioni finzionali, è realizzata da Hanns Eisler. Con questo film Ivens supera il "crudo materialismo" vertoviano (il documentarista come testimone che deve riprendere quanto accade) per raggiungere, attraverso la ricostruzione scenica, non tanto una falsificazione del reale, ma adattamenti utili all'argomentazione per scoprire gli elementi di agitazione che esistono e sono compresi nella realtà stessa.

estetici e slogan anticomunisti. Per loro Ivens, promessa del cinema olandese, è arrivato al capolinea della sua esperienza artistica e lo soprannominano “regista comunista”. Questa esperienza forgia invece Ivens alla critica e al contempo a sviluppare una coscienza politica sempre più orientata ad appoggiare operai e lavoratori, superando la fase del documentario borghese formativo del primo periodo. Così il regista diventa, film dopo film, un combattente a fianco della classe operaia e contadina. In questo senso è rilevante la scena in cui gli operai portano un’immagine di Marx in giro per il Paese:

«Ivens definisce giustamente questa manifestazione una “processione”: la solennità silenziosa del suo svolgimento, il ritratto di Marx in cornice d’oro, quasi fosse un profeta biblico, infine i pugni alzati silenziosamente dagli operai si uniscono in una iconografia rivoluzionaria, con simboli di una unità assoluta, tra la solidarietà proletaria e il rituale cattolico. Non è un caso che proprio queste scene emergano dalla descrizione della situazione e trascendano, anche in senso politico, le circostanze sociali che Ivens e Storck vi trovano: il regista sviluppa in loro con grande successo il suo principio di “semidocumentarismo”, di ricostruzione scenica dei fatti, come sono o potrebbero essere avvenuti e ne fa l’anello decisivo della catena di un’argomentazione politico-istruttiva e agitatoria. Ivens prende quello che gli viene riferito e lo inserisce come elemento scenico nella struttura del documentario, per evidenziare le forze motrici della lotta proletaria che scavalcano il presente mostrando il grande obiettivo: un mondo senza sfruttamento e repressione. I padroni delle miniere belghe sospettano istintivamente che in questo senso tutto è in gioco; non accettano la sottile differenza tra la “ricostruzione scenica” della lotta e la lotta stessa e mandano invece la loro polizia contro la piccola processione marxista. Ivens riesce solo a fatica e con l’aiuto della solidarietà degli operai a mettere in salvo la sua cinepresa»⁶⁰.

Tale esperienza potenzia il giudizio critico di Ivens che si presta a diventare soprattutto il difensore dei propri ideali. In questo contesto la realizzazione di *Nuove terre* risulta una tappa obbligata del percorso. Il documentario è composto di materiali che descrivono il tentativo umano di proscioglimento dello Zui-

⁶⁰ K. Kreimeier, *Il cinema di Joris Ivens*, cit., pp. 28-29.

derzee, un mare interno, penetrante fin nel cuore dei Paesi Bassi e intanto, sullo sfondo del racconto, si delinea la crisi economica mondiale. Il montaggio ritmico, realizzato dal regista insieme alla montatrice Helen van Dongen (compagna di viaggio con la quale dividerà la maggior parte delle sue opere), sviluppa un'intensità descrittiva parcellizzante dovuta alle numerosissime inquadrature raccolte negli anni precedenti, seguendo la linea terra-acqua-aria. Un "multiocchio" funzionale alla fluidità del racconto sfrutta la voce narrante per aderire a una storia che, nella prima parte, spiega il lavoro di tanti uomini che hanno contribuito all'immensa opera di bonifica con la creazione di strutture moderne, come dighe e canali: nei primi rulli si è di fronte all'esaltazione dell'impresa umana, dell'evoluzione tecnologica, dell'ardire nella costruzione di opere idrauliche di eccezionale valore. Nella seconda parte il film affronta invece un'evoluzione discorsiva opposta all'esaltazione del bello, cambia registro e il finale assume connotazioni di critica politica tanto che il documentario subirà la censura governativa e il taglio delle sequenze ritenute scomode all'immagine del Paese. Ivens infatti trasforma il racconto in un atto d'accusa contro il sistema capitalista e la concentrazione dei monopoli all'interno delle borse internazionali. Per comunicare questo messaggio radicale realizza un montaggio di riprese di cinegiornali sul grano che viene bruciato, sulle numerose marce di protesta contro l'innalzamento del prezzo del pane divenuto un bene ai più irraggiungibile. Il lavoro dell'uomo perde valore nei confronti dell'avidità di pochi che sfruttano l'essere umano, tanto che aver creato una terra così produttiva, dal punto di vista agricolo, appare in realtà un'operazione vana visto che la gente comune non ha la possibilità neppure di sfamarsi. Il grano viene perfino fatto mangiare ai maiali pur di tenere alti i prezzi nel mercato internazionale, una terribile distorsione del sistema economico imperialista mondiale. La collaborazione con il musicista Hanns Eisler (compositore musicale anche nel film precedente *Borinage*) dona connotazioni drammatiche alla sonorizzazione di un documentario moderno comunque di propaganda, dove l'influenza del suo autore, oramai incapace di nascondere il suo orientamento politico, determina una nuova identità discorsiva basata su una critica personale che risalta anche nel testo del commento scritto e letto dallo stesso Ivens nell'edizione originale olandese, anche se questo documentario avrà una diffusa distribuzione internazionale con variazioni testuali e non (come inserimento o spostamento di cartine geografiche, successione delle sequenze, doppiaggio nella lingua straniera) secondo il Paese in cui verrà distribuito.

Se oltrepassando i film sperimentali iniziali il “lavoro” rimane il tema centrale di queste opere del primo periodo del regista olandese, l’argomento “guerra” o “rivoluzione” lo diviene nelle opere successive, a partire da *Spanish Earth* (1936; *Terra di Spagna*). Ivens nel frattempo si è affermato ed è un autore riconosciuto anche a livello internazionale, tanto che Ernest Hemingway accetta di scrivere il commento nella copia originale americana (in una prima versione è letta da Orson Welles, in una successiva, meno teatrale e più incisiva, dallo stesso Hemingway), mentre nell’edizione francese il testo tradotto è letto da Jean Renoir. Il film è prodotto dalla newyorkese Contemporary Historians Inc. anche se produrre un film di Ivens non è mai una questione semplice, visto che il soggetto consegnato inizialmente al produttore è cosa ben diversa dal prodotto finale. In questo caso Ivens fa un preventivo di 20.000 dollari complessivi, ma ricevuto l’anticipo di 3.000 dollari vola in Spagna coinvolto nella missione da svolgere. Come dicevamo la fama di Ivens cresce a livello internazionale (tra l’altro nel 1935 scrive, insieme al tedesco emigrato in Unione Sovietica Von Wangenheim, il soggetto di *Borty* [1936; *Il combattente*] che ha sullo sfondo il processo per l’incendio del Reichstag) e i viaggi in Paesi stranieri s’intensificano in un periodo (1920-1940) nel quale il documentario ha una potenza comunicativa straordinaria. *Terra di Spagna* pone l’eccellenza intellettuale internazionale di fronte a una questione memorabile: come lottare per la libertà dei popoli oppressi? Il documentario, che rammenta le imprese coraggiose di Comerio e il cinegiornalismo realizzato da cineoperatori di guerra sul fronte in prima linea (in *Terra di Spagna* la troupe è composta oltre che da Ivens, da John Ferno, Dos Passos e Robert Capa), applica uno schema interpretativo innovativo sui fatti che riguardano la guerra civile spagnola, ponendosi dalla parte del governo legittimo democratico che lotta contro il fascismo dilagante:

«Alla lotta del popolo spagnolo si applica un modello superiore e generale, che trasforma la lotta degli oppressi contro gli oppressori. Lo schema ideologico semplifica il discorso e produce una visione mitica di sinistra, più che un vero e proprio realismo [...] Ivens si preoccupa di sfuggire al pericolo di un film troppo politico o troppo educativo anche in contrasto con chi, come Lillian Hellman, gli rimproverava la povertà di informazioni fornite al pubblico americano. Al centro dell’attenzione c’è l’uomo nelle sue fatiche quotidiane, sia un contadino o un soldato. E gran rilievo è dato alle sue mani, al suo volto, ai suoi gesti, per simbolizzare un’umanità

che si contrappone alla guerra e alle sue distruzioni, e che, come dice il commento, combatte “la battaglia perché sia possibile vivere come esseri umani”. Tra i critici americani non manca chi osserva che “la fotografia così esperta e bella, con risorse rudimentali, sembrerebbe abolire la necessità di uno *studio* e dei suoi apparati per sempre”⁶¹.

Il livello qualitativo di *Terra di Spagna* evidenzia che Ivens punta sulle riprese realizzate lasciandosi trasportare dall'intuizione, afferrando l'immagine sul posto, per coglierla nell'attimo fuggente, ma a differenza di Vertov è l'emozione umana che va colta, non solo la realtà effettiva. Il significato definitivo avviene poi al montaggio che, in questo film, si sviluppa in tre diverse fasi: ordinazione del materiale registrato, coordinamento basato sugli effetti psicologici, sistemazione degli argomenti sul piano politico-ideologico, attribuendo una forma al contesto, fino a portare lo spettatore a sviluppare un'opinione personale, emotivamente guidata dall'autore del documentario, sebbene in questo caso il risultato ottenuto è più di livello artistico che meramente divulgativo. Non si tratta di propaganda voluta, come nel caso griersoniano, ma di divulgazione di critiche che emozionano lo spettatore. Per giungere a questo risultato l'enfasi è necessaria e la postproduzione gioca un ruolo fondamentale con l'utilizzo di effetti sonori appropriati (in *Terra di Spagna* sono di Irvin Reiss, mentre le musiche sono di Marc Blitzstein e Virgil Thomson), perché si deve fruire delle soluzioni che il cinema possiede nella sua più vasta gamma di possibilità linguistiche. Il linguaggio cinematografico, essendo mera narrazione, va applicato in ogni sua forma tecnica, e in questo senso il cinema sonoro è di più facile comprensione per le masse visto che la sua divulgazione (la cosiddetta “cinematizzazione vertoviana”) è soddisfatta dalla semplicità testuale insita nella sua forma poiché anche un pubblico analfabeta può emozionarsi con quelle immagini, quei suoni, quelle parole. Ivens, essendo un tecnico, ancor prima di un intellettuale, sfrutta al meglio le tecnologie (con troupe minimali) offerte dal cinema sonoro garantendo esteticamente risultati di valore sempre molto elevato durante le riprese e poi al montaggio dirigendo l'esperta van Dongen. Dopo i risultati raggiunti, Ivens comprende l'ineluttabile necessità di trovare produttori capaci di sopportare non solo economicamente i futuri progetti. La produzione (che la CAPI da sola non potrà più coprire) sarà fondamentale nel proseguimento di quest'avventura nei mari del cinema del

⁶¹ S. Cavatorta - D. Maggioni, *Joris Ivens*, cit., pp. 47-48.

reale dal punto di vista di uno dei suoi marinai più prestigiosi, fedele a un'etica e una morale irreprensibili.

The 400 million (1938; *I 400 milioni*, il titolo rileva il numero di abitanti della Cina pari a circa un quinto dell'intera umanità) si avvale del commento di Dudley Nichols (letto nelle varie copie distribuite a livello internazionale da Fredric March, Sidney Lumet e altri), con le musiche di Hanns Eisler. Prodotto dalla newyorkese History Today Inc, è montato sempre da van Dongen mentre nella troupe ritroviamo John Ferno. È un documentario politico sull'aggressione giapponese al popolo cinese e si presenta come la continuazione logica della lotta al fascismo iniziata con *Terra di Spagna*. Il nuovo mediometraggio nasce per volontà dello stesso gruppo che ha finanziato il film europeo, con un consistente supporto finanziario di alcuni commercianti cinesi che vivono e lavorano a New York, interessati a far conoscere quanto accade nel loro Paese occupato dai nipponici.

«Immense sono le terribili ferite che l'invasione fascista ha inferto al paese e ai suoi uomini; più ancora che in Spagna, Ivens capisce che il fascismo, ovunque agisca, semina morte e distruzione e, nel confronto con le sofferenze del popolo cinese, puntualizza la sua conoscenza del nemico principale che, non solo in Cina, minaccia la pace, la libertà e la possibilità di una vita umana»⁶².

Ivens, oltre a sostenere con entusiasmo la politica del socialismo reale sovietico, è affascinato dall'esperienza del popolo cinese e dalla sua cultura millenaria. Realizzato nove anni prima di quella che sarà la salita al potere di Mao Zedong nell'ottobre del 1949, il mediometraggio è un saggio di cultura e storia orientale. Il lavoro nasce da un incontro avvenuto a Hong Kong tra Ivens e Song Qingling, la moglie del rivoluzionario borghese-democratico Sun Yat-sen, un incontro che si rivela sorprendente. Lo stesso Ivens ritiene la donna una delle persone più straordinarie che abbia mai incontrato:

«Stavo per conoscere un popolo e d'un tratto vedevo rappresentate le migliori espressioni di questo popolo in una donna, filosofa e combattente allo stesso tempo. [...] Ci raccontò la storia della Cina e della

⁶² K. Kreimeier, *Il cinema di Joris Ivens*, cit., p. 44.

lotta d'indipendenza. E ci disse anche come trattare con tutte le varie popolazioni cinesi»⁶³.

Qualche tempo dopo a Hankou, il regista incontra anche la signora Chiang Kai-shek, Song Meiling. Le due donne sono mogli dei condottieri del Kuomintang, il nucleo centrale del potere politico detenuto dal Partito Nazionalista Cinese fondato nel 1912⁶⁴. Nel 1928 Sun Yat-sen muore e Chiang Kai-shek prende il comando del partito, quindi Ivens per girare il suo film dovrà interpellare la signora Chiang Kai-shek, delegata a seguirlo personalmente nel primo periodo di soggiorno nel Paese del Sol Levante. La donna non gli permette la piena libertà di movimento e le regole, cui deve sottostare, sono per lui una gabbia – per quanto dorata perché comunque ha il privilegio di poter essere un occidentale in Cina in un momento di grandi cambiamenti – che, di fatto, diventa una censura preventiva per ogni cosa che avrebbe voluto girare. Il Kuomintang tiene molto alla forma e interviene per influenzare il nascente film: ciò che si vedrà all'estero deve rispettare precise regole formali. Ad esempio non è ammesso qualsiasi avvenimento di tipo sociale (come manifestazioni, battaglie, semplice quotidianità), così a Ivens è precluso il contatto diretto con la gente e il popolo. Il regista comprende che la forma per i cinesi è una questione di base importante, fondamentale, è un tratto distintivo dell'identità culturale di quel popolo, nasce da una mentalità che sembra legarsi alla perfezione che caratterizza la loro scrittura, un perfezionismo di cui sono naturalmente intrisi gli ologrammi e le procedure per realizzarli attraverso logiche matematiche sconosciute al mondo occidentale. Questo tipo di filosofia porta innumerevoli difficoltà al regista impelagato in una sottile rete di decreti di controllo e regolamenti di censura, in un Paese dove la politica comunque invade ogni settore della vita pubblica. L'ordine precostituito passa attraverso

⁶³ J. Ivens, *Die Kamera und ich*, cit., p. 114.

⁶⁴ Chiang Kai-shek prende il posto Sun Yat-sen alla morte di questi, gestendo il potere dal 1928 (dopo aver con onore guidato la “Spedizione del Nord” per riunificare la Cina contro i signori della guerra del Governo Beiyang) al 1949. Durante la guerra civile cinese (1927-1949) Chiang Kai-shek guida la fazione nazionalista in lotta con la comunista. Sconfitto nel 1948 si ritira con le sue truppe superstiti sull'isola di Formosa (oggi Taiwan), dove costituisce la “Repubblica di Cina” o “Cina nazionale”. Tutto ciò avviene dopo la scissione dell'ala di Sinistra del Kuomintang, ostile alle politiche di Chiang Kai-shek (ritenute negative essendo considerate filo-giapponesi e filo-capitaliste), quando nasce il Comitato Rivoluzionario del Kuomintang, tuttora attivo nella Repubblica Popolare Cinese, e membro del Fronte Unito.

logiche educative severe e il potere deve essere primariamente gestito da un condottiero emblematico di cui il Kuomintang, rappresentando il potere esecutivo, ne è il prolungamento artificiale. In parte, e per assurdo, le riprese sono addirittura effettuate dagli stessi censori che controllano ogni passo della troupe e vengono realizzate con cineprese a 16 mm: soltanto dopo un attento controllo del materiale questo viene rilasciato per lo sviluppo.

«Ivens conduce una tenace battaglia per poter girare al fronte, ma soltanto dopo la vittoria di Taiertschwang, gli viene permesso di farsi un'idea delle dimensioni e delle conseguenze effettive della guerra per la popolazione, della strategia e della tattica dell'aggressione giapponese da un lato e della guerra d'indipendenza cinese dall'altro. Ivens comprende che la superiorità tecnica del nemico non vale nulla se soltanto i cinesi impiegano in maniera costruttiva la loro migliore conoscenza del luogo, se attaccano in azioni notturne le basi giapponesi e se applicano nella città la tattica della guerriglia urbana; si tratta di rudimenti di una strategia che si sta già sviluppando nella guerra del popolo cinese, dei quali però Ivens viene a conoscenza finché deve operare sotto il duro controllo del Kuomintang così come non gli viene concesso di avvicinarsi alle masse popolari, soprattutto alla loro avanguardia, il Partito Comunista e l'Armata Rossa»⁶⁵.

Nel caso di Ivens il documentario corrisponde a una fase di storia contemporanea, e per realizzarlo bisogna penetrare i meandri di una situazione strettamente connessa al mondo del reale, all'esegesi di una fase evolutiva in atto in un grande Paese, coinvolgendo aspetti personali critici dai quali egli deduce che la politica nazionalista di Chiang Kai-shek non sia direttamente legata ai bisogni del popolo, ma sia in parte disponibile a stabilire rapporti con il capitalismo. Ivens invece insiste per andare nel Nord-Ovest della Cina nella zona dell'Ottava Armata e delle basi comuniste. Questa sua volontà dimostra che egli persegue il chiaro obiettivo politico di venire a contatto con i rivoluzionari più radicali e incontrare le masse in lotta, formate da operai, contadini, studenti, soldati rivoluzionari. Ritene sia necessario per assolvere il compito primario di un documentarista, ossia trasmettere la realtà da un punto

⁶⁵ K. Kreimeier, *Il cinema di Joris Ivens*, cit., pp. 43-44.

di vista oggettivo, sia in senso giornalistico, sia per ragioni di completezza documentaria. I censori del Kuomintang sembrano cedere di fronte all'ostinata richiesta del regista, anche se affermano che non va enfatizzata l'attività di un particolare gruppo ma dell'intero esercito cinese in lotta contro il nemico nipponico. A Hankou incontra Chou En-lai (allora ufficiale di collegamento con l'Ottava Armata) con il quale stabilisce immediatamente un'intesa di reciproca stima e proficua comprensione. Chou En-lai lo aiuterà a proseguire fino a Sian, spiegandogli la situazione in Yen-an. In un incontro segreto Ivens dona a un giovane cineoperatore cinese la sua personale cinepresa Eyemo in modo che egli possa registrare quanto accade:

«Con questa cinepresa, negli anni seguenti, vengono ripresi documentari su Mao Tze-tung e sulla vita nelle basi rivoluzionarie; e, più precisamente, questo fatto ha reso possibile la costruzione di un sistema cinematografico al servizio degli operai e dei contadini cinesi e della lotta di liberazione. Vent'anni più tardi, Ivens rivedrà la sua cinepresa esposta al Museo della Rivoluzione di Pechino»⁶⁶.

L'incontro con Chou En-lai e l'ottimo rapporto che si stabilisce tra i due sarà in seguito di grande aiuto a Ivens per i futuri viaggi in Cina nel 1958 e nel 1973-74 quando, dopo la rivoluzione culturale, per un occidentale diventerà ancora più difficile di prima ottenere un visto per muoversi nel Paese.

I 400 milioni alla fine è diviso in quattro capitoli: nel primo il documentario non lesina immagini cruente che Ivens recupera nei repertori cinematografici, come la visione di cadaveri nella parte introduttiva del film, frutto dei bombardamenti giapponesi su Shanghai (novembre 1937); questo capitolo ricorda inoltre le cause storiche, politiche ed economiche (sviluppo dell'industria e dell'agricoltura con i suoi funzionali canali d'irrigazione) che hanno determinato l'invasione nipponica, ma mostra anche le ricchezze naturali e storiche del Paese come la muraglia cinese e la sua utilità nel corso dei secoli. Nel secondo capitolo vengono mostrate le masse cinesi in movimento, decise a difendere il Paese mentre la signora Chiang Kai-shek mobilita le donne e si occupa dei profughi raccogliendo collette per i più poveri, poi sono introdotte immagini riguardanti l'attività di solidarietà a New York e le campagne a favore della

⁶⁶ *Ivi*, p. 47.

Cina, infine viene presentata la vedova di Sun Yat-sen, simbolo della lotta di liberazione popolare e del Consiglio Popolare Nazionale presieduto da Chiang Kai-shek. Nel terzo capitolo la voce narrante sottolinea l'importanza della guerra di difesa dal nemico invasore, il prestigio dell'Ottava Armata, gli attacchi rapidissimi dei comunisti che includono i contadini nella lotta, l'unione dei vari reparti composti da soldati provenienti da differenti regioni cinesi, comunque appartenenti all'esercito di liberazione e dotati di armi moderne e sempre pieni di entusiasmo nella difesa della patria. L'ultimo capitolo riguarda la battaglia di Taiertschwang vista con gli occhi di un sottoufficiale: a immagini della distruzione del territorio, da parte dell'esercito nipponico, seguono scene di ricostruzione da parte dei contadini cinesi che con coraggio hanno affrontato l'invasore, fino alle sequenze finali che riguardano grandi manifestazioni per le vittorie conquistate, anche se in realtà ci vorranno ancora degli anni prima di liberare definitivamente il Paese. Di certo i soldati traggono coraggio dalle armi che possiedono e dalla consapevolezza dei motivi per cui combattono. Questi sono due fattori determinanti per il raggiungimento della vittoria finale che avverrà nel mese di settembre del 1945. La pellicola di Ivens, realizzata su commissione, ebbe una diffusione propagandistica antifascista di sicuro moralmente importante, con una distribuzione immediata solo nei Paesi schierati politicamente con la Cina, non sicuramente in Giappone, Germania, Italia.

Ora serve fare un passo indietro al momento in cui, nel 1937, *Terra di Spagna* fu presentato alla Casa Bianca dinanzi al Presidente Roosevelt e alla sua famiglia. La vocazione realistica riscuote la simpatia del Presidente e degli intellettuali americani, in un momento nel quale (come si è visto nel capitolo precedente) il documentario è il genere con cui si esprime la tendenza realistica americana; in particolare il film di Ivens stimola gli umori di quella parte di intellettuali che simpatizzano con il comunismo sovietico e che confluiscono nella corrente soprannominata *Red Decade*. Di sicuro il film con il commento di Hemingway, asciutto e concreto, dal tono essenziale per nulla propagandistico, definisce gli elementi che evidenziano la netta opposizione tra il fascismo e il mondo degli intellettuali (simbolica la scena del film in cui si descrive la salvezza delle opere d'arte). *Terra di Spagna* insieme alla successiva uscita del film girato in Cina garantisce a Ivens una posizione forte come autore di cinema del reale di propaganda negli Stati Uniti d'America, Paese che lo adotta soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale. Il Fronte Popolare è un movimento che solidarizza con gli episodi di lotta civile antifascista scaturiti

in Spagna e in Cina. Il movimento, che raccoglie consensi anche tra gli intellettuali non marxisti, organizza iniziative nel campo progressista come accade nel teatro con il Federal Theatres, ma anche nella pittura e nella fotografia, ambienti (in anticipo sulla futura politica americana) che affrontano problematiche sia interne sia internazionali:

«Nella stessa città dove Ivens aveva trovato i produttori di *The Spanish Earth* nasce sul finire del 1937, da una trasformazione della NIKINO (New York Kino), la Frontier Film il cui primo prodotto è *Heart of Spain* (*Cuore della Spagna*) montato da Paul Strand e Leo Hurwitz con materiale girato da Herbert Kline e Karpathi. Sempre sulla Spagna repubblicana la Frontier film, “il cui nome stava ad indicare che eravamo interessati alle cose estreme del mondo” (Paul Strand), produce più tardi *Retourn to Life* (*Ritorno alla vita*) di Henri Cartier-Bresson. Subito dopo *Heart of Spain*, una volta di più in sincronia con l’itinerario di Ivens, il gruppo newyorkese realizza *China Strikes Back* (*La Cina contrattacca*) con un taglio da reportage»⁶⁷.

Il documentarismo ivensniano conquista con forza una posizione di rilievo in ambito cinematografico, tanto che il regista diviene l’emblema di quel cinema anti hollywoodiano che ispira il movimento e si pone contro la politica delle maggiori case di produzione capitaliste con fini commerciali. La critica degli intellettuali progressisti è incline a difendere, a spada tratta, questo cinema così legato alle forme artigianali, alla libera espressione, all’impegno di persone che si oppongono alle regole della grande industria, affrontando sperimentazioni neppure proponibili al cinema commerciale, restio alla diffusione dell’informazione culturale più ampia e a una divulgazione politica con prese di posizione sui temi trattati. La strada sulla quale Ivens cammina non è un viatico semplice, i suoi film non hanno sempre facile distribuzione, spesso sono censurati se non rifiutati, ma dove arrivano aprono sempre nuove porte. Il sistema politico rooseveltiano è ben disposto nei confronti del regista olandese e, attraverso il ministero dell’Agricoltura, gli viene concesso il permesso di girare *Power and the Land*, un film di propaganda che esprime i principi del *New Deal* e della politica del Presidente americano indirizzata a rilanciare l’economia e incline a proteggere

⁶⁷ S. Cavatorta - D. Maggioni, *Joris Ivens*, cit., p. 51.

il mondo del lavoro reale contro gli errori e gli abusi della finanza che avevano portato nel 1929 alla grande crisi prima del sistema economico americano, poi internazionale. Ivens accetta di affrontare questo progetto ritornando a un tema a lui caro, il progresso dovuto all'evoluzione tecnologica permessa dalla capacità realizzativa che passa attraverso il lavoro umano, la ricerca di un progresso in grado di evolvere per il miglioramento della vita: il fine è convincere i contadini che l'elettrificazione porta vantaggi economici anche nelle fattorie più lontane. Il film riguarda il mondo contadino ed è realizzato in due tempi. Nel primo la famiglia Parkinson dell'Ohio, priva di corrente elettrica, conduce una vita difficile sotto ogni profilo (dalla conservazione del latte in estate alle faccende della povera massaia che per cucinare o lavare i panni si rompe la schiena per la fatica). Nel secondo tempo viene mostrato come l'elettrificazione del territorio semplifica la vita della famiglia: si può fare la doccia calda, usare la rudimentale lavatrice, il forno e la cucina elettrica, il frigorifero, ma migliorano soprattutto le condizioni del lavoro in stalla che si avvale di nuove tecnologie. Il documentario ci mostra un'America in pieno progresso tecnologico e se si confrontano i film dello stesso periodo girati in Italia (focalizzando l'attenzione sugli arredi di cucine e altri ambienti delle case italiane), è evidente il divario tecnologico tra i due Paesi. Il progresso è anche dovuto alla relativa tranquillità del Paese che da lì a poco entrerà sì in guerra, ma si tratterà in ogni caso di una guerra combattuta lontano da casa. Lo sviluppo industriale incide nei vari settori della vita pubblica e privata, insieme al prosperare dell'industria bellica che porterà gli Stati Uniti d'America a superare la crisi economica, come si è già in precedenza analizzato.

Ivens, durante il periodo bellico, opera tra Stati Uniti e Canada. I film realizzati sono esplicitamente di propaganda, anche se il regista partecipa solo a progetti che riflettono il suo pensiero e giudizio critico. Contemporaneamente dall'America aiuta il governo olandese in esilio a Londra, mettendo a disposizione il suo film *Nuove terre. Our Russian Front* [1941; Il nostro fronte russo], un film di montaggio, prodotto da Art Kino New York, realizzato con immagini tratte da cinegiornali, il cui obiettivo è dimostrare che gli Stati Uniti non potevano esimersi dall'entrare in guerra. Sullo stesso argomento, dopo l'attacco giapponese a Pearl Harbor nel dicembre 1941, insieme alla van Dongen e a Carl Foreman collabora con la troupe di Frank Capra, a Hollywood per la Special Service Division del ministero della Guerra degli Stati Uniti, alla realizzazione di uno degli episodi dal titolo *Know Your Enemy: Japan* (1945; *Conosci*

il tuo nemico - Giappone) della serie *Why We Fight*, destinato alla propaganda per militari e civili americani. Una versione provvisoria è scartata dalle autorità militari perché ritenuta politicamente eccessiva (l'imperatore del Giappone è accusato di crimini di guerra ben oltre le intenzioni della diplomazia americana), mentre più tardi la Special Service Division realizzerà un'altra variante con un'impostazione politica diversa, tanto che Ivens prenderà le distanze non avendo nulla a che fare con il progetto originario. Su invito di Grierson, in Canada realizza, per la National Film Board of Canada, un filmato sulla protezione dei convogli che collegano il Canada con l'Inghilterra e la Russia durante la Seconda Guerra Mondiale. Ivens, a bordo di una corvetta canadese, segue uno di questi convogli sull'Atlantico fino alla presa in consegna da parte della Marina inglese. L'attività di Ivens, in questo periodo così difficile per l'umanità, prosegue con continue richieste, da parte di enti governativi, di realizzare documentari, con risultati alterni, perché non sempre i fini sono quelli dichiarati dal committente. Per esempio a San Francisco il regista viene avvicinato dal governatore generale delle Indie olandesi Charles van der Plas, il quale gli propone la carica di Commissario per il cinema del governo delle Indie olandesi. Ivens accetta a condizione che al termine della guerra il territorio diventi indipendente, cosa che non si realizzerà, per cui il regista, nel novembre del 1944, si dimette, aprendo un contenzioso morale col governo del suo Paese d'origine. Parte dunque per Brisbane dove si trova una comunità olandese, mentre nel suo Paese la stampa lo dipinge come un "traditore", anche se a livello internazionale le sue dimissioni sono viste con ammirazione. Nel frattempo, in parte complice il suo stato di tensione, inizia a soffrire dei primi attacchi di bronchite asmatica cronica, che tuttavia non gli impedisce di giungere in Australia dove gira, a cavallo del 1945-46, *Indonesia Calling* [L'Indonesia chiama], prodotto dalla The Waterfront Union of Australia di Sydney. Il documentario è ispirato alle azioni di boicottaggio da parte di lavoratori portuali australiani nei confronti delle navi olandesi addette al trasporto di armi in transito per l'Indonesia: Ivens va contro gli interessi del governo del suo Paese perché si dimostra solidale con quanti difendono i diritti della giovane repubblica indonesiana. Questo "porsi contro" agli interessi del suo Paese d'origine (c'è chi lo vorrebbe processare per aver realizzato *Indonesia Calling*) lo porterà a un periodo di volontario esilio. Nel 1947 lo ritroviamo a Praga dove si stabilisce per un periodo convinto che in Europa orientale si stia lavorando concretamente alla costruzione del socialismo, una visione utopistica

di straordinario valore morale, ma poco corrispondente alla realtà di fatto, essendo il potere politico dispotico sotto l'egida del controllo stalinista. *Pierwsze Lata* (1949; *Primi anni*) è un film realizzato su iniziativa di Lubomír Linhart, direttore dell'Ente cinema statale cecoslovacco, e ricostruisce i primi anni difficili dell'edificazione delle giovani repubbliche socialiste dopo le rovine della guerra e il crollo dei vecchi regimi. La trama si basa su storie vere, utilizzando meccanismi narrativi del cinema finzionale (la sceneggiatura è firmata da Marion Michelle, compagna di Ivens, e il commento parlato di Catherine Duncan). Inizialmente il film doveva essere diviso in quattro episodi, ma a causa della rottura tra Belgrado e i Paesi del Cominform, l'episodio jugoslavo non viene girato. L'episodio bulgaro ha come protagonista una famiglia di coltivatori di tabacco, mentre il cecoslovacco narra la lotta di liberazione partendo da Jan Hus. L'episodio polacco racconta invece le vicende di una vedova di guerra che fa l'operaia in un'acciaieria. Anche questo film costerà enormi fatiche al regista, le pressioni continue da parte della coproduzione politica (delle cinematografie statali di Bulgaria, Cecoslovacchia e Polonia) lo porteranno di nuovo a violenti attacchi d'asma fino al ricovero in ospedale a Praga per alcune settimane.

La politica influenza costantemente la vita di Ivens, sempre pronto a pagare il conto per le sue prese di posizione, tanto che a Parigi, nel 1950, l'ambasciata olandese gli toglie il passaporto su istruzione del ministero degli Esteri, concedendogli un lasciapassare solo per ritornare in Olanda. Ivens rifiuta e nell'ottobre di quell'anno gli viene restituito un passaporto valido per tre mesi. Da allora, per alcuni anni, gli sarà permesso di viaggiare saltuariamente. Da lì la decisione di rimanere a vivere nei Paesi dell'Est dove può muoversi anche senza un passaporto valido. Sul piano personale questa situazione lo condurrà prima alla separazione da Marion Michelle (che tornerà a vivere a Parigi e sarà attiva nei movimenti della sinistra francese), poi a sposarsi con la poetessa polacca Ewa Fiszer, conosciuta a Varsavia. In tale città girerà, nel 1951, *Pokój Zwycięży Świat* [La pace vincerà la guerra], un documentario sul secondo congresso mondiale per la pace, cui seguirà nel 1952 *Freundschaft Siegt* [L'amicizia vincerà], un film coprodotto da società dell'Unione Sovietica e della Repubblica Democratica Tedesca, codiretto con Ivan Pyrjev, in sostanza la cronaca filmata del terzo Festival internazionale della gioventù, tenutosi a Berlino nel 1951. L'anno successivo gira *Wyscig Pokóju Warszawa-Berlin-Praga* [1952; La corsa della pace Varsavia-Berlino-Praga], reportage fil-

mato della corsa ciclistica organizzata come iniziativa per la pace, anche se nel prologo si affronta il tema della distruzione di Varsavia avvenuta durante la guerra e la sua ricostruzione nel dopoguerra. In Europa orientale Ivens prosegue l'attività girando nella Repubblica Democratica Tedesca *Das Lied der Ströme* (1954; *Il canto dei fiumi*) prodotto dalla DEFA di Berlino, un affresco cinematografico del terzo congresso della Federazione sindacale mondiale a cui parteciparono i sindacati di oltre ottanta Paesi. L'incontro, avvenuto a Vienna nell'ottobre del 1953, ha come oggetto i grandi fiumi della terra: il Rio delle Amazzoni, il Mississippi, il Gange, il Nilo, lo Yang-tse, il Volga, mentre la classe operaia rappresenta metaforicamente il settimo e il più grande dei fiumi. Questo documentario costituisce un mastodontico lavoro organizzativo. Per produrlo Ivens reperisce immagini realizzate da cineasti di tutto il mondo non senza una certa difficoltà perché, ad esempio, in quell'epoca nei Paesi africani i sindacati erano vietati. Ciò nonostante il sindacato del Terzo mondo ha notevole spazio nel film. Altre due supervisioni, sempre per la DEFA, le realizza con *Mein Kind* [1956; *Il mio bambino*], diretto da Alfons Machalz e Vladimir Pozner, un film sulle madri di tutto il mondo che devono cedere i propri figli alla guerra, e *Die Windrose* (1957; *La rosa dei venti*), un'opera sulle lotte sociali delle donne realizzata insieme ad Alberto Cavalcanti e girata in diverse parti del mondo: dopo un prologo con Helene Weigel seguono episodi dal Brasile (regia di Alex Viany), dall'Unione Sovietica (Sergej Gerasimov), dalla Francia (Yannick Bellon), dall'Italia (Gillo Pontecorvo) e dalla Cina (Wu Kuo-jiu). Sempre a nome della DEFA è consulente nella produzione di *Les aventures de Till l'espiègle* (1956; *Le diavolerie di Till*).

Ivens ritorna in Europa occidentale nel 1957 quando termina la sua personale "guerra fredda" con il governo olandese e può stabilirsi a Parigi che diventa la sua città di residenza. Parigi da sempre lo ispira e vi vorrebbe girare un film. Lo storico di cinema Georges Sadoul gli propone un soggetto traendolo da una poesia di Jacques Prévert, poeta che Ivens conosce bene perché lo ha incontrato, insieme a Picasso, nel 1951 a Vallauris. *La Seine a rencontré Paris* (1957; *Quando la Senna incontra Parigi*) è un documentario poetico sull'influenza che il fiume Senna esercita su Parigi e sulla vita quotidiana dei parigini. Il film vince nel 1958 la "Palma d'oro" per il miglior documentario a Cannes e lo stesso anno anche un premio al festival di San Francisco. Il ritorno a una piena libertà lo porta al suo secondo viaggio in Cina dove collabora alla formazione professionale di giovani cineasti cinesi. *Before Spring* [1958; Prima

della primavera] è un documentario lirico in tre parti (*Inverno; Vigilia di primavera; Festa di primavera*), realizzato insieme a cineasti cinesi dello studio documentario di Pechino, dedicato al grande “balzo in avanti” proclamato da Mao Zedong, il condottiero della rivoluzione che ha portato alla fondazione della giovane Repubblica Popolare Cinese. Sempre con la stessa società produttrice (Central Studio for Newsreel and Documentaries di Pechino) Ivens realizza un cortometraggio intitolato *600 Million with You* [1958; Id.] sulle grandi manifestazioni tenutesi in Cina nel 1958 contro l’invasione statunitense del Libano.

Il Presidente dell’ENI Enrico Mattei nel 1959 invita Ivens in Italia per girare un film televisivo dal titolo *L’Italia non è un paese povero*, la cui travagliata vicenda è raccontata nel documentario *Quando l’Italia non era un paese povero*⁶⁸ di Stefano Missio a cui si rimanda per approfondimenti contenutistici, in pratica un documentario sul documentario nel quale Tinto Brass, i fratelli Taviani e altri protagonisti della vicenda (insieme all’esperto Virgilio Tosi), narrano la difficile realizzazione di un film inizialmente pensato per la RAI/TV italiana e che, in realtà, scomparirà per molti anni prima di essere ritrovato a Parigi. Paolo Taviani spiega che Ivens, nella fase iniziale, quella di realizzazione della sceneggiatura, sembrava persino assente («disegnava strani palloncini che volavano nel cielo»). Una volta giunte le immagini, girate in varie zone d’Italia (Venezia, Ravenna, Gela, vari luoghi dell’Abruzzo), Ivens prima chiede di avere come collaboratrice una montatrice donna, poi alla moviola dimostra la sua grande abilità di documentarista, costruendo un racconto legato esclusivamente alle immagini e alla forza delle stesse. Il Maestro decide deliberatamente di non tagliare alcune sequenze che nulla hanno a che fare con il titolo e il soggetto che originariamente Mattei aveva ideato: immagini di maiali che scorrazzano indisturbati per le strade di un paesino abruzzese o scene di una famiglia che vive in assoluta povertà all’interno di una catapecchia invasa da mosche appiccicate anche sul viso dei bambini. Alla fine la RAI si oppone per motivi politici alla proiezione del film, sebbene esistano tre episodi che hanno subito tagli censori e un rimontaggio, tanto che il regista olandese costrinse la RAI a definire gli episodi “frammenti di un film di Joris Ivens”. La versione originale del film è oggi conservata presso il Filmmuseum olandese.

⁶⁸ Cfr. S. Missio, *Cercando “L’Italia non è un paese povero”*, in D. Vicari, *Il mio Paese*, Rizzoli, Milano 2007.

Dal 1960 in poi affronta nuovi viaggi in Mali, Cuba, Cile, Vietnam, Laos, di nuovo in Cina, territori ideali per nuove incursioni documentarie, luoghi in cui non si esime dall'insegnare il mestiere a giovani cineasti praticanti. La scoperta di sempre nuove identità culturali, nazionali, etniche gli permette di giocare con stilemi consueti al suo modo di agire, tuttavia in ogni occasione si aprono nuove strade e funzioni variabili, quindi nuove ricerche. Importante è l'incontro con figure mitiche come Fidel Castro, Chou En-lai, Ho Chi-minh, Pham Văn Đồng e soprattutto con persone comuni incrociate casualmente sul suo cammino, sempre irto di difficoltà, ma anche di grandi soddisfazioni, etiche e morali. La sua vita professionale si divide tra la rappresentazione di rivoluzioni compiute, come in *Le Peuple et ses Fusils* (girato nel Laos nel biennio 1968-1969; *Il popolo e i suoi fucili*) – dove si intuisce che un'ideologia rivoluzionaria, se capita veramente dal popolo, lo può far diventare una potenza invincibile –, e film contro corrente, come i due documentari anti-americani sul Vietnam *Le ciel, la terre* (1965; *Il cielo, la terra*) e *Loin du Vietnam* (1967; *Lontano dal Vietnam*); entrambi dimostrano la presa di posizione di Ivens nei confronti di un Paese che lo accolse benevolmente circa vent'anni prima, ma che ora paga le sue scelte, ritenute dal regista assolutamente sbagliate. Ivens non guarda in faccia a nessuno ed è sempre dalla parte dei popoli in lotta, dei più deboli, l'utopia non è solo parte della sua indole artistica, ma elemento fondamentale nella struttura intima del suo personale pensiero politico. E se esiste una ragione forte, esiste anche un senso di completezza. Così nel 1964 (nel frattempo il regista si è risposato con Marceline Loridan di trent'anni più giovane di lui) Ivens rientra in Olanda per tenere una conferenza stampa che chiarisca le sue posizioni di cineasta al pubblico olandese e contemporaneamente presenta una retrospettiva delle sue opere. All'aeroporto di Schiphol ad Amsterdam gli viene tributata un'accoglienza entusiasta da parte degli studenti dell'Accademia di cinema. Il futuro è soprattutto in mano ai giovani e Ivens, a sessantasei anni, scopre una nuova dimensione del vivere quando nel 1969 gli viene riconosciuto dal ministro olandese della Cultura Marga Klompé la possibilità di fare un breve film sull'Olanda, un riconoscimento ufficiale a Ivens che, poco dopo, deposita il suo archivio personale presso il Filmmuseum.

Nel 1971 Marceline Loridan e Ivens compiono un viaggio di lavoro in Cina e con l'aiuto del ministro Chou En-lai pongono le basi per un importante progetto cinematografico: *Comment Yukong déplaça les montagnes* (1973; *Come Yukong rimosse le montagne*). Coprodotta da CAPI e dall'Institut National de l'Audio-

visuel di Parigi, è un'opera di straordinario valore, suddivisa in dodici episodi di un'ora ciascuno. Il tema principale sono i cambiamenti positivi avvenuti in seguito alla rivoluzione culturale della Repubblica Popolare Cinese. Il film si focalizza volutamente sugli aspetti di maggior interesse per il pubblico europeo, pertanto gli argomenti sono molteplici e cercano di dare una visione completa della società colta sotto diverse prospettive: la presenza di petrolio nella Cina nord-orientale, le farmacie cinesi, la fabbrica di generatori elettrici, la figura femminile e la famiglia, la vita in un villaggio di pescatori o nelle caserme nei pressi di Nanchino, la storia di una grande città come Shanghai, lo scambio di vedute tra un professore e i suoi alunni dopo un incidente con il pallone alla fine di una lezione, le vicende e le scoperte dell'importante scienziato Tsien, le prove dei ballerini dell'opera di Pechino, la preparazione di uno spettacolo al circo di Pechino fino all'artigianato tradizionale cinese. La prima visione del film, avvenimento di livello internazionale, avviene a Parigi nel marzo del 1976 in contemporanea in quattro cinema, poi tramite gli eventi televisivi il film sarà visto in tutto il mondo da milioni di persone. Nel quadriennio 1973-1977 compie nuovi viaggi sempre in Cina che lo portano alla realizzazione di altri due documentari firmati sempre con Loridan: *Les Kazaks - Minorité nationale - Sinkiang* [1977; I Kazaki - Minoranza nazionale - Sinkiang], sulla vita e il lavoro dei nomadi nella provincia di Iling della Cina nord-occidentale e *Les Ouigours - Minorité nationale - Sinkiang* [1977; Gli Uiguri - Minoranza nazionale - Sinkiang], sulla vita quotidiana del gruppo etnico degli Uiguri nella Cina nord-occidentale. Nel 1979 gira il suo ultimo documentario (ancora codiretto con Loridan), *Commémoration à Paris de la mort de Mao Ze Dong* (*Commemorazione a Parigi per la morte di Mao Ze Dong*), girato per la televisione cinese, sicuramente un tributo a un politico che Ivens ha stimato molto.

Va sottolineato, soprattutto ai giovani lettori, come Ivens riesca a mostrare immagini ad altri registi proibite, grazie alla sua fama che gli permette di superare le rigide censure preventive del governo cinese. Inoltre tutti questi viaggi, questi rapporti straordinari con almeno una ventina di Paesi dove ha girato i suoi film, sono frutto di un enorme lavoro di comunicazione, in un periodo storico in cui si usava soprattutto il telegrafo. Ripensando alle difficoltà e alle situazioni eccezionali da lui vissute (come rivoluzioni, lotte e conflitti sociali, guerre, slanci di ricostruzione dopo la fine di eventi drammatici e distruttivi), il suo lavoro sul cinema documentario appare ancor più straordinario e di un'unicità assoluta. Una carriera premiata con il Leone d'oro alla carriera alla

45^a Mostra del Cinema di Venezia e, tra le altre onorificenze ricevute, nel maggio del 1978 con la laurea *honoris causa* del Royal College of Art di Londra. Ivens ha viaggiato senza mai segnare un percorso unicamente geografico, ha invece attraversato la storia del XX secolo andando dove gli interessi lo portavano. Alla fine del suo lungo viaggio ha lasciato un patrimonio d'inestimabile valore sulle identità politico-culturali dei popoli che ha visitato e con cui ha vissuto. La sua è stata una ricerca nella profondità dei valori umani troppo spesso violati, anche per questo la sua testimonianza funge da denuncia e rimane un valore indelebile nella storia del cinema.

Nel 2015 nel Padiglione 0 dell'Expo di Milano insieme a Gian Piero Brunetta ho firmato la regia di una videoinstallazione sul tema del cibo nel cinema intitolata *Homo edens, ridens et bibens: come il cinema lungo tutta la sua storia ha raccontato il cibo sullo schermo*⁶⁹, un complesso assemblaggio di immagini provenienti dai Cinque Continenti, ricavate da una banca dati di centinaia di film. Come poteva terminare un video così rilevante per la ricchezza di contenuti che il cinema e i suoi autori avevano saputo registrare su un argomento vitale e, al contempo, molto estetico? Ci voleva un'immagine che rappresentasse tanto lavoro, tanta bellezza, un solo riferimento e un'unica firma per dare un senso di chiusura simbolico e definitivo di cosa rappresenti la Settima Arte: l'immagine scelta è stata tratta da *Une histoire de vent* (1988; *Io e il vento*, codiretto con Loridan), l'ultimo film di Ivens, il testamento filmico finale del regista. Il suo sorriso, i bianchi capelli mossi dal vento, la fierezza di quello sguardo che va oltre la vita penetrando la profondità del suo significato. Ivens stesso è il cinema: chi meglio di lui poteva chiudere una sinfonia e mettere il punto finale a un racconto così intenso?

4.4 Leni Riefenstahl: la forza delle immagini in un periodo buio della storia contemporanea

Nel 1993 Ray Müller realizza un documentario biografico completo ed esaustivo, *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl* (*La forza delle immagini: Leni Riefenstahl*), della durata di oltre tre ore, filmato di cui in questa disamina si terrà ampiamente conto, soprattutto in merito alla testimonianza che la stessa regista

⁶⁹ Videoinstallazione prodotta dalla Indigo Film, sceneggiatura e montaggio di Tommaso Brugin e Federico Massa, sceneggiatura e regia di Gian Piero Brunetta e Mirco Melanco.

ha lasciato. Helene Bertha Amalie Riefenstahl (che assumerà come pseudonimo Leni) è una protagonista anomala della storia del cinema che, soprattutto a livello estetico, ha creato un'immagine documentaria la cui forza rimane emblematica, raggiungendo vette artistiche uniche, come faceva da giovane quando scalava impervie montagne rocciose. Il documentario si basa sulle parole della stessa regista che a novantun anni (è nata a Berlino il 22 agosto 1902), in perfetta forma psichica e fisica, mostra la forza del suo carattere dotato soprattutto di un coraggio straordinario che le ha anche permesso di diventare protagonista della scena in uno dei momenti più bui della storia contemporanea tedesca, il periodo che va dalla nascita del nazismo allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Molto spesso, leggendo l'ampia letteratura che riguarda questa regista⁷⁰, la polemica è esasperata per aver lei conosciuto e frequentato politici come Adolf Hitler o Paul Joseph Goebbels, come dimostra la testimonianza che segue di Roland Barthes, dal titolo LENI, testo scritto mentre lo studioso indaga le "cronache sul cinema":

«Leggo (in ritardo) il libro di Glen B. Infield su Leni Riefenstahl e il III Reich. L'autore pone incessantemente questa domanda: è stata complice del nazismo o no? O, piuttosto: in quale grado? (i "gradi" della complicità sono il rompicapo della giustizia politica). Ma questo punto, considerato centrale, non mi interessa affatto. Mi turba invece

⁷⁰ La bibliografia di seguito citata è di riferimento a questo saggio, per una più ampia si rimanda a J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl la regista di Hitler*, Lindau, Torino 2017, pp. 361-367. Cfr. Puck, *Leni Riefenstahl*, in «Bianco & Nero», 1941, p. 109; G. Sadoul, *Il cinema hitleriano*, in «Rivista del cinema italiano», 5-6, 1954; G.B. Infield, *Leni Riefenstahl: the Fallen Film Goddess*, Crowell, New York 1976; D.B. Hinton, *The Films of Leni Riefenstahl*, The Scarecrow Press, New York-London 1991; A. Borghese (a cura di), *Leni Riefenstahl. Il ritmo e lo sguardo*, Leonardo Arte, Milano 1996; R. Berg-Pan, *Leni Riefenstahl*, Twayne Publishers, Boston 1980; S. Sontag, *Leni Riefenstahl*, in S. Sontag, *Under the sign of Saturn*, Vintage, New York 1982; L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*, La Nuova Italia, Firenze 1985; L. Kinkel, *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das "Dritte Reich"*, Europa Verlag, Hamburg-Wien 2002; A. Salkeld, *A portrait of Leni Riefenstahl*, Pimlico, London 1997; A. Salkeld, *A Portrait of Leni Riefenstahl*, Jonathan Cape, London 1996; Filmmuseum Potsdam (a cura di), *Leni Riefenstahl*, Filmmuseum Potsdam, Berlin 1999; R. Rother, *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*, Henschelverlag, Berlin 2000; G. Rondolino, voce *Riefenstahl Leni*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. 3 (P-Z), cit., E. Ishioka (a cura di), *Leni Riefenstahl Life*, Kyuryudo Art Publishing – Co, Tokyo 1992; A. Taschen (a cura di), *Leni Riefenstahl. Fünf Leben*, Taschen Verlag, Köln 2000; J. Trimborn, *Riefenstahl. Eine deutsche Karriere*, Aufbau Verlag, Berlin 2002.

ciò che emerge, indirettamente, ma massicciamente, lungo tutto il processo: l'orrore del nazismo. Ora, questo orrore risulta qui tanto più atroce perché in qualche misura è disinvolto, distillato, attraverso fatterelli di cronaca: come la conversazione tra Goering e Goebbels sull'ammissione degli ebrei sui treni, o ancora, attualizzato dalle tesi di Darquier, il progetto di Goebbels di affidare a Gerron la produzione di un film di propaganda destinato a mostrare come gli ebrei fossero trattati bene dai "buoni nazisti": la città ghetto di Theresienstadt "donata" da Hitler agli ebrei, ripulita, ridipinta, allontanati i malati, addobbate le case di fiori e bandiere, i prigionieri dei campi vicini rivestiti a nuovo, invitati a un banchetto ricco di cibo che non avevano il diritto di toccare, poi Gerron e la sua troupe, fatto il film, vengono spediti a Auschwitz e gasati. Si tocca qui un punto d'orrore che cede, per così dire, la morte e la tortura. Il terrore che ispira questo mondo è così forte che mi trovo a guardare con paura i caratteri di stampa tedeschi (ci sono alcune lettere di Leni) con le sue infilate appiccicaticce di punti esclamativi»⁷¹.

Qui non s'intende entrare nei meandri biografici e storici se non per capire l'"opportunità artistica" che la cineasta tedesca ha sfruttato per ottenere un immenso potere produttivo e realizzativo, di cui ha disposto per alcuni anni, e come tale ricchezza di mezzi abbia potuto caratterizzare le sue due opere più simboliche, *Trionfo della volontà* e *Olympia* (1938; *Id.*), concretate grazie al potere politico ed economico nazista. Si farà invece attenzione a come la politica nazista abbia potuto influenzare l'estetica dell'arte cinematografica, ponendo l'accento sul fatto che la regista non si è mai considerata politicamente impegnata ma esclusivamente coinvolta da aspetti puramente artistici. Inoltre non è possibile comprendere la potenza creativa di Riefenstahl – di certo si tratta di una femminista *ante litteram* divenuta cineasta in un mondo di soli uomini al potere non solo nel settore della politica, ma anche del cinema – se non si ripercorre (così come fa abilmente il documentario di Müller ritornando sui luoghi dove sono stati girati i suoi film ritenuti più importanti) la prima parte della sua carriera artistica, partendo dall'amore per il ballo che conduce la giovane a valorizzare il movimento del corpo e il gesto estetico, unendo forza

⁷¹ R. Barthes, *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Marsilio, Venezia 1989, pp. 161-162.

fisica a grazia. Tale studio specifico condotto lungo tutta la carriera porterà la regista a sviluppare un'elevata percezione critica sullo spostamento dei corpi e sulla bellezza che questa dimensione creativa può donare all'immagine nel suo più complesso assemblaggio. Questa intuizione trova terreno fertile in un periodo in cui il linguaggio cinematografico, soprattutto nella scelta dei tempi di montaggio, apporta un significato altro a ciò che resterebbe semplicemente potenziale se la ripresa fosse unica, senza interazione con le precedenti e le successive, aspirando a un perfezionismo assoluto fondato sull'aggancio perfetto. Danza nella dimensione del movimento dei corpi e nel tempo di visione della stessa immagine: questi elementi danno luogo a un significato unico al cinema di Riefenstahl, anche se questa reciprocità non avrebbe un senso finito se ogni inquadratura non fosse realizzata avvicinandosi alla perfezione e soprattutto se la stessa non corrispondesse ai canoni necessari a dare forza alle immagini, rendendole sempre esclusive e mai parziali. Per arrivare a un tale livello di tecnica e abilità artistico-manuale bisogna possedere una straordinaria capacità organizzativa e programmatica, doti che nella regista tedesca sono probabilmente innate, e che vengono accresciute grazie agli incontri con registi, sceneggiatori, tecnici di cinema ai quali la cineasta ha "rubato" il mestiere. Le relazioni professionali sono fondamentali in qualunque ambito lavorativo, ma nel cinema questo fattore è senz'altro ancor più rilevante.

Riefenstahl nasce in una famiglia borghese benestante. Fin da piccola le piace recitare, ma s'interessa anche di poetica, di pittura e soprattutto di danza. All'insaputa dal padre, che vorrebbe lei studiasse per entrare nell'azienda di famiglia specializzata nella costruzione d'impianti per abitazioni, s'iscrive a una scuola di danza. Presto ha l'occasione di sostituire la prima ballerina ammalata e ottiene un buon successo di critica e di pubblico. Il padre, inizialmente contrariato per non essere stato messo a conoscenza della situazione, strappata alla ragazza la promessa che imparerà il lavoro d'ufficio, le permette di proseguire gli studi che lei preferisce e che, in realtà, getteranno le basi per la sua professione. Dopo aver fatto parte del Balletto di Petersburg, dove apprende i rudimenti fondamentali della danza classica (seguita dal maestro Eugenie Eduardova), passa alla danza moderna. Il genitore, ormai convinto che il futuro della figlia sia nella danza, finanzia lo spettacolo del suo definitivo lancio presso la Tonballe di Monaco: l'accoglienza della critica è positiva, anche se ci sono numerosi posti vuoti a sedere. Lo spettacolo successivo in cartellone a Berlino consegue un enorme successo, tanto che seguiranno circa settanta repliche tra Germania, Cecoslo-

vacchia, Austria. La stampa teutonica⁷² scrive a più riprese dell'innovazione che la ventunenne ballerina esalta in ogni misura, unendo capacità tecnica ad abilità performativa. Il successo è notevole tanto che il mondo del cinema si accorge di lei (*in primis* Erich Pommer la vorrebbe sul set di un suo film). Le offerte che riceve, anche da Parigi e Londra, vengono puntualmente rifiutate, perché vuole proseguire nelle sue performance di danzatrice moderna. Nel giugno del 1924 durante uno spettacolo subisce un grave infortunio alla gamba, un evento che cambia, in modo repentino, il suo destino spingendola verso il cinema, della cui bellezza sembra accorgersi solo dopo la visione del film di Arnold Fanck *Der Berg des Schicksals* (1924; *La montagna del destino*). Le Dolomiti sono le protagoniste di questo lungometraggio diretto dal maestro del “cinema (ultra realistico) di montagna” (anche definito come “film alpino”) e le scenografie naturali – per Fanck la scenografia dev'essere assolutamente vera e mai ricostruita in studio – la colpiscono intensamente per la loro estatica bellezza tanto che sceglierà di frequentare quei luoghi nel periodo della convalescenza. A Bolzano incontra l'attore Luis Trenker, interprete maschile di *La montagna del destino*, e tra loro inizia una relazione amorosa che terminerà dopo alcuni mesi con strascichi di odio e rancore. Tuttavia, proprio a seguito di quest'incontro, Riefenstahl ha la preziosa opportunità di conoscere a Berlino Fanck. La biografia di questi importanti personaggi della cinematografia documentaria è sempre rilevante, perché spiega come la fatalità possa modificare la carriera dei cineasti e un incontro fortunato possa aprire strade fino a poco prima impensabili. Per Riefenstahl l'incontro con Fanck apre la strada a numerosi film di successo girati prevalentemente sulle Dolomiti. La ballerina berlinese si trasforma nell'alpinista entusiasta che impara a scalare le pareti rocciose a piedi nudi (anticipando lo stile del *free climbing*⁷³) e a sciare, il tutto rimanendo per intere settimane in quei luoghi montani, insieme a soli uomini; in quell'ambiente prettamente maschile, grazie alla ferma volontà di cui è dotata, apprenderà l'arte del sapersi imporre. I film che la vedono protagonista hanno titoli eloquenti: *Der heilige Berg* [1926; *La montagna sacra*], *Der große Sprung* (1927; *Il grande salto*), *Die weiße Hölle vom Piz Palù* (1929; *La tragedia di Pizzo Palù*, co-regia con Georg Wilhelm Pabst); *Stürme*

⁷² Per comprendere il successo ottenuto dalla Riefenstahl come danzatrice sono citati articoli della stampa dell'epoca in L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*, cit., p. 7.

⁷³ Il *free climbing* consiste nello scalare pareti rocciose senza l'ausilio del materiale impiegato nell'alpinismo.

über dem Montblanc (1930; *Tempeste sul Monte Bianco*); *Der weiße Rausch. Neue Wunder des Schneeschubs* (1931; *Ebbrezza bianca. Le gioie dello sci*); *s.o.s. Eisberg* (1933; *Id.*). Il coraggio dimostrato dalla Riefenstahl nell'affrontare impavidamente situazioni che Fanck voleva girare senza nessun trucco (come la tripla caduta di una valanga che sommerge completamente l'attrice) è una evidente espressione della sua forza fisico-mentale. Nel documentario biografico quest'attitudine caratteriale risalta quando Riefenstahl interviene per spiegare al regista come riprenderla, chiarendo che alcuni particolari sarebbero dovuti diventare rilevanti al montaggio: anche se novantenne dimostra di avere le idee molto chiare nel dirigere, ancora una volta, gli uomini che sono con lei sul set.

La giovane attrice da Fanck impara a conoscere l'iperrealismo e l'importanza di sfruttare l'ambiente naturale per evidenziare i caratteri dei personaggi. Da Pabst apprende i principi fondamentali della recitazione, dal drammaturgo Carl Mayer (anche collaboratore del regista Murnau) e dallo sceneggiatore Béla Balázs avrà utili indicazioni per il passaggio di ruolo alla regia e alla scrittura del suo primo film di finzione nel primo periodo sonoro: *Das blaue Licht: Eine berglegende aus den Dolomiten* (1932; *La bella maledetta. Leggenda alpina sulle Dolomiti*). Si tratta di una fiaba di montagna dai risvolti poetici, con protagonista Junta (impersonata dalla stessa Riefenstahl), un personaggio pittoresco perché la giovane è una specie di strega. Il film è minuziosamente organizzato nella fase di sceneggiatura con Béla Balázs (tanto coinvolto dal testo narrativo da non voler percepire un compenso economico), con il quale definisce una precisa divisione dei compiti: Riefenstahl sulla carta organizza ogni inquadratura, Balázs definisce i dialoghi (siamo in un preciso momento storico, quello in cui il cinema inizia a parlare). La cineasta ragiona sulla fotografia, la perfezione delle inquadrature deve convergere sui significati narrativi in essere, la consistenza dell'immagine per la regista non potrà mai essere relativa, bensì assoluta. *La bella maledetta* ha alla base una ricerca estetica che trova nello studio dei luoghi (i sopralluoghi sono fondamentali anche per il cinema di Fanck) una sua funzione primaria. Nella sceneggiatura del film l'ideatrice segnala quali lenti usare, l'apertura focale delle stesse e sceglie, preventivamente, dove disporre la cinepresa. Per realizzare l'azzurro che esalta la caverna dei cristalli preziosi, nelle notti di luna piena, e dare il senso della rifrazione della luce, utilizza pellicole ultra sensibili realizzate per girare di notte senza fari e create esclusivamente per lei dall'Agfa (per questo motivo le pellicole saranno denominate "Riefenstahl"). La regista poi verifica il girato e, qualora le immagini

non siano considerate all'altezza, ne gira di nuove. Produce personalmente il film per controllarne ogni passaggio artistico ed estetico, come un grande architetto lo progetta e lo struttura in ogni particolare: il film è nella sua testa, iscritto nella sua mente, nulla può essere lasciato al caso. Il primo film rientra nella finzione realistica del cinema muto, ma ben presto aderisce al cinema documentario, anche se alcune specifiche (come l'allineamento dei corpi o l'attenzione all'entrata e all'uscita di scena dei personaggi) danno una veste unica al suo cinema. La critica, nella persona di Susan Sontag⁷⁴, definisce alcuni aspetti del suo modo di girare «una vera antologia di sentimenti proto-nazisti»⁷⁵, nella concezione *Volk* e del legame mistico tra uomo e natura (esemplare la metafora dell'arrampicarsi per giungere sulla cima del monte, così come il Führer conquista l'apice del potere in breve tempo proprio partendo dal basso). Leonardo Quaresima non concorda con la spiegazione⁷⁶ della Sontag (anche se possiamo rilevare che esiste una certa correlazione sul piano della mentalità tra l'ideologia *völkisch* e quella nazionalsocialista) perché questo modo di porre la questione «si rivela improduttivo sul piano critico: guardare ai modelli futuri non aiuta a capire la specificità di quelli passati»⁷⁷.

Hitler⁷⁸, che stimava la ballerina per la sua grazia e le sue performance, ma anche per aver diretto *La bella maledetta*, invita personalmente la regista a girare un documentario commemorativo sulla prima adunata ufficiale del partito nazionalsocialista a Norimberga. Lei accetta e il risultato è *Der Sieg des Glaubens* (1933; *La vittoria della fede*). L'obiettivo è di girare un film di propaganda, utile grazie alla sua diffusione a rafforzare l'immagine di un partito ancora in fase di formazione e di assestamento delle gerarchie. Deve essere un'opera all'altezza delle ambizioni del suo produttore, che permette alla Riefenstahl di aggirare i

⁷⁴ S. Sontag, *Fascinating Fascism*, «The New York Review of Books», xxii, 1, 1975; tr. it. *Sotto il segno di Saturno*, Torino 1982, pp. 61-88.

⁷⁵ L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*, cit., p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ «La sentenza di un processo svoltosi negli anni '60 affermò che “sebbene Leni Riefenstahl non avesse ricevuto finanziamenti da parte del Tesoro del Reich per questo film, l'UFA la riconobbe come agente del Reich in un contratto stipulato a nome del Führer”. L'UFA ebbe dunque l'intento di stipulare un contratto con la NSDAP e non solo con Leni Riefenstahl [...]. Il tribunale lasciò in sospeso la questione di chi dovesse ritenersi, giuridicamente, il produttore del film, ma accertò che al Partito era andata una parte dei guadagni realizzati. Ecco dunque la vera origine della produzione indipendente di cui ha parlato la Riefenstahl» (*Ivi*, p. 53).

tanti divieti del “diavolo zoppo” (Goebbels era soprannominato così per un problema di deambulazione di cui soffriva fin da piccolo), il fedele scudiere di Hitler che dal 1933 diventa ministro dell’Istruzione pubblica e della Propaganda⁷⁹. Il gerarca ha l’incarico di gestire un settore strategico nella struttura organizzativa nazista, in cui è compresa una cinematografia che Hitler vuole innovare in termini moderni, superando la staticità tipica dell’informazione e dell’attualità cinegiornalistica. Il fine ultimo è creare una nuova forma comunicativa, che attraverso l’arte porti a una “superiore coscienza nazionale”, agendo nella profondità del subconscio collettivo. La realizzazione di un documentario all’insaputa del ministro, in seguito diventerà motivo di antipatia da parte di Goebbels nei confronti di Riefenstahl, proprio in considerazione del fatto che la regista ha evitato la solita prassi ed è stata delegata all’importante ruolo direttamente dal capo supremo. Inoltre la regista sarà anche invidiata da quei cineasti uomini che avrebbero voluto essere al suo posto mentre il fatto stesso di essere donna genera sentimenti altalenanti.

Riefenstahl diventa in breve tempo l’unica concorrente femminile di Marlene Dietrich, che nel 1930 emigrerà negli Stati Uniti. Entrambe simbolo della bellezza femminile, se Leni è lo stereotipo della donna sportiva, aggraziata ma volutamente asessuata e dotata di grande forza morale, Marlene invece è la rappresentazione della sensualità femminile tedesca in un momento molto difficile per la Germania, dopo la perdita della Grande Guerra. Nonostante la depressione economica dalla metà degli anni Venti fino ai primi anni Trenta il cinema teutonico raggiunge grandi successi e l’UFA (Universum Film-Aktiengesellschaft) è in pratica la più grande officina artistica europea in quel periodo, l’unica vera concorrente internazionale delle major hollywoodiane. Tuttavia dall’inizio degli anni Trenta numerosi cineasti tedeschi decidono di emigrare a Hollywood⁸⁰ (già negli anni Venti vi si trasferirono registi del calibro di Ernst

⁷⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 40-44.

⁸⁰ «Fritz Lang, Max Ophüls, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Wilhelm Thiele, Ludwig Berger, Paul Czinner, Ewald André Dupont, Joe May, Douglas Sirk (registi); Elisabeth Bergner, Brigitte Helm, Marlene Dietrich, Peter Lorre, Asta Nielsen, Conrad Veidt, Fritz Kortner, Curt Bois (attori); Karl Freund, Eugen Schüfftan, Rudolph Maté, Franz Planner (direttori della fotografia); Erich Pommer (produttore); Werner Richard Heymann, Frederick Hollander, Bronislau Kaper, Erich Wolfgang Korngold, Miklós Rózsa, Max Steiner (musicisti). Sono questi i principali nomi dei circa 1532 *Filmemigranten* obbligati a lasciare nel corso degli anni Trenta la Germania (o l’Austria) per motivi politici e/o razziali; con questa emigrazione il cinema tedesco venne privato delle sue migliori forze

Lubitsch e Murnau), un fenomeno che si accentua soprattutto quando Hitler assume una posizione politica più autoritaria e antisemita (la maggior parte dei cineasti emigrati sono infatti di origine ebraica). Riefenstahl al contrario decide di rimanere in Germania, anche perché (lo spiega bene nel documentario biografico di Müller) in quel periodo è legata sentimentalmente a un suo connazionale. La stima di Hitler per la Riefenstahl è sicuramente dovuta alla sua decisione di rimanere in patria, oltre al fatto che riconosce le grandi capacità estetiche dell'attrice-regista che la rendono simile per spirito e mentalità al dittatore, notoriamente conosciuto per la sua meticolosa ricerca della perfezione sia nella sua vita pubblica sia privata. Ciò probabilmente può spiegare la scelta di affidare l'immagine cinematografica del partito e di se stesso alla Riefenstahl, una decisione che viene presa anche per affinità elettive tardo romantiche. Nonostante questi presupposti *La vittoria della fede* non è un film all'altezza della fama della regista e successivamente verrà considerato un pessimo prodotto anche dalla stessa autrice (che addirittura lo esclude dalla sua filmografia personale). Si è trovata a lavorare su un set non organizzato come lei avrebbe voluto, benché le siano stati affiancati cinque abili operatori di macchina (Sepp Allgeier, Franz Weilmayr, Walter Frenz, Richard Quaas, Paul Tesch), un gruppo ritenuto numericamente esiguo per riprendere il congresso nazionale della NSDAP in occasione del *Reichsparteitag* del 1933, avvenimento molto simbolico dopo la presa del potere del partito. Riefenstahl ritiene di avere avuto a disposizione mezzi inadeguati e insufficienti per ottenere il risultato cui miravano sia la stessa regista sia le autorità del partito, cioè quello di dare una rilevanza artistico-estetica alle truppe della SA⁸¹ mentre marciano per le strade, un senso di forza che avrebbe dovuto annichilire ogni oppositore messo di fronte a un'organizzazione così ben congeniata a livello para-militare.

La prima del film ha luogo il 1 dicembre 1933 presso l'UFA-Palast am Zoo di Berlino, anche se era già stato ultimato nel settembre di quell'anno. La regista non è convinta del risultato, nonostante gli operatori abbiano cercato,

creative» (G. Spagnoletti, *Germania*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2003). Alla lista dei registi vanno sicuramente aggiunti Otto Preminger, Fred Zinnemann, Josef von Sternberg di origine austriaca, ma conosciuti e apprezzati in Germania.

⁸¹ Le SA – abbreviazione di Sturmabteilung (letteralmente “reparto d'assalto”, anche se si è affermata nell'uso comune e nella letteratura scientifica l'espressione “squadre d'assalto”) – furono il primo gruppo paramilitare del partito nazista. Sono conosciute anche come camicie bruno a causa del colore della loro divisa.

seguendo le sue indicazioni, di girare da più punti di vista, persino sui tetti delle case adiacenti alle strade dove si teneva l'adunata. I concetti di "multiocchio" o "multivisione prospettica" si fanno largo nella mente della regista: un avvenimento deve essere ripreso in una forma "multifunzionale", perché una volta al montaggio bisogna possedere tutte le immagini necessarie al racconto. L'insufficienza di mezzi affossa il progetto che aveva in mente la Riefenstahl che rimane molto delusa. Il senso della sconfitta porterà la regista a conquistare una migliore situazione operativa quando sarà incaricata del progetto cinematografico propagandistico atto a realizzare una "superiore coscienza nazionale". Senza mezzi economici non si può dar vita né a un grande esercito né a un prodotto filmico serio, soprattutto quando le ambizioni dei politici sono di alto livello. Il film non ha una distribuzione capillare e uno dei motivi rilevanti della sua successiva scomparsa è l'epurazione voluta da Hitler dei vertici delle SA, finalizzata a una riorganizzazione interna del partito, e soprattutto del loro capo Ernst Röhm (il 30 giugno 1934 fu arrestato e il primo luglio ucciso), oramai considerato un suo rivale (nella famosa "notte dei lunghi coltelli" verrà eliminato insieme ad altre duecento persone circa). Le SA avevano contribuito all'ascesa del partito, ma in seguito avevano perso consistenza con l'evoluzione del progetto e Hitler non poteva permettere dualismi al potere: egli puntava a realizzare il suo personale potere assoluto togliendosi di dosso ogni zavorra. *La vittoria della fede* mostra la forza delle SA e la posizione di primo piano di Röhm, quindi la pellicola dava un'immagine del passato controproducente per le nuove politiche hitleriane. Questo è probabilmente il motivo principale della sua successiva sparizione mentre nel frattempo Victor Lutze, fedele al Führer, occupa il posto del suo predecessore al comando delle SA. Un secondo motivo risiede nella volontà del partito di realizzare un nuovo film sull'adunata del *Reichsparteitag* del 1934. *La vittoria della fede* poteva essere considerato una "prova generale" (come la stessa Riefenstahl lo avrebbe poi, in effetti, valutato), un'opera che aveva comunque permesso di calibrare meglio i mezzi necessari alla produzione di *Trionfo della volontà*, film politico nel quale la forza delle immagini raggiunge livelli estetici prima impensabili, realizzato durante una manifestazione di piazza. Era inoltre controproducente, ai fini propagandistici, avere in circolazione una "copia minore".

Ora accantoniamo per un attimo l'idea che *Trionfo della volontà* sia un film politico di propaganda fascista. O che la pellicola racconti dell'adunata senza armi, ma già in divisa, di potenziali futuri soldati nazisti, tra cui contadini,

operai, artigiani, lavoratori di ogni parte della Germania, persone incantate dalla terrificante ideologia populista che porterà alla Seconda Guerra Mondiale e alla sofferenza di milioni di persone. Concentriamoci invece sulla grandiosità di un film singolare di cui Riefenstahl controlla sia la ripresa delle immagini, sia la registrazione del suono in presa diretta, con una perfezione diegetica degna, se non superiore per mezzi a disposizione, del cinema sonoro di Vertov. Per la regista l'occasione è unica: lei, donna perfezionista, potrà avvalersi della collaborazione di oltre centocinquanta persone coinvolte in mansioni varie, secondo un piano programmatico realizzato nell'arco di settimane. In questo momento è molto importante calcolare esattamente ogni singola posizione delle cineprese. Riefenstahl avrebbe girato ciò che offriva l'organizzazione di quell'avvenimento, ma per farlo doveva controllare i movimenti dei corpi, come se quelle migliaia di persone fossero un unico soggetto, una sola eccezionale struttura che senza il cinema non avrebbe avuto memoria, perché ancor oggi lo spettatore che vede questo film partecipa alla manifestazione e a ogni proiezione s'immerge in un rilevante momento della storia. Estetica estatica, forme figlie di un perfezionismo d'altissimo livello; d'altronde questa volta al montaggio la regista ha a sua disposizione un campionario da cui può scegliere le immagini compatibili per esser unite le une alle altre, dando un senso di continuità naturale e di splendore al racconto filmico, a una concentrazione di movimenti sinuosi, morbidi, plastici, unitari. Questioni di esplicita bellezza: non si può perfezionare un prodotto scarso, ma si deve magnificare, con assoluta certezza, uno di valore. Per arrivare a una tale perfezione ci vuole metodo e un'organizzazione professionale preparata per tempo prima della fase di ripresa, perché la scelta dell'inquadratura è sovrana, fondamentale, unica. Va studiata in ogni dettaglio e uno stesso soggetto va ripreso da diverse prospettive, cercando di raggiungere il miglior risultato possibile. Una volta al montaggio è necessario lavorare sul confronto delle immagini per decidere la migliore da sfruttare accordandola prima alla precedente, poi alla successiva. L'aggancio di una sequenza all'altra è il punto fondamentale su cui si basa l'arte cinematografica della Riefenstahl. Il montaggio è la fase nella quale, lei in solitudine, interagisce con il materiale realizzato, lo domina plasmandolo al suo concetto di plastica forma dell'eccellenza. Ogni movimento deve far risaltare la forza dell'immagine e per raggiungere l'obiettivo serve la sicurezza incondizionata di avere dato il meglio. Una maniacale attenzione al dettaglio assicura che non si commetta il minimo errore in qualsiasi fase del processo creativo, per questo l'addestramento e la consape-

volezza del ruolo di ogni partecipante all'impresa diventano fattori fondamentali alla riuscita del film, così come si deve preparare bene un soldato prima di inviarlo sul fronte di guerra.

Il Congresso della NSDAP si svolge a Norimberga dal 6 al 10 settembre 1934, e il film *Trionfo della volontà*, come si evince da quanto finora detto, ne diventa la pietra miliare. Inizialmente partecipa all'impresa anche un altro regista teutonico, Walter Ruttmann, che si sarebbe dovuto occupare della parte storica che, nella copia finale, non sarà montata, così come il suo nome non apparirà nei titoli del film. Questo taglio corrisponde alla filosofia di Hitler che guarda solo avanti senza riconoscersi in un passato oramai dissolto dalla conquista definitiva del potere, soprattutto dopo il referendum del 19 agosto quando il 90% dei tedeschi vota per lui nominandolo, di fatto, sia Presidente sia Cancelliere legittimo del Reich. Unendo i due importanti incarichi (Hitler era diventato Cancelliere il 30 gennaio 1933) può tranquillamente autonominarsi il Führer. Tornando al film, Hitler chiama personalmente ancora una volta la Riefenstahl, ma la regista accetta l'incarico dopo aver messo in chiaro che non ci dovranno essere interferenze da parte del partito e che il film sarà prodotto dalla sua società. Inoltre pretende che sia l'ultima pellicola commissionata dal partito (anche se in seguito la sua posizione si addolcirà). *Trionfo della volontà* è il presente e il futuro, nulla ci dice del passato e della sconfitta teutonica nella Prima Guerra Mondiale. La voce di Hitler è la colonna sonora reale del film, che con un'operazione assolutamente speciale per il tempo si dimostra di spessore tecnologico e di evoluzione massima della registrazione sonora dal vero. La microfonatura è seguita con particolare attenzione dalla regista che comprende come sia importante registrare, al meglio delle possibilità tecniche, la voce sia del Führer, sia degli altri gerarchi ai quali era data la parola. Il sonoro è la vera novità del racconto, il non uso della voce narrante permette nuovi spessori interpretativi, diretti al popolo, non mediati. Hitler, di suo, parla il linguaggio delle masse. Inoltre si prendono le distanze dal tipico cinegiornale, elevando il ruolo recitativo a un livello artistico prima sconosciuto per un film di cinematografia documentaria. Hitler è l'assoluto protagonista che, con i suoi discorsi insieme razionali e passionali, sa cogliere il cuore popolare offrendo orizzonti di "pace" (parola tante volte usata nei discorsi) e di "lavoro", affermando la bontà dei propositi politici su cui si basa la politica nazionalsocialista. *Trionfo della volontà* mette in risalto questi due valori fondamentali. Sembrano ancora lontani i tempi che porteranno alle prevaricazioni

razziali e alla volontà di dominio anche se, già in questo documentario, si comprende la necessità di unire un popolo formato da ceppi teutonici razziali diversi culturalmente e linguisticamente, che da lì a poco saranno unificati sotto l'egida della razza ariana. Un popolo formato da gruppi etnici simbolicamente rappresentati dagli strumenti di lavoro, oggetti (zappe, seghe, forconi ecc.) utilizzati al posto delle armi: alzandoli verso il cielo il richiamo militare "dell'esserci" (all'adunata) è forte così come l'unità determina uno stato di euforia collettiva condivisa.

A una visione superficiale il film, girato nelle quattro giornate del raduno, potrebbe apparire come una testimonianza fredda e senza anima di un avvenimento che si sta realizzando davanti al "multiocchio" delle macchine da presa. Un parere questo che sembra sposarsi con le idee di Bill Nichols, il quale nel suo saggio⁸² crea una serie di categorie per delimitare gli ambiti contenutistici del cinema documentario (le modalità riportate sono: poetica, descrittiva, di osservazione, partecipativa, riflessiva, rappresentativa), includendo *Trionfo della volontà* nella voce "tipico documentario di osservazione":

«[...] alle spalle dei film di osservazione [...] quello che vediamo sarebbe avvenuto anche senza la presenza della cinepresa. Questa inversione ha avuto dimensioni monumentali in uno dei primi documentari "di osservazione" *Trionfo della volontà* di Leni Riefenstahl. Dopo un'introduzione con una serie di titoli che ambientano il film al congresso Nazionalsocialista tedesco [...], la Riefenstahl decide di osservare gli avvenimenti senza più commentarli. Gli eventi – per lo più parate, schieramento di truppe, riunioni di massa, immagini di Hitler e discorsi – avvengono come se la cinepresa stesse semplicemente registrando ciò che sarebbe avvenuto comunque. Con una durata di due ore, il film può dare l'impressione di aver registrato degli eventi storici fin troppo fedelmente e ingenuamente. Tuttavia, pochissimo di tutto questo sarebbe successo senza l'intento, da parte dei nazisti, di fare un film su questo evento. La Riefenstahl aveva avuto quantità ingenti di denaro a sua disposizione e gli eventi erano stati accuratamente pianificati per facilitare le sue riprese, compresa la scelta di ri-registrare alcuni discorsi in un altro momento e luogo quando i filmati originali si erano rivelati

⁸² B. Nichols, *Introduzione al documentario*, cit., pp. 106-144.

inutilizzabili (i pezzi sostituiti sono stati ricostruiti artificialmente in modo da fondersi con i filmati originali, nascondendo la collaborazione che aveva contribuito alla loro realizzazione)»⁸³.

Con il film della Riefenstahl, com'è già accaduto in precedenza con altri autori qui analizzati, ci troviamo di fronte ad avvenimenti che potevano essere ripresi solo con la cinepresa e la pellicola era l'unico supporto per immagazzinare le immagini. Oggi ci poniamo di fronte ad avvenimenti pubblici o sportivi e siamo abituati a vederli rappresentati a livello televisivo, oppure li ricerchiamo su altri canali per verificare come la notizia sia stata riportata, ripresa, fotografata. Nel settembre del 2019 c'è stato il solito raduno della Lega a Pontida e i politici sul palco sono stati ripresi da operatori televisivi di diversi canali: le immagini sono state consacrate dal montaggio televisivo che trasforma l'avvenimento in servizio, con il commento che stabilisce l'enfasi, per quanto avvenuto, da parte del committente televisivo. Siamo comunque di fronte a immagini che riprendono una grande folla ma non hanno nulla di artistico, semplicemente sono girate senza un'organizzazione specializzata che dia all'avvenimento il senso della sinfonia. Lo spettatore non sta guardando un "prodotto artistico" ma, attraverso le immagini e il commento, assume informazioni. Altra cosa se si vuole dare valore all'evento: un concerto di Vasco Rossi, per esempio, è ripreso da decine di telecamere utilizzando il metodo del "multi-occhio" e la scelta al montaggio delle migliori inquadrature viene fatta su un'immensa banca dati. Tale procedimento riporta a colei che per prima ha dato un senso estetico elevato a un avvenimento pubblico, trasformandolo in opera d'arte, perché l'informazione è divorata da sempre nuove notizie, mentre l'opera d'arte rimane e il fatto ripreso non perde consistenza, anzi si trasforma in mito. Michael Wadleigh, Thelma Schoonmaker e Martin Scorsese hanno raggiunto un risultato simile girando nel 1969 le riprese del concerto di Woodstock, il cui film poi realizzato ha permesso di trasformare quell'avvenimento in mitopoiesi, cioè in un fatto a livello temporale inalienabile. La "forza delle immagini" nel documentario di osservazione dipende dalla capacità di chi lo realizza di trasformare un accadimento in qualcosa di sacrale, di collocarlo nella storia determinando una vita illimitata all'opera d'arte che ne deriva, qualunque sia il soggetto ripreso, anche un'adunata nazista.

⁸³ *Ivi*, pp. 120-121.

Tornando al lavoro della Riefenstahl, la pianificazione unita a mezzi economici illimitati dà forma a un prodotto vicino alla perfezione, in cui nulla è lasciato al caso, come questa testimonianza conferma rivelando dettagli che fanno ben comprendere la complessità organizzativa su cui si è basata la produzione del film:

«Collaboratori della Riefenstahl nell'impresa furono Sepp Allgeier, Otto e Guzzi Lantschner, e una schiera di 17 operatori, più 19 aiuto-operatori. E inoltre 12 addetti al suono, 17 alle luci. Si tratta di una *troupe* di grandi dimensioni, con enormi mezzi a disposizione. Come si apprende da *Hinter den Kulissen*... la *troupe* si trasferì a Norimberga una settimana prima del Congresso e si stabilì in un edificio vicino alla Adolf Hitler Hous. Per ottenere nuovi effetti cinematografici, vengono costruiti con i più ampi mezzi, con l'appoggio della città di Norimberga, ponti, torri e rotaie per i carrelli come mai era stato fatto prima per un film. Lungo uno dei pilastri di sostegno delle enormi bandiere della *Luitpoldarena* fu installato un ascensore elettrico, per le riprese dall'alto (l'ascensore è chiaramente visibile in alcune delle immagini del film. Sull'Adolf-Hitler-Platz, all'altezza del primo piano di un edificio fu costruita una piattaforma, lunga 20 metri, attrezzata per consentire alla macchina da presa di seguire in carrello la sfilata delle varie unità. Viene impiegato un nuovo teleobiettivo, "il più forte finora usato", che "permette di riprendere primi piani fino a 30-50 m". Gli operatori sono ancora una volta sui tetti, sdraiati in terra, persino su pattini a rotelle. Di nuovo viene concesso il permesso di effettuare riprese dalla macchina di Hitler. Gli operatori sono vestiti da SA "in modo che nessuno con i suoi vestiti civili possa disturbare la solennità delle immagini"»⁸⁴.

Il montaggio simbolico adottato dalla Riefenstahl permette di accentuare i significati semantici che il film vuole esprimere ed è chiaro il metodo adottato analizzando la scena del giuramento di fedeltà di appartenenza alle truppe SA di fronte alla presenza del Führer. Il cerimoniale utilizzato sulla Zeppelinwiese è quello dello *Sprechchor*, quindi del coro parlato che nella liturgia laica trasmette un forte senso di appartenenza alle tradizioni patriottico-nazionali, accentuando

⁸⁴ L. Quaresima, *Leni Riefenstahl*, cit., p. 55.

così la forza della struttura drammaturgica su cui è costruita la passionalità della cerimonia. Cinematograficamente la soluzione è di montare le immagini con una cadenza militaresca come questo fraseggio tra immagine (in corsivo) e sonoro (in grassetto) sembra determinare:

Noi siamo qui [...] *primo piano con le vanghe schiacciate sul terreno al lato degli stivali*

[...] siamo pronti [...] *primo piano: le mani sul manico della vanga*

[...] e portiamo la Germania verso una nuova era [...] *piano medio delle persone riprese*

[...] la Germania *piano medio di Hitler*

L'analisi del film realizzata da Quaresima, cui qui si rimanda nella sua completezza⁸⁵, pone l'accento sui numerosi effetti che dimostrano la validità propagandistica con la quale la Riefenstahl riesce a trasmettere, grazie al montaggio simbolico e selettivo, metafore implosive irradiando stilemi che riportano al cinema espressionista tedesco degli anni Venti e ai presagi che spesso la critica riporta e associa come anticipatori del nazismo con giochi di luci, di ombre allungate, di contrasti chiaroscuri che donano alla pellicola in bianco e nero una plasticità incondizionata alle forme evidenziate. Il Führer, in carne e ossa e visto dalle folle spesso in primissimo piano, è il vero protagonista della rivoluzione politica teutonica e si esprime in questo film in massima libertà, trasformando i mostri in celluloidi del passato in realtà, mentre il documentario apre a metafore ossessive del potere costituito e determina nuovi influssi e prospettive di dominio duraturo, come nel caso dei corpi dei giovani che assistono al discorso del Führer: essi sono parte del paesaggio antropomorfo ed esprimono, fondendo sistemi interpretativi simbolici, il passato al presente e, grazie alla loro giovinezza, appaiono come una massa aggregata che sembra avere la forza di poter e voler affrontare il futuro con grande determinazione e, ancora, «le immagini della luce e del fumo delle torce, i falò della notte “rafforzano i legami di sangue e suggeriscono la loro origine mitica nel fuoco”»⁸⁶.

«Il 1° maggio 1935 Leni Riefenstahl otteneva per *Triumph des Willens* il *Deutscher Staatspreis*. Nell'agosto del 1935 venne presentato alla Mostra Cinematografica di Venezia e l'anno successivo le venne consegnato il

⁸⁵ *Ivi*, pp. 49-70.

⁸⁶ *Ivi*, p. 61.

Premio nazionale LUCE. Il riconoscimento le venne assegnato nel corso di una cerimonia svoltasi presso l'Ambasciata italiana in Berlino. Un articolo della *Filmwelt* così commentava le motivazioni del premio: "Quando Leni Riefenstahl quest'inverno è stata ricevuta dal Capo del Governo italiano Mussolini, egli ha detto all'artista: - Ora soltanto sono convinto dell'efficacia del film documentario, e in verità da quando ho visto il suo *Triumph des Willens*"»⁸⁷.

In realtà il successo ottenuto con *Trionfo della volontà* consente alla regista di confezionare da lì a poco un medimetraggio di ventun minuti intitolato *Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht!* [1935; Giornata della libertà - Il nostro esercito] prodotto dal Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (NSDAP). La pellicola è dedicata all'esercito e le immagini sono realizzate l'ultimo giorno dell'adunata – in cui Hitler assieme al generale von Blomberg vede sfilare sulla Zeppelinfeld i soldati della Marina e della Reichswehr –, una giornata senza sole e particolarmente bigia tanto che, dalle riprese realizzate, la regista riuscirà a montare solo un minuto e mezzo d'immagini pulite. Troppo poco per non sollevare la reazione dei militari e così arriva la promessa della regista d'ideare appena possibile un film esclusivo sull'esercito che sarà diffuso nelle sale cinematografiche e proiettato prima del film *Der höhere Befehl* (1935; *Le spie di Napoleone*) di Gerhard Lamprecht. Le riprese sono registrate nel corso delle manovre della Wehrmacht (Congresso nazionale del NSDAP del 1935) cui partecipano il Führer, Lütze e altri gerarchi delle SA e SS. La sintonia che si è creata l'anno precedente con i collaboratori permette alla regista di lavorare con maggiore libertà d'azione e il medimetraggio le piace proprio perché ha potuto disporre d'immagini appropriate per creare un'opera considerata da lei stessa di valore. La collaborazione con la politica attiva le permette, l'anno successivo, di ottenere un altro film su commissione, anche se il soggetto non riguarda più il partito nazionalsocialista o direttamente fatti politici o militari-schi, bensì le Olimpiadi che la Germania organizza in quell'anno, il 1936. Il film, voluto dalla commissione del Comitato olimpico, è in sostanza finanziato con mezzi economici e tecnici illimitati per quel tempo da parte del ministero della Propaganda. Tale fattore aumenta esponenzialmente le fatiche affrontate dalla regista con *Trionfo della volontà*, tanto che, per portare a termine *Olympia* –

⁸⁷ *Ivi*, p. 70.

un film di circa quattro ore diviso in due parti: *Olympia. Fest der Völker* [1938; Festa dei popoli] e *Fest der Schönheit* (1938; *Apoteosi di Olympia*) –, dovrà trascorrere due anni alla moviola:

«Il film voleva essere una celebrazione del mito della razza ariana come anche un documentario su un evento sportivo. È invece essenzialmente un poema visivo sulla bellezza dell'uomo, estetizzante, neoclassico, lirico e ipnotico, con molte enfatiche cadute di gusto (come il pesante prologo) ma anche sequenze che sono diventate dei classici della storia del cinema (basti pensare alla gara di tuffi, a quelle ippiche o alla maratona)»⁸⁸.

La pellicola, benché sia stata motivo di giudizi contrastanti, è in ogni caso il risultato di un lavoro immane realizzato con una moviola speciale alla quale sono state apportate modifiche tecniche, personalmente richieste da Riefenstahl, al fine di ottenere un maggiore controllo delle immagini, la cui scenografia è stata curata da Robert Herlth. Una ricerca così precisa e solerte ha reso il film unico nella storia della cinematografia documentaria, fino a essere ritenuto, negli Stati Uniti d'America del secondo dopoguerra, uno dei migliori dieci film girati; la pellicola è stata anche premiata con la Coppa Mussolini per il miglior film straniero alla Mostra del Cinema di Venezia 1938. L'attenzione per il dettaglio, così com'è curato dalla Riefenstahl, ricorda l'opera di un altro regista molto legato allo studio del particolare: Stanley Kubrick.

I problemi si moltiplicano rispetto alla ripresa di un'adunata paramilitare, perché i giochi olimpici si svolgono in contemporanea in spazi diversi e i sopraluoghi della regista servono per pianificare il lavoro di ciascun cineoperatore, per renderlo autonomo e ottenere la migliore inquadratura. Non avendo il dono dell'ubiquità Riefenstahl deve organizzare la posizione di ogni cinepresa (si parla di oltre centosettanta collaboratori, di cui trenta cineoperatori lavorano nello stadio di Berlino) considerando le condizioni ambientali. Fornisce al singolo cineoperatore (ognuno in precedenza addestrato per lunghi periodi a quel tipo di ripresa) il necessario per realizzare al meglio il suo compito. Ogni gara è diversa e se i cento metri si svolgono in uno spazio relativamente breve che può essere anche ripreso da un carrello automatico montato su una corsia al lato della pista che insegue i centometristi mentre corrono, la maratona dovrà essere ripresa

⁸⁸ M.G. Mazzucco, *Leni Riefenstahl*, in Enciclopedia del cinema, www.treccani.it, 2004.

tallonando gli atleti nei quarantadue chilometri previsti; per questo la cinepresa è utilizzata dall'alto e inquadra l'ombra del corpo dei maratoneti proiettata sulla strada, dando così luogo a un effetto molto spettacolare. La regista s'inventa persino di far scavare nel terreno una fossa per permettere, dal sottosuolo, la migliore inquadratura dal basso di un atleta che si cimenta nel salto con l'asta. In cielo utilizza un aerostato, fornito dalla Wehrmacht, con una piccola cinepresa fissata a bordo, senza operatore, lì montata per riprendere panoramiche degli atleti visti dall'alto. Anche se le vibrazioni rendono quelle immagini inutilizzabili, si tratta comunque di sperimentazioni innovative: un biglietto affisso alla piccola mongolfiera indica di restituire le attrezzature alla produzione una volta cadute a terra. Il concetto di base per Riefenstahl è sempre lo stesso: portare a casa immagini perfette per cui ogni particolare va studiato e le cineprese devono essere modificate per ogni singola esigenza. Le pellicole (Agfa, Kodak e Peutz) devono essere scelte per la loro sensibilità rispetto l'evento da riprendere, così le macchine da presa (come Sinclair o Bell & Howell) vanno considerate secondo l'inquadratura da filmare o la distanza dagli atleti, utilizzando anche teleobiettivi creati per l'evento. La regista ha saputo mostrare contemporaneamente lo svolgersi dei giochi e il loro significato simbolico (trasformando gli atleti in archetipi di un mito mentre il culto del corpo statuario diventa il simbolo dell'immagine Riefenstahl riconducibile dalla critica, nel secondo dopoguerra, all'arte fascista), come qui chiarisce Gianni Rondolino:

«Da un lato l'aspetto documentaristico di un film che rimane come testo fondamentale per la comprensione di quell'evento mondiale; dall'altro il carattere poetico di uno stile che va al di là dei fatti, ne supera i confini e ce ne dà un'interpretazione simbolica, quasi trasfigurata. Si pensi al prologo, che parte da Olimpia e giunge a Berlino attraverso il viaggio del tedoforo, non senza essersi soffermato sulle statue dei tempi greci, sulla loro "classicità" e "perennità". Ma si pensi anche al finale, alla gara dei tuffi e ai tuffatori, che diventano, per semplice effetto di montaggio, corpi che si librano nello spazio celeste, come angeli senz'ali, trasformazione dell'uomo in divinità. C'è l'accostamento e il conflitto tra le due parti del film, tra la "festa dei popoli" con la grande parata internazionale allo stadio di Berlino e successivamente le varie gare atletiche, e la "festa della bellezza", con altre gare riprese nei loro aspetti più lirici e formalmente attraenti e con il finale citato.

Due parti che si coniugano fra loro per formare un dittico indissolubile, il cui potere di suggestione è strettamente connesso con il suo carattere estetico. A conferma di una scelta stilistica, già sperimentata in precedenza, che qui raggiunge un alto grado d'espressione. Di certo non va trascurata la presenza, nell'estetica della Riefenstahl di un elemento kitsch che traspare in tutti i suoi film; e nemmeno quel gusto neoclassico che coincide in larga misura con l'estetica e l'arte del nazismo»⁸⁹.

Come si è detto il montaggio delle immagini è opera della stessa regista che attua una tecnica non meno complessa (nella scelta estetica delle immagini) di quella utilizzata nella fase di ripresa, per cui l'*editing* del film raggiunge una tale laboriosità che può essere paragonata a quella eseguita per *L'uomo con la macchina da presa*. Due film montati da donne che utilizzano la moviola come una macchina per cucire: c'è tutta l'abilità femminile di collegare le immagini con infinita pazienza, di velocizzarle, rallentarle, modificarle "truccandole"⁹⁰ secondo le necessità estetiche che sorgono durante il lavoro alla moviola (per gli effetti speciali comunque ha la consulenza di Sven Noldan), proponendo uno stile personale esemplare che garantisce un livello di eccellenza difficilmente riscontrabile altrove. In *Olympia* è altrettanto importante il sonoro: al montaggio intervengono, a coadiuvare la regista, Max Michel, Johannes Lüdke, Arnfriend Heyne, Guzzi Lantschner, Wolfgang Brüning, Otto Lantschner, mentre il commento (per la versione tedesca) è di Paul Laven, Rolf Wernicke, Henri Nannen, Johannes Pagels, e la colonna sonora musicale è affidata a Herbert Windt e Walter Gronostay (per le gare equestri e il polo). Questo film anticipa le future riprese di cronache sportive ed è la pellicola che dilata e rende arte il culto del campione, non tanto perché tiene conto del singolo atleta (nell'Olimpiade Owens, sportivo di colore, vinse quattro medaglie d'oro davanti agli occhi di un Führer probabilmente inorridito da questa maestosa impresa

⁸⁹ G. Rondolino, voce *Riefenstahl Leni*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, cit., pp. 174-175.

⁹⁰ Lo sterminato materiale raccolto dalla Riefenstahl e dai suoi quarantacinque operatori effettivi durante le manifestazioni sportive (40 chilometri di pellicola girata per un totale di circa 200 ore, in pratica 40 giorni di visione impiegando 14 ore al giorno) viene successivamente sottoposto a un interminabile lavoro di montaggio, stilizzazione e astrazione, anche se la regista disse che avrebbe potuto utilizzare circa il 75% di quelle riprese effettuate. Alla fine della prima parte del lavoro selettivo rimangono settantacinque ore di film selezionate.

“indigena” e non ariana), bensì per la bellezza del gesto, l’efficacia dell’azione, il movimento sinuoso dei corpi. Per Riefenstahl è un ritorno alle origini, alla danza, al gesto plastico e all’armonia che unisce forza a grazia: ora non è lei a danzare come in passato, ma è colei che dirige le danze forgiate da un esercito di persone dentro e fuori dal palcoscenico.

Guzzi Lantschner e Walter Frenz s’incontrano, dopo circa cinquant’anni, con Riefenstahl presso lo stadio di Berlino, dove fu girata una grande parte di *Olympia*. I due sono tra i migliori operatori di macchina che la regista abbia mai avuto. L’incontro filmato nel documentario citato di Müller è sicuramente emozionante per il profondo sentimento di stima reciproca che aleggia fra i tre anziani, e gli aneddoti che ne scaturiscono sono squisitamente legati alle molte ore trascorse insieme, cercando di fare al meglio il proprio lavoro. Essi raccontano come trasformarono lo stadio di Berlino in un teatro di posa; adulano l’abilità della regista nell’assegnare agli operatori la posizione migliore da tenere; rammentano come al tempo s’inventarono ogni mezzo tecnico per riprendere al meglio i loro soggetti, persino una catapulta (per seguire la gara dei 100 metri) che però fu loro vietata dagli arbitri; Riefenstahl loda Guzzi per la sua capacità di filmare con la cinepresa a mano Bell & Howell a due velocità (a 24 fotogrammi e a 48, quest’ultima fondamentale per i salti perché il corpo dell’atleta poteva essere visto, per la prima volta, con molta più precisione), mentre scorrono immagini della regista coricata su un carrello che controlla la ripresa alle spalle di Guzzi intento a inquadrare quando ha dinanzi il suo obiettivo; non potendosi avvicinare agli atleti, inoltre, in certe gare, era importante utilizzare innovativi teleobiettivi Askania che Hugo O. Schulze sapeva perfettamente impiegare, come ricorda la regista, per fare (non solo) primi e primissimi piani. Il film *Olympia* ha generato una serie infinita di piccole storie, spesso al limite del gossip, che sono descritte nei dettagli e ben raccontate nel libro di Jérôme Bimbenet⁹¹ cui si rimanda per comprendere l’articolazione degli avvenimenti che hanno coinvolto la Riefenstahl, compresi gli scontri con Goebbels (il gerarca comunque subì il fascino di una donna capace di sostenere le sue ambizioni direttamente con Hitler che la stimava soprattutto per la sua sorprendente e indomita tenacia nell’ottenere quanto si prefiggeva⁹²) che a un certo punto vuole interrompere le riprese del film, fino a ricordare

⁹¹ J. Bimbenet, *Leni Riefenstahl la regista di Hitler*, cit.

⁹² *Ivi*, p. 247.

l'amore travolgente, quanto passionale, per il campione del decathlon Glenn Morris, originario amerindiano. Sono note legate al mito di un'artista che nel secondo dopoguerra subirà una forte critica e un'opposizione che porterà a una lunga maratona giudiziaria⁹³ (soprattutto, alla base di ogni cosa, per il fatto di aver girato *Trionfo della volontà*) conclusasi in un'assoluzione, anche se il fatto di aver contribuito al rafforzamento dell'immaginario nazista e aver magnificato la figura di Hitler rimarrà per lei un fardello quasi insostenibile. Nel documentario-intervista di Müller, Riefenstahl spiega questo stato d'animo, rispondendo alla domanda (qui liberamente sintetizzata): «È stata orgogliosa di aver girato *Trionfo della volontà*?».

«Prima di tutto non sono mai stata orgogliosa, né adesso né prima. Orgogliosa di che? Della fatica, del tormento? È stato terribile. Per il montaggio di questo film ci ho quasi rimesso la salute e cosa ne ho avuto in cambio dopo tutto? Il film viene considerato un ottimo documentario, ma ho ricevuto soltanto ingiurie perché lo si è voluto considerare come un film di propaganda. Prima della guerra naturalmente avevo ricevuto molti riconoscimenti, la Medaglia d'Oro a Parigi, il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia... ma dopo la guerra venni ricoperta d'insulti, mi avrebbero addirittura flagellato. Di cosa vuole sia orgogliosa? Sono mortalmente infelice di averlo fatto. Se avessi saputo le conseguenze, alle quali sarei andata incontro, non l'avrei mai girato».

Il documentario biografico prosegue con la voce narrante che spiega:

«Dopo la guerra, un'intera nazione scaricò su questa donna la propria cattiva coscienza. Leni Riefenstahl fu boicottata e bandita. Non ha potuto più girare film. Altri, responsabili di morti e di orrori, pagarono poco o niente. *Trionfo della volontà* non è mai più stato proiettato fino a oggi. Si ha ancora paura di confrontarsi con la forza suggestiva di questo film? I film possono essere così pericolosi? Rappresentano veramente la cattiva coscienza e il pensiero inespresso di un popolo che non vuole ricordare?».

⁹³ *Ivi*, pp. 265-269.

Una sintesi corretta da parte di un intellettuale tedesco come il regista Müller che vive da “dentro” questo senso di colpa nazionale, che si è mantenuto per decenni e che, nel 1994 quando è stato girato il film, era un sentimento ancora molto radicato negli intellettuali tedeschi. Il dibattito sulla “questione politica” che riguarda Riefenstahl, e che ha afflitto l’artista dopo i processi a lei intentati, ha anche dato forma a un’opposizione critica nei suoi riguardi da parte dell’opinione pubblica fino a che, negli anni Settanta, la situazione negativa si è trasformata

«[...] in esaltazione acritica, quando escono i suoi libri sull’Africa, che ottengono grande successo, e sono presentati in varie occasioni i suoi film, mentre i movimenti femministi vedono in lei una delle migliori rappresentanti del “cinema delle donne”»⁹⁴.

Dopo *Olympia* la cineasta realizza *Tiefland* (1940-1954; *Bassopiano*), l’ultimo film di finzione da lei girato, un’opera che, con *La bella maledetta*, naturalmente è da collocare in un altro contesto artistico-culturale:

«Soprattutto *Tiefland*, che riprende il testo dell’opera di Eugen D’Albert in un’ottica che, anche esteticamente, pare lontana dai canoni nazisti. Un film per molti versi non riuscito, anche a causa delle sue traversie belliche, che ci riporta alle origini della sua carriera cinematografica, quando era attrice nei film di Fanck. Perché sia l’interpretazione dell’improbabile personaggio della zingara Martha, sia la regia obbediscono a regole formali piuttosto datate»⁹⁵.

Bassopiano è una pellicola che procurerà molti problemi alla sua autrice. Prodotto e finanziato da Hitler, a causa della guerra ha una lunga gestazione. Nel dopoguerra è confiscato per motivi ideologici, e poco tempo dopo diventa causa di processo per la regista incolpata di avere sfruttato sul set ragazzini rom ospiti di un centro comunitario che sarebbe diventato, in realtà solo più tardi, un centro di reclutamento dei lager nazisti. In seguito in Francia scom-

⁹⁴ G. Rondolino, voce *Riefenstahl Leni*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, cit., p. 175.

⁹⁵ *Ibid.*

paiono alcune bobine custodite alla Cinémathèque Française tanto che la prima visione sarà realizzata soltanto l'11 febbraio 1954 a Stoccarda, ma il film, menomato di alcune parti, ha subito nel frattempo anche l'influsso del tempo, diventando alquanto di stile *démodé*.

La carriera cinematografica di Riefenstahl si chiude nella morsa del suo passato, con la colpa di rientrare nel ruolo che le è stato riconosciuto a livello internazionale, di essere la cineasta che incarna la Germania nazista. Tale fardello solo all'inizio degli anni Settanta si trasforma, di nuovo, in energia artistica creativa, anche se non più in funzione cinematografica. Nel nuovo millennio esce *Impressionen unter Wasser* [2002; Impressioni sott'acqua], che raccoglie immagini girate dalla regista nella sua attività subacquea di ultraottantenne, in cui dimostra di possedere la stessa grinta e lo stesso coraggio che l'hanno contraddistinta da giovane. Nel 2003 viene edito anche *Ihr Traum von Afrika* [Un sogno d'Africa], un mediometraggio girato e montato da Ray Müller.

La citazione che chiude questo paragrafo è uno sguardo femminile rivolto a una donna che è stata capace di affrontare un mondo di uomini con lo spirito di chi non si ferma di fronte a schematismi preordinati. La forza delle immagini di Riefenstahl spiega un passaggio fondamentale dell'evoluzione tecnico-formale di cui la regista è stata fautrice, grazie ai potenti mezzi economici messi a sua disposizione dalla produzione, anticipando quanto accade oggi nel terzo millennio, era del digitale e dell'abbattimento dei costi, in cui è possibile (teoricamente) girare molto per poi montare e mostrare poco, dove la selezione dei materiali regna sovrana sulla forma. Per questo l'autrice tedesca è stata pioniera di modalità cinematografiche sviluppatesi pienamente solo molti decenni dopo e ancora oggi utilizzate. Ha mostrato come trasformare un'adunata in un'opera inossidabile o come rendere speciale un evento sportivo mettendo in risalto la sua plasticità formale. Riefenstahl ha anticipato i tempi, ha sfruttato le sue occasioni, consegnando al cinema una valenza moderna e futuristica, anche se le immagini da lei riprese appartengono a un tempo passato che il cinema, nella sua straordinaria attività cinetica, ci restituisce nella sua interezza e genuinità, permettendoci di valutare quanto stiamo vedendo, anche un'adunata nazista.

«Ormai sessantenne, ripartì per una serie di avventurosi viaggi in Sudan, nel corso dei quali fotografò i riti e le danze della remota tribù dei Nuba. Ne nacquero una serie di libri fotografici di grande suggestione

(Die Nuba - Menschen wie von einem anderen Stern, 1973; Die Nuba von Kau, 1976). All'età di quasi ottant'anni divenne subacquea, e creò una serie d'immagini sottomarine di pittorica e astratta bellezza (Korallengärten, 1978). A ottantacinque scrisse le proprie memorie (Memoiren, 1987; trad. it. Stretta nel tempo, 1999⁹⁶), a novanta ripercorse la propria vita per il documentario di Ray Müller [...] raccontandosi con rabbia e aspro orgoglio. L'autobiografia la rivela quale probabilmente fu: algida e insieme passionale, oggetto del desiderio dei due uomini più importanti del regime nazista, Hitler e Goebbels, adamantina, appassionata di politica e insieme distante dall'attualità del mondo, chiamata al cinema come all'unica religione, della quale, nel bene e nel male, fu la più fanatica sacerdotessa⁹⁷.

Leni Riefenstahl muore a Pöcking (in Baviera) l'8 settembre 2003, aveva da poco compiuto centouno anni.

⁹⁶ L. Riefenstahl, *Memoiren*, Albrecht Knaus Verlag, München 1987; tr. it. *Stretta nel tempo. Storia della mia vita*, Bompiani, Milano 1995.

⁹⁷ M.G. Mazzucco, *Leni Riefenstahl*, cit.

L'identità italiana dei localismi e dei microcosmi

5.1 Dalla fine degli anni Cinquanta al decennio Sessanta: il cinema italiano delle periferie

Il 1960 è l'anno in cui la lira conquista la vetta delle monete più forti a simbolo di uno sviluppo industriale che, nel Nord d'Italia, raggiunge livelli secondi solo a quelli della Germania. L'emigrazione interna, dal Sud al Nord soprattutto verso Torino e Milano, permette un basso costo del lavoro che consente, tra il 1953 e il 1961, un incremento della produzione superiore all'80%, al quale corrisponde un aumento dei salari di circa la metà (intorno al 45%), scarto che permette un netto guadagno industriale. Tra il 1959 e il 1963 le esportazioni aumentano di oltre il 15% grazie anche all'apertura del Mercato Comune Europeo e al relativo processo di liberalizzazione degli scambi commerciali. Questo sviluppo porta a un progressivo spostamento degli addetti dall'agricoltura al settore industriale e del terziario, modificando gli assetti di una notevole parte della popolazione italiana, anche se questa crescita coinvolge le fasce più produttive e non l'intero Paese. Per il benessere dell'intera nazione è istituita la Cassa per il Mezzogiorno (per opere straordinarie di pubblico interesse nell'Italia meridionale) con legge 10 agosto 1950, n. 646. La disponibilità finanziaria iniziale della Cassa ammonta a 1000 miliardi di lire da spendere in dieci anni (circa un tredicesimo del PIL del 1951), per poi portarli a 1280 con l'estensione dodicennale. Oltre ad ampliare le attività della Cassa a nuovi settori (aziende artigiane, settore della pesca, beni culturali, attività di formazione e costruzione di scuole), si punta a finanziare la costituzione di aree di sviluppo o di nuclei d'industrializzazione (con un ruolo preminente degli enti locali) e la concessione di contributi in conto capitale a favore di piccole e medie imprese, o anche grandi purché locate nei centri di sviluppo, creando da lì a poco enormi centri industriali come lo è il Porto di Gioia Tauro (a Catanzaro) o il rilancio dell'area industriale di Bagnoli (a Napoli). Successive leggi del 1955 e del 1962 allargano la platea dei beneficiari e aumentano la quota degli investimenti coperta dal contributo pubblico. La legge 26 giugno 1965, n. 717 s'interessa al "Coordinamento degli interventi pubblici nel Mezzogiorno per il quinquennio 1965-1969" e introduce le figure dell'economista e del politico come "program-matori" (lo sono, di fatto, Ugo La Malfa e Pasquale Saraceno), originali interpreti di una

visione mista pubblico-privata dell'economia nazionale, in cui alla parte pubblica spetta un ruolo di coordinamento d'iniziative messe in atto facendo riferimento a un "programma economico nazionale" (la cui prima versione divenne legge a metà del 1967). I decreti legislativi cercano di gestire al meglio la tendenza dispersiva e autonomista che le singole amministrazioni tendono ad avere, creando centri di potere diffusi e diseconomici. In realtà la dispersione di denaro pubblico rimane una costante tangibile per tutto il periodo d'investimenti di fondi statali. Di fatto, come il cinema documentario di seguito qui citato dimostrerà, nonostante gli investimenti negli anni Sessanta intere parti del Sud, a cominciare dalla Lucania (regione antropologica che ingloba l'intera Basilicata e intere zone periferiche della Calabria, Campania, Puglia), rimangono in grande parte isolate in un arcaico modus vivendi. Allo stesso modo aree montane come quelle del Nord-Est resteranno marginali al grande sviluppo che coinvolgerà altri territori del Nord, ma non quelle abbandonate dallo Stato nelle quali sussistono povertà e una forte emigrazione verso l'estero, coincidendo con la massima lontananza dal doppio concetto basilare, insito nella Costituzione Italiana promulgata nel 1947, che abbina la "giustizia sociale" al "lavoro".

Alla fine degli anni Cinquanta alcuni giovani *cinophile* si muovono in direzione diametralmente opposta a quanto avviene nel mercato cinematografico italiano che proprio in quel periodo vive un momento di splendore grazie anche al sopraggiunto boom economico. Il cinema d'autore (realizzato, tra gli altri, da registi come Michelangelo Antonioni, Vittorio De Sica, Pietro Germi, Federico Fellini, Luchino Visconti) e la commedia all'italiana (basti citare due film di Dino Risi, *Una vita difficile* del 1961 e *Il sorpasso* del 1962, e uno di Antonio Pietrangeli, *Io la conoscevo bene* del 1965), e pure qualche film di genere (Sergio Leone nel 1964 realizza *Per un pugno di dollari*), conquistano il pubblico in un periodo di grande successo per il cinema italiano che fa il pieno ai botteghini. L'industria del cinema è in mano a produttori talentuosi (*in primis* Dino De Laurentiis e Carlo Ponti danno uno slancio innovativo, sin dall'inizio degli anni Cinquanta) i quali investono sulle sceneggiature coadiuvati da una semplice normativa sul cinema, la cosiddetta legge Andreotti (29 dicembre 1949, n. 958¹). Tale legge garantisce coproduzioni con Paesi stranieri e permette la di-

¹ Legge "Andreotti" sul cinema, in rete al link: http://www.edizionieuropee.it/LAW/HTML/50/zn88_02_009.html. Cfr. R. Odin (sous la dir. de), *L'âge d'or du documentaire - Europe: Années Cinquante*, tom 2, France, Allemagne, Espagne, Italie, L'Harmattan, Paris 1998, p. 171. La legge Andreotti è successiva alla legge 379 del 16 maggio 1947 in cui si delineava la gestione del

istribuzione dei film realizzati sul mercato internazionale. La politica culturale dell'Italia nel secondo dopoguerra (si parla dell'industria più politicizzata) è sotto il controllo della Democrazia Cristiana mentre il Partito Comunista fornisce ideali e maestranze²: se per i film sulla guerra di Roberto Rossellini (*Roma città aperta*, *Paisà* e *Germania anno zero*) il governo concede denaro per la distribuzione all'estero, i film sociali (che toccano il presente) sono boicottati in varie forme, come accade a *Il cammino della speranza* di Germi (1950) e a *Ladri di biciclette* di De Sica (al film viene negato il visto di esportazione all'estero). Alla base di queste scelte ci sono semplici questioni d'immagine politica e, come sempre quando siamo di fronte a film sovvenzionati dallo Stato, un'attenta e costante ricerca del consenso.

Tuttavia³, in contrapposizione a un cinema organizzato molto attento ai capitali investiti, alcuni giovani procedono con un fare piuttosto artigianale, fondando una sorta di nuovo cinema indipendente, alimentato in parte anche da fondi statali (una parte della legge Andreotti s'interessa direttamente del documentario⁴) – ma lontano dalla documentaria istituzionale⁵ sponsorizzata

cinema istituendo un Ufficio Centrale per la cinematografia gestito da un Comitato Tecnico a cui seguono i decreti legislativi n. 383 (16 aprile 1948) e n. 532 (17 aprile 1948).

² G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979; G. Chiaromonte, *Appunti sulla formazione del PCI nel Mezzogiorno*, in «Cronache meridionali», n. 1, gennaio 1964; N. Tranfaglia, *L'evoluzione dei "mass media" e le peculiarità del sistema politico nell'Italia repubblicana*, in «Studi storici», 1, 1988, pp. 43-59; O. Caldiron, *La paura del buio. Studi sulla cultura cinematografica in Italia*, Bulzoni Editore, Roma 1980; R. Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Edizioni di Ideologie, Roma 1971; N. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979; A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma 1971; G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari 2009; P. Pavolini, *Comunismo 1956*, in «Il Mondo», 17 gennaio 1956; L. Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni Editore, Roma 1999; N. Bobbio, *Politica e cultura*, Einaudi, Torino 1955; P. Cooke, *L'eredità della Resistenza. Storia, cultura, politiche dal dopoguerra a oggi*, Viella, Roma 2015 (ed. or. *The Legacy of the Italian Resistance*, Palgrave Macmillan, New York 2011).

³ Questo paragrafo (da qui in poi) deriva, in forma in parte modificata, da un precedente saggio di chi scrive intitolato *L'identità italiana dell'arretratezza vista con gli occhi del cinema del reale*, in S. Parigi - C. Uva - V. Zaggarro (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, «Collana Spettacolo e Comunicazione 4», Ed. RomaTrePress, Roma ottobre 2019.

⁴ G. Guerrasio, *Scaglio la mia pietra. Lettera aperta all'on. Resta*, in «Cinema Nuovo», 119, 1 dicembre 1959; Id., *Lo scandalo dei documentari*, in «Cinema», 53, 30 dicembre 1950; J. Chessa, *Note di legislazione sul cortometraggio tra il 1945 e il 1955*, «Il Nuovo Spettatore», n. 6, dicembre 2002; M. Montanari, *Le leggi sulla cinematografia*, La Navicella, Roma 1957; M. Gandin, *La legge sul documentario verrà modificata. Intervista*

dal governo per necessità di diffusione di valori politico-culturali –, in cui la sceneggiatura non è un elemento indispensabile. Si tratta quindi di un “cinema minore” per investimenti produttivi e sicuramente realizzato non per un grande pubblico, in ogni caso spregiudicato e sempre al limite con gli obblighi di legge. Prende così piede un genere documentario alternativo sullo slancio di motivazioni intellettuali per alcuni versi simili (almeno a livello di voglia di rompere gli schemi produttivi industriali) a quelle che negli Stati Uniti d’America portano all’avvento del *New American Cinema*. Anche in Italia si sviluppa una reazione critica al sistema ma, ancora una volta, ispirata (com’era accaduto fin dalle origini del cinema muto con film legati alla storia o a produzioni tratte da opere di letteratura epica come l’*Odissea* o l’*Eneide*) al mondo intellettuale, ai ragionamenti razionali ed evoluti, con una necessità forte di associare o unire la propria creatività alle idee radicali di due studiosi con mentalità anti-sistema, De Martino e Pier Paolo Pasolini. I due intellettuali sono gli ispiratori di un nuovo sguardo che il cinema comprende e traduce in immagini. Spiega bene questo concetto la regista Cecilia Mangini: «Ernesto De Martino ci ha consegnato quella griglia conoscitiva di cui avevamo urgenza»⁶. Il gruppo di giovani cineasti, tutti nati tra il 1926 e il 1932, è formato, oltre che dalla stessa Mangini⁷ e dal marito Lino Del Fra, anche da Luigi Di Gianni, Giuseppe Ferrara, Gian Vittorio Baldi e Gianfranco Mingozzi⁸.

Nel 1958, *annus mirabilis* per la cinematografia documentaria italiana, tre cortometraggi aprono a uno sguardo per immagini che va oltre il documentario neorealista classico⁹ di cui Antonioni (*Gente del Po*, 1947, e *N.U. - Nettezza Ur-*

all'onorevole Egidio Ariosto, «Cinema», n. 74, 15 novembre 1951; Id., *Quattro principi base per la disciplina dei documentari - Intervista all'onorevole Delli Castelli*, in «Cinema», 76, 15 dicembre 1951; G. Trentin, *Il documentario*, in «Bianco & Nero», 6, giugno 1958; E. Capaccioli - P. Russo, *Codice dello spettacolo*, Giuffrè, Milano 1968; G.P. Brunetta, *Politica e cultura delle istituzioni tra il vecchio e il nuovo*, in Id., *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Laterza, Roma-Bari 2007.

⁵ Cfr. M.A. Frabotta, *Il governo filma l'Italia*, cit.

⁶ G. Sciannameo, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, Edizioni dal Sud, Bari 2010, p. 55.

⁷ Cecilia Mangini collabora a due film “demartiniani” del marito (*La passione del grano*, 1959, e *L'inceppata*, 1960). Come regista accreditata gira un cortometraggio in stile demartiniano, ma nei titoli di testa De Martino non è citato, forse perché è Pier Paolo Pasolini ad aiutare la regista nella scrittura del testo della didascalia iniziale e del recitato dalla voce narrante.

⁸ G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006.

⁹ Cfr. S. Murri, *Il documentario d'autore nel cinema italiano. Dal dopoguerra alla contestazione*, in «Bianco & Nero», 1-2, gennaio-aprile 2001.

bana, 1948) e Risi (*Barboni*, 1946) erano stati gli autori più rappresentativi, avendo acquisito esperienza cinematografica attingendo dalla scena documentaria neorealista che aveva prodotto film come *Ignoti alla città* di Mangini, *Magia Lucana* di Di Gianni¹⁰ e *Il pianto delle zitelle* di Baldi (ispirato a *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi Bellini, 1939). Le tre pellicole oltrepassano lo spazio pubblico e inquadrano le estreme periferie, luoghi fino allora proibiti allo sguardo della macchina da presa, o presentano, come accade in *Il pianto delle zitelle* nella versione di Baldi, uno sguardo antropologico più incisivo e critico. *Ignoti alla città*, ispirato al romanzo *Ragazzi di vita* di Pasolini, descrive le vicissitudini dei giovani abitanti di una Roma sconosciuta, piccoli ladri senza alcuna possibilità di riscatto. *Magia Lucana*, girato tra Albano di Lucania, Pisticci, le Dolomiti Lucane da Castelmezzano a Campomaggiore e sulle sponde del Basento nel Potentino, si avvale delle consulenze di Romano Calisi, allievo dell'etnologo e storico delle religioni De Martino, e dell'etnomusicologo Diego Carpitella, anche lui membro dell'équipe diretta dai docenti universitari De Martino e Vittorio Lanternari¹¹. Il terzo, *Il pianto delle zitelle*, è un documentario etnografico che ha come protagoniste le donne senza marito di Vallepietra, un paesino dell'alto Lazio che ogni anno, a Pentecoste, si accingono ad affrontare un pellegrinaggio rituale fino al Santuario della Trinità, un percorso liberatorio che serve a sfogare il personale dolore con lamentazioni e urla. Si tratta di cortometraggi che corrispondono a viaggi identitari e di riconoscimento dell'ignoto laddove l'assenza dello Stato costringe gli abitanti a ripiegare sulla propria cultura autoctona. Da una parte i ragazzini abbandonati a se stessi ricorrono all'arte di arrangiarsi. Dall'altra troviamo prefiche lamentatrici riprese tra i calanchi da cui gli uomini continuano a indirizzare il loro saluto mattutino al dio sole mentre, chiusa nella sua alcova, la fattucchiera assolve il suo dovere alchemico amalgamando intrugli benefici o maligni secondo le occorrenze. Infine, il dolore di ognuna di quelle donne si unisce in un unico urlo come un'afasia volutamente registrata dal vivo, un suono imbrattato che restituisce le atmosfere di una liturgia pagana densa di una frustrazione mortificante.

¹⁰ D. Ferraro (a cura di), *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Squilibri, Roma 2011.

¹¹ Gruppo di ricerca di cui faceva parte anche Michele Gandin (il regista cinematografico che per primo nel 1954 riprende il *Lamento funebre*, una delle otto voci in forma di cortometraggio destinate a comporre l'incompiuta Enciclopedia Cinematografica di Conoscere).

L'identità italiana dell'arretratezza, vista con gli occhi del cinema del reale, diventa forma necessaria di eloquenza narrativa di una marginalità sociale assoluta, così come Carlo Levi l'aveva descritta in *Cristo si è fermato a Eboli* dopo averla vissuta in prima persona nel suo periodo di confino lucano tra Grassano e Aliano, a metà degli anni Trenta, in pieno fascismo; la stessa che Pasolini aveva invece scoperto durante le sue perlustrazioni extra urbane, spingendosi ben oltre la cintura che le borgate romane avevano delimitato e che Mangini, per prima, ci mostra anche in un altro suo documentario intitolato *La canta delle marane* (1961) che anticipa, di poco, *Accattone*, il primo film diretto da Pasolini, prodotto nello stesso anno.

Ma è alla moviola che si giocano le alchimie e i destini di questi autori trentenni e anticonformisti: Di Gianni mostra il premontato del suo documentario *Magia Lucana* a De Martino che si dice soddisfatto del risultato. Lo stesso regista asserisce¹² che lo studioso è consapevole di essere di fronte a un lavoro non strettamente scientifico, ma la cosa non costituisce per lui un problema, tanto da acconsentire all'inserimento nei titoli di testa di una didascalia che riporta la sua consulenza scientifica. Tale episodio è determinante per la nascita del secondo cortometraggio di Di Gianni, quello più "demartiniano" e metafisico¹³, *Nascita e morte nel meridione* (1959). Dal canto suo Pasolini accetta di lavorare ai testi dei primi tre film di Mangini, i due già citati e *Stendali. Suonano ancora* (1960). La regista racconta¹⁴ con emozione come, trovato il numero di Pasolini sull'elenco telefonico di Roma, lo abbia chiamato e di come lui gentilmente le abbia immediatamente risposto di essere interessato al progetto. Il giorno dopo l'intellettuale si presenta in sala di montaggio per visionare il premontato di *Ignoti alla città*, iniziando a lavorare con interesse alla moviola, strumento squisitamente cinematografico di cui lo sceneggiatore Rodolfo Sonego parlava in questi termini: «Il lavoro alla moviola mi ha insegnato, in realtà, cos'è il cinema lontano dalla letteratura. La moviola ce l'ha solo il cinema». Un concetto inalie-

¹² Testimonianza tratta dal documentario biografico *Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi Di Gianni*, di Cristiano Bellema, Silvia Dal Bello, Roberta Nagliati, Anna Sinigaglia, Laboratorio di videoscrittura DAMS, Università di Padova, 2017, 45'.

¹³ M. Melanco, *Luigi Di Gianni e la metafisica dell'immagine*, in degli allievi (a cura di), *Da Venezia al mondo intero. Scritti per Gian Piero Brunetta*, Marsilio, Venezia 2014, pp. 113-121.

¹⁴ Testimonianza tratta dal documentario biografico *La sfida di Cecilia Mangini: regista quando le Donne non osavano*, di Federico Benetello, Claudia Ferrara, Andrea Zanco, Laboratorio di videoscrittura DAMS, Università di Padova, 2017.

nabile nella memoria storica del cinema del reale: Vertov, Flaherty e Ivens non furono del resto i principali fautori della rivoluzione del linguaggio cinematografico, ponendo il montaggio come funzione centrale e dominante dei loro film? Non è forse vero che il documentario, nella sua forma più concreta, si realizza proprio nel momento del “taglia e incolla” e nella scelta del testo che sottolinea poeticamente il discorso posto in essere? La voce narrante di Nando Gazzolo (in *Magia Lucana*) o di Lilla Brignone (in *Stendali. Suonano ancora*) che legge le parole scritte da Pasolini eleva grazie alla bravura recitativa l'estetica del piacere dell'ascolto, ma sono i testi a dare forma ai contenuti emozionando ed esaltando le immagini. I contenuti, come le colonne sonore (in questi documentari è Egisto Macchi il maestro compositore più citato e richiesto per la creazione di musiche per la cinematografia documentaria), sono confezionati lavorando sulle immagini montate, per far risaltare emozioni e sentimenti.

Da una parte questi piccoli film, realizzati quando il termine cortometraggio era sinonimo di documentario, definiscono fenomeni sociali e antropologici sconosciuti al grande pubblico, dall'altro propongono una nuova forma artistica di trasmissione del racconto con due valenze distinte: la prima è una corrispondenza diretta alla saggistica¹⁵ del narrare storie altrimenti difficili da portare sullo schermo; la seconda è l'elevato livello estetico cui questi autori giungono con impegno, dotati di una preparazione tecnico-fotografica specifica, ponendo attenzione al dettaglio e al gesto colto nella sua più profonda fotogenicità, sia si tratti di un'espressione umana sia che riguardi la ripresa di un paesaggio naturale. Le immagini devono essere rilevanti, quindi bisogna studiare nei particolari sia la costruzione del profilmico sia l'organizzazione del set. La scarsità dei mezzi economici a disposizione di queste troupe, spesso minimaliste nella loro composizione formale, all'inverso di quanto si potrebbe pensare, non è un limite: se da un lato costringe gli autori a non sprecare neppure un metro di pellicola, dall'altro li stimola a realizzare inquadrature dall'estetica superiore.

Gli attori di questi documentari sono gli abitanti del luogo dove si gira il film. Il primo passo consiste nel convincerli a partecipare alla messa in scena (operazione mai semplice, come Luigi Di Gianni spiega nel documentario biografico a lui dedicato¹⁶); poi vanno presi per mano e guidati in quelle che sono

¹⁵ Si rimanda alla definizione di “film saggio” in P. Cherchi Usai, *Gli Anni Luce. 39. Il film-saggio*, in «Segnocinema», 197, gennaio-febbraio 2016, pp. 8-9.

¹⁶ Cfr. (Documentario) *Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi Di Gianni*, cit.

per loro azioni consuete, seguendo la lezione della riproduzione del gesto abituale che Flaherty ha stabilito come regola fondamentale del suo cinema etnografico.

L'accostamento delle immagini è un'operazione di montaggio nella quale si gioca un'altra parte considerevole della regia. Il cortometraggio è per sua definizione breve e, per questo, il tempo di fruizione delle immagini dipende ancor più dal ritmo stesso di montaggio. Per emozionare lo spettatore è importante arrivare a un senso compiuto di bellezza che nasce unendo un'immagine precedente alla successiva, come ha suggerito Leni Riefenstahl¹⁷ per arrivare a dei risultati apprezzabili, difficilmente raggiungibili senza un'adeguata preparazione formale, una conoscenza approfondita della grammatica e della sintassi cinematografica, insieme a un innato gusto estetico e senso del ritmo. La perfezione si lega non solo alla sequenza delle immagini, ma anche alla loro accelerazione o al loro rallentamento proprio per offrire un'uniformità complessiva e una definizione del gesto nella sua continuità. Su questi presupposti sono montate immagini mitopoietiche sull'arretratezza e sui fenomeni in cui essa si esprime.

Scene improntate sulla bellezza artistica del gesto, come lo sono le danze rap-sodiche del rito propiziatorio della mietitura eseguite dal contadino pugliese di *La passione del grano* (di Del Fra del 1959 con testo e consulenza di Ernesto De Martino). *L'inceppata* (ancora diretto da Del Fra, 1960, demartiniano anche se nel titolo non appare il docente universitario), ambientato in un paesino sulle alture poste tra la Basilicata e la Calabria, narra invece il rito amoroso, di cui il ceppo è l'arcano ingrediente e dono prezioso per la conquista della futura compagna. Allo stesso modo, Mangini realizza la sequenza frenetica di *Stendali*. *Suonano ancora* in cui la lezione del maestro sovietico Sergej Ėjzenštejn (e la sua teoria del montaggio delle attrazioni) è accolta dalla regista di origine pugliese e fatta propria: l'incalzare delle immagini delle lamentatrici disposte intorno alla bara, mentre svolgono la loro funzione consolatoria, diviene compulsivo nella sua funzionalità simbolica e astratta, raccontando dolore e disperazione. Giuseppe Ferrara nel 1962 gira in Sardegna *Il ballo delle vedove* (con la consulenza dei docenti De Martino e Ida Gallini, mentre il commento è di Raffaello Marchi). Il cortometraggio s'ispira al folklore religioso e magico sardo che ha radici nella cultura pre-nuragica della Barbagia, in cui è evocato il rituale terapeutico atto a liberare l'afflitto dal dolore della vedovanza, fino a portarlo di nuovo al sorriso grazie alla danza di

¹⁷ Testimonianza tratta dal documentario biografico di Ray Müller *La forza delle immagini: Leni Riefenstahl*, distribuito da Kino International.

ventuno vedove che il regista inquadra da ogni prospettiva (utilizzando poi un montaggio dal ritmo frenetico) e, soprattutto nel finale, porta a un'esaltazione dei gesti e a una risoluzione ludica persino trasgressiva. Con la stessa forza narrativa d'immagini in un crescendo rapsodico Mingozzi in *La Taranta* (1962) svela l'arcano rituale salentino nel quale chi danza si "trasforma" in ragno e, imitando l'insetto, striscia al suolo, cammina carponi, si arrampica sui muri, fila la tela, salta, ma al contempo è impegnato agonisticamente contro la tarantola che lo possiede, mentre la musica definisce i tempi frenetici non solo del rituale ripreso, ma dello stesso montaggio trascinato nel vortice di emozioni di una stagione del cinema italiano segnata indelebilmente dall'influenza di De Martino.

Se i registi demartiniani solcano le acque di rituali che hanno radici nelle tradizioni popolari più antiche di un'antropologia etnografica contaminata dalle popolazioni che hanno invaso il Meridione nei secoli, due autori anagraficamente più anziani, il veneto Giuseppe Taffarel e il siciliano Vittorio De Seta (nati rispettivamente nel 1922 e nel 1923), con il loro cinema sociale portano lo spettatore in emisferi che riguardano una sociologia dal sapore ancestrale, non legata a riti o a superstizioni, ma principalmente al mondo del lavoro contadino e alle usanze ancora praticate nonostante il periodo di grandi cambiamenti dovuti al boom economico. Si tratta di due autori autonomi che hanno comuni ideali politico-culturali, s'incontrano, si frequentano e si stimano, fino a diventare amici nella Roma cinematografica neorealista del secondo dopoguerra. Affascinati dalla medesima idea di cinema legato al reale, prima la evolvono insieme teoricamente, poi una volta ritornati nei luoghi nati la mettono in pratica. I loro documentari, pur partendo da un'idea comune basata sul concetto politico di giustizia sociale e di attenzione per il proletariato, si trasformano in due forme di produzione per alcuni aspetti antitetici che daranno forma a stili autoriali originali: per questo motivo i loro cortometraggi sono formalmente diversi, anche se alla base trattano argomenti analoghi con una sensibilità artistica di rara profondità introspettiva.

Nei cortometraggi girati da De Seta dal 1954 al 1959¹⁸ prevale l'aspetto del grande affresco sociologico. Spesso una didascalia a *scroll* iniziale indirizza lo

¹⁸ Cfr. G. Fofi - G. Volpi, *Vittorio De Seta il mondo perduto*, Lindau, Torino 1999; M. Capello (a cura di), *La fatica delle mani. Scritti su Vittorio De Seta*, Feltrinelli, Milano 2008 (testo allegato al cofanetto *Il mondo perduto. I cortometraggi di Vittorio De Seta 1954-1959*, Cineteca di Bologna e Feltrinelli Real Cinema, 2008); F. Blandi, *Vittorio De Seta. Il poeta della verità*, Officine, Marsala 2016.

spettatore sui contenuti del film, mentre i suoni originali, registrati dal vero, sono montati fuori sincrono (utilizzando il registratore Majak) e funzionano perfettamente per dare un senso finito al racconto, come in precedenza aveva fatto Riefenstahl in *Trionfo della volontà* e, prima di lei, Vertov in *Entusiasmo* o, ancora, Grierson e Anstey in *Granton Trawler*. Naturalmente guardando il finale di *Lu tempu di li pisci spada* (1954) ci si accorge che il labiale non coincide con il canto del pescatore, ma cosa importa alla costruzione del racconto se i suoni sono quelli diegetici e non ricostruiti in studio? Grazie a tali riprese ancor oggi possiamo assistere alla pesca del pesce spada con l'arpione, come per centinaia di anni si era fatto. Da lì a poco, con i cambiamenti tecnologici generati dal boom economico che influenzano ogni settore merceologico, compresa la pesca, sarà impossibile riprendere avvenimenti di tale suggestione. I suoi cortometraggi sono particolari anche per l'assenza della voce narrante, il cui uso era consueto nel cinema documentario sonoro dell'epoca: questo fatto genera uno stile autonomo basato sul montaggio e sull'uso dei suoni diegetici (sebbene fuori sincrono).

De Seta si autoproduce e questo fattore diventa basilare per lo sviluppo della sua autonomia discorsiva: i cortometraggi sono unici perché realizzati autonomamente, fuori dal normale canale distributivo. Mostra allo spettatore panoramiche del lavoro contadino, viste da una distanza prospettica sempre funzionale all'estetica del suo cinema, fondato principalmente sulla volontà di descrivere realtà rurali e popolari. Il risultato è un incontaminato prodotto selettivo che piace alla critica, la quale lo consacra premiando *Isole di fuoco* (1954) come miglior documentario al Festival di Cannes del 1955. Nei cortometraggi del regista siciliano alle splendide riprese realizzate in CinemaScope, i cui colori accesi si sposano perfettamente con la calda luce delle cromature siciliane, si associa il ritmo di un montaggio studiato su tempi come se si seguisse il fluire di una sinfonia musicale interna al racconto: le immagini inizialmente scorrono lente per mostrare l'ambiente nel quale sarà girata l'azione, quasi l'indagine etnografica avesse bisogno di un tempo preciso per scoprire il paesaggio antropomorfo; poi in modo costante il ritmo inizia a montare mentre la lunghezza della singola inquadratura si riduce, il montaggio stringe i tempi di visione e le scene avvolgono lo spazio filmico; si arriva così al compimento del momento drammatico, il lancio dell'arpione, che colpisce mortalmente il pesce spada (in *Lu tempu di li pisci spada*). Al momento di massima energia potenziale espressa dall'immagine, segue un istante di sospensione sonora: si tratta di variazioni

ritmiche calcolate che il regista propone per intensificare la drammaticità del momento. Tale *modus operandi* si ripropone dopo le immagini di una natura in tumulto in cui una tempesta e una eruzione vulcanica spingono gli abitanti del luogo a chiudersi nelle loro case per proteggersi dagli eventi naturali (*Isole di fuoco*); oppure viene utilizzato per sottolineare il pericolo del crollo di una trave che terrorizza per qualche secondo gli operai all'interno della miniera (*Surfarara*, 1955). Superato il momento topico De Seta ferma l'immagine, sospende il racconto e la tensione rimane forte per qualche istante, poi si ritorna alla natura, alla normalità, i ritmi di montaggio si smorzano e il prevalere dei piani sequenza riporta alla naturale vita di ogni giorno, così come il cortometraggio era iniziato. Uno stile comune di raccontare l'evento contraddistingue questi film così intensi, con inquadrature che avvolgono il soggetto da diversi punti prospettici, alternando primi piani a primissimi piani nei momenti nei quali l'emozione giunge alla massima intensità, dando allo spettatore l'effetto di essere coinvolto in quell'azione e di essere parte integrante di quei mondi perduti¹⁹.

Taffarel (la cui opera verrà approfondita più avanti) invece lavora per case di produzione cinematografiche (come Documento Film, sezione produttiva della più rappresentativa Lux Film) che si affidano ai finanziamenti statali previsti dalla legge Andreotti (e successive modifiche nel 1956 e 1959) e in seguito dalla cosiddetta legge Corona (1965), nelle quali è legiferato l'uso pubblico del prodotto in senso pedagogico informativo. Quindi i suoi lavori prevedono l'uso della voce narrante, perché la stessa possa informare gli spettatori sul significato delle immagini che scorrono sullo schermo. Il fine ultimo di queste produzioni, realizzate con finanziamenti governativi, è quello di istruire gli italiani e insegnare loro le culture variegata della nostra penisola. Un fine educativo che si manifesta nell'individuazione di un'identità culturale simile a un viaggio peninsulare predisposto per raccontare cinematograficamente "il diverso", anche quando l'affresco neorealista può essere indigesto all'immagine del Paese stesso, nella sua immutabile rappresentazione di una povertà atavica figlia di un *Cristo* "che non solo" *si è fermato a Eboli*, come i registi demartiniani ci hanno mostrato nei loro cortometraggi etnografici girati nel profondo Sud, ma neppure si è mai spinto oltre

¹⁹ Il prosieguo della carriera di De Seta, cesellata da interruzioni temporali e legata a cambiamenti di teoremi e attitudini personali, è raccontato da Bruno Roberti in *Vittorio De Seta: senza un maestro ovvero un maestro senza nome*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine 2013, pp. 99-105.

le barriere montane delle Prealpi trevigiane-bellunesi o della Val Brenta, come rivela una parte dell'opera documentaria del vittoriese Taffarel²⁰ (*La croce*, 1960; *Fazzoletti di terra*, 1963; *La montagna del sole*, 1966; *L'ultimo contadino*, 1976; *Patriarca d'autunno*, 1978). Il commento è studiato a tavolino con Roberto Natale, che collabora continuativamente con il regista e dona al testo un risvolto di tipo psicologico, poetico, incisivo, senza fronzoli. A differenza di quanto accade con De Seta, è proprio sul singolo personaggio che si costruisce il racconto, cogliendo emozioni, piccoli gesti abituali, particolari mai insignificanti perché intrisi del dolore di chi vive in povertà e sofferenza al limite della sopportazione (*Il ritorno di Barba Giovanni*, 1960; *Un alpino della settimana*, 1969; *Via Crucis*, 1972). Taffarel gira i suoi documentari rapportandosi con la realtà, con le tradizioni popolari e con le rilevazioni etnografiche ed entra nella dimensione privata, descrivendo i suoi personaggi nei momenti più intimi legati alla cultura rurale. Attribuisce una particolare attenzione al dettaglio sceneggiando quanto riprenderà: procede in questo modo proprio per cogliere al meglio l'intensità del gesto dei suoi personaggi che sono sempre attori non professionisti. Laddove De Seta predilige riprendere le immagini nella loro immediatezza per riordinarle attraverso il montaggio e utilizzare il suono in presa diretta, Taffarel si serve della voce narrante come elemento di unione tra la rappresentazione degli accadimenti e il mondo intimo del singolo individuo, accentuando l'ambivalenza tra la povera e frugale esistenza del personaggio ripreso e la ricchezza di sentimenti altrimenti dignitosamente celati. L'utilizzo del narratore non avviene, quindi, in senso formale, descrittivo e didattico ma come strumento elegiaco, con un sottinteso critico, in grado di restituire la profondità di sguardo e la poetica archetipa-analitica caratteristica del Neorealismo²¹, quale scoperta del sociale e del *modus vivendi* di un individuo o di una comunità.

²⁰ M. Melanco, *Giuseppe Taffarel. Il documentario neorealista alla ricerca dei mondi e dei territori rurali perduti*, in «Protagonisti», ISBREC, 104/2013.

²¹ Sul concetto di Neorealismo si apre a uno straordinario numero di articoli e saggi scritti dal secondo dopoguerra a oggi, una letteratura che Stefania Parigi (*Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014) ha condensato in una monografia completa sull'argomento cui si rimanda; mentre Perniola, nella bibliografia analitica del suo *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Bulzoni Editore, Roma 2004, riporta una serie di scritti che riguardano "il dibattito su Neorealismo e documentario" (pp. 262-264); di chi scrive, sul concetto di paesaggio neorealista, si cita il saggio: *Le metamorfosi del paesaggio italiano nel periodo neorealista*, in *Paesaggi passaggi passioni. Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, Liguori Editore, Napoli 2005, pp. 43-105.

Il documentario è uno strumento colto nel suo “trasmettere cultura” quando, visto oggi, è capace di riportare in vita elementi del nostro passato ancestrale. I registi citati hanno tutti una solida base culturale, interagiscono con il sistema per dare un senso ai valori in cui credono, tenendosi ancorati a un’idea politica o filosofica. Questa è la condizione generale che li unisce esaltandosi in modo particolare nell’opera della coppia Del Fra-Mangini, una delle più esclusive del cinema italiano. La valenza sociale e culturale della loro collaborazione (qui non importa se alcune volte sono firmati dall’uno o dall’altra), grazie all’osmosi che si genera tra due persone unite da ideali politici, etici e morali, ha consentito la realizzazione di cortometraggi “identitari” basati essenzialmente su una fermezza di sguardo esemplare nel generare una coscienza, prima individuale, poi collettiva. L’arretratezza di pensiero è figlia congenita di *All’armi siam fascisti!*, lavoro firmato insieme a Lino Micciché. I testi del documentario sono stati ideati da Franco Fortini sulle immagini pre-montate. Il film, rivisto oggi, mostra al microscopio il DNA di un’Italia spaccata in due agli inizi degli anni Sessanta, in cui manca un’identità comune, e si percepisce la necessità di restare all’erta, perché il fascismo si sta di nuovo insediando nel sistema politico-sociale. Nella filmografia della coppia è sempre insita la capacità di scovare questa parte “nera” dello spirito nazionale: accade in *La gita* (1960) con i giovani protagonisti pariolini, succede in *Fata Morgana* (1962) con i meridionali segregati nella capitale lombarda, si vede nell’industrializzazione imperfetta del Sud che conviene al capitalismo di *Tommaso* (1965) e *Brindisi 66* (1966), fino a *Felice Natale* (1965), in cui l’avvento del consumismo è rappresentato in ogni sua nefandezza e pericolosità civile e sociale. Questo cinema rompe gli schemi e determina un’implosione critica sull’incedere instabile di una collettività spezzata da individualismi e fratture insanabili che neppure *La torta in cielo* (citando un film simbolico di Del Fra del 1973) sembra poter addolcire. Spaccature oggi coperte dal terriccio della globalizzazione di cui questi piccoli grandi film degli anni Sessanta hanno saputo interpretare anzitempo le future insanabili contraddizioni.

5.2 Luigi Di Gianni: la claustrofobia utopica dell’immagine periferica e metafisica a-politica

Come sostiene Gilles Deleuze, nel momento d’insorgenza dell’*immagine-tempo* non vale quantitativamente quanto succede, ma quello che qualitativa-

mente si registra²². La definizione del filosofo francese sembra coincidere con i fondamenti dell'estetica ontologica esistenzialista nella forma del documentario²³ e del cinema astratto di Luigi Di Gianni²⁴, un autore attento alla forma calligrafica dell'immagine, impreziosita dalla volontà di realizzare cinema per il soddisfacimento delle proprie aspirazioni intellettuali, di girare film per il piacere di sorprendere e sorprendersi nell'incanto estatico che contraddistingue la sua opera. È segno di un'autorialità da rimandare ai posteri²⁵, considerando l'acume di un regista particolarmente attento alla bellezza e alla forza delle rappresentazioni filmiche, fin dalla prima pellicola, *Magia Lucana*. La filmografia di Di Gianni è caratterizzata da un forte slancio artistico e da una ricerca volta alla costruzione delle riprese come esaltazione della scena filmica, frutto di uno studio attento dei particolari a suggello di un cinema – come lui stesso lo definisce – “a-commerciale”, dal *modus operandi* utopistico, estremo²⁶, contrario al compromesso, contraddistinto da una caparbia coerenza nel sottrarsi a semplificazioni linguistiche, votato all'esaltazione di una fotografia²⁷ impreziosita e amplificata dalla maniacale attenzione per il dettaglio nell'inquadrare paesaggi antropomorfici. Dietro alla profondità dello sguardo si concreta la pacatezza del suo raccontare senza la minima necessità di esprimere giudizi immediati: lo spettatore è lasciato pienamente libero di interpretare quanto messo in scena. La determinazione semantica dei significati passa attraverso l'utilizzo di quanto

²² G. Deleuze, *L'immagine-movimento: Cinema 1.*, tr. it. J.-P. Manganaro, Einaudi, Torino 2002; Id., *L'immagine-tempo: Cinema 2.*, tr. it. L. Rampello, Einaudi, Torino 2017.

²³ Quando per documentario s'intendeva ancora il pretesto e l'occasione per girare un film nelle sembianze ristrette del cortometraggio, in quegli anni Cinquanta in cui il film breve è ancora sinonimo di documentario.

²⁴ Questo paragrafo è una rivisitazione di un saggio pubblicato da chi scrive e qui in precedenza già citato: *Luigi Di Gianni e la metafisica dell'immagine*.

²⁵ Autorialità consacrata dalla Cineteca di Bologna con il restauro e la distribuzione (dal novembre 2013) di un cofanetto contenente quindici cortometraggi intitolato *Uomini e spiriti. I documentari di Luigi Di Gianni*.

²⁶ Cfr. *Faccia a faccia con l'estremo: Luigi Di Gianni*, intervista di D. Monetti, in «CineCritica», anno xvii, 68, ottobre 2012, pp. 6-25. Alla domanda «Il tuo amore per il cupo, l'apocalittico ha radici nella tua infanzia?» Di Gianni risponde: «Sicuramente. Indubbiamente è una scelta di campo, di gusto e di vocazione. Quindi il documentario, che per me è stato un pretesto per costruire in fondo della finzione, è stato all'insegna del cinema estremo. Per esempio, De Martino, con il quale avevo fatto amicizia, l'aveva capito perfettamente. E difatti lui mi suggeriva sempre casi estremi» (p. 10).

²⁷ Cfr. C. Domini (a cura di), *Il culto della realtà: Luigi Di Gianni fotografo*, Associazione Culturale Il Nodo, Trieste 2008.

inquadrato, l'oggetto è la costruzione severa e minuziosa del set, la scenografia è studiata con accuratezza anche quando gira i suoi documentari etnografici interpretati da personaggi della periferia illimitata del mondo contadino.

Nel primo periodo della sua attività artistica, il regista crea piccoli film che richiamano ambiti dimenticati dell'esistenza umana, come i riti magici e funerari derivati da superstizioni arcaiche, profondamente radicate nel popolo lucano e in altri territori del Sud d'Italia. Un mondo intriso di consuetudini legate a un filo invisibile che unisce magia e realtà alla dignitosa fierezza e determinazione con cui è affrontata l'ostilità soprannaturale, anche quando le soluzioni utilizzate sono azioni razionalmente improbabili come l'uso dei più diversi riti magici, delle malie, degli esorcismi, o il ricorrere fedelmente alle rassicuranti processioni e ai riti propiziatori e dispensatori di protezione. Questi film sul mondo contadino e la sua precarietà esistenziale (in Lucania il lavoro e talvolta la vita stessa sono minacciati dalla natura del suolo: *Pericolo a Valsinni*, 1959; *Frana in Lucania*, 1959; *Un paese che frana*, 1964) sono realizzati da Di Gianni con continuità fino all'inizio degli anni Settanta. Tra i titoli più evocativi si ricordano: *Magia Lucana*, *Nascita e morte nel meridione (San Cataldo)*, *Grazia e numeri* (1962), *La Madonna di Pierno* (1965), *I Fugenti* (1966), *Il culto delle pietre* (1967), *Il male di San Donato* (1965), *Nascita di un culto* (1968), *La potenza degli spiriti* (1968), *Chanukkà* (1968), *La possessione* (1971), *L'attaccatura* (1971), *Grazia e morte* (1971), *La Madonna del Pollino* (1971), *Montevergine* (1971). Tali documentari raccontano come si utilizzano i rimedi arcaici assimilati da altre culture, frutto d'invasioni e più legati alla superstizione che ai dogmi religiosi formali, per cui si ricorre alla magia e alla stregoneria²⁸ per risolvere problemi di salute, combattere la malasorte, sconfiggere i sortilegi del demonio, già narrati nell'opera pre-espressionista *Häxan* (1922; *La stregoneria attraverso i secoli*) del danese Benjamin Christensen²⁹, un film che si dimostra, ancor oggi, di rara

²⁸ Un testo completo sull'opera di Di Gianni è D. Ferraro (a cura di), *Tra magia e realtà. Il meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, cit.

²⁹ Come in *La stregoneria attraverso i secoli* (opera pre-espressionista perché le riprese iniziarono nel 1919 e il film ebbe un tempo di lavorazione di oltre tre anni, mentre il primo film impressionista è notoriamente considerato *Das Cabinet des Dr. Caligari* [*Il gabinetto del dottor Caligari*] di Robert Wiene del 1920), Di Gianni rappresenta nei suoi documentari i comportamenti di persone spiritate: solo per fare due esempi in *La possessione* il regista racconta di una donna posseduta dallo spirito del nipote, mentre in *L'attaccatura* una signora esercita la "magia liberatrice" in un quartiere di Napoli, spiegando ai suoi devoti pazienti come eliminare ogni fonte di male, ma pratica anche la "magia nera", cioè procura il male tramite le "fatture".

potenza descrittiva e di sostanziale bellezza estetica (a soggetto, ma in realtà è un documentario storico, dalla forma didattica e divulgativa, realizzato quasi interamente negli studi cinematografici) da cui Di Gianni attinge. Il regista ha un approccio “laico” verso l’indagine di eventi innaturali (da sempre dominio spirituale della sola Chiesa), estranei al mondo superficiale e consumistico della società di massa, esasperato dal boom economico, che guarda inebriato i rapidi cambiamenti e le spinte verso il futuro, con apparente disinteresse per il passato come mostrano *Una vita difficile* e *Il sorpasso*. Al cinema commerciale, talvolta impegnato in denunce di natura sociologica, Di Gianni risponde con le sequenze claustrofobiche degli interni di *Magia Lucana* e *Nascita e morte nel meridione*. Le immagini di uno sciame di mosche che invade gli spazi antropomorfi rimarcano la difficoltà del vivere; le profonde rughe che solcano i volti dei protagonisti mostrano allo spettatore la dimensione psicologica cristallizzata dalla solitudine e dall’immutabilità dei tormenti, che fiaccano lo spirito fino a condannarlo a una calma assordante. La contaminazione fra realtà documentaria, manipolazioni della messinscena e astrazioni metafisiche offre una lettura profonda dell’approccio alla vita in contesti sociali segnati dal disagio e dall’emarginazione.

Il regista evita tutto ciò che non sente coerente con se stesso, rinuncia alla realizzazione di film troppo sceneggiati rispondenti ai meccanismi della linguistica popolare, per avvicinarsi allo spettatore con riferimenti derivati da scelte estetiche esclusive. Nella sua opera c’è un’attenzione particolare per lo studio dello spazio, per la definizione meticolosa dell’inquadratura, per una costruzione volutamente dettagliata della scena. Un insieme di elementi che creano il tempo di riflessione indispensabile per mostrare anche il più piccolo segnale in grado di legare l’uomo all’ambiente e di determinarne una surrealistica simbiosi (in questo è decisiva l’influenza del cinema tedesco degli anni Venti, da cui Di Gianni è rimasto suggestionato durante il periodo di frequenza della Scuola Nazionale di Cinema)³⁰. L’esaltazione di un’effimera autenticità deriva, nella sua forma più intima, dall’uso esasperato delle immagini cinematografiche, come se ognuna fosse una questione vitale. Il perfezionismo di raccordo delle sequenze si risolve in un significato simbolico e intuitivo nel momento delle riprese, mentre il montaggio è suggellato dalla ragione, proprio quando la tecnica raffina la necessità di significati immediati e sintetici.

³⁰ Cfr. (Documentario) *Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi Di Gianni*, cit.

Il suo cinema – per scelta l'autore non s'interessa della storia, perché asserisce che essendo ripetitiva è senza soluzione di continuità – si spinge verso l'ideazione di novelle metafisiche con ispirazione tragica e verso le transizioni degli umori come specchio di analisi kafkiane, spesso conseguenti a implosioni oniriche, utopiche, meta-storiche.

In *Magia Lucana*, come detto cortometraggio d'indagine demartiniana³¹, Di Gianni punta sull'incanto di una fotografia in bianco e nero e di una scenografia a effetto con l'uso di un commento extra-diegetico perfettamente legato alle immagini fino a sfumare in esse (la voce narrante è di Arnaldo Foà), creando con attenzione meticolosa una ricostruzione scenica fedele alla dimensione etnologica di quei luoghi. Per esigenze tecnico-estetiche la regia cinematografica sposta i piani della realtà del fatto ripreso, arrivando a modificare la sostanza di un cerimoniale centenario nel momento in cui la disperazione della morte sembra trovare espressione nel pianto rituale di lamentazione funebre, da sempre celebrato all'interno delle mura domestiche, qui invece ricostruito in esterno³². La ricostruzione raggiunge un raro effetto di pura bellezza visiva e di forte intensità emotiva, con quei corpi femminili disperati avvinghiati alla bara nel loro abbigliamento nero tale da confondersi con un paesaggio roccioso e lunare – di cui fanno parte imprescindibile immedesimandosi pure uomini e bambini, immobili in piedi a una certa distanza dal simulacro, osservatori silenziosi del rito – con gradazioni cromatiche studiate per esaltarli ancora di più fino a compenetrarli nell'atmosfera che li circonda.

C'è da chiedersi se è lecito o no che il cinema più legato alle tradizioni popolari e all'antropologia visiva, quindi alla realtà dei costumi contadini, possa, per necessità congiunte a problemi particolari, deviare dal realismo oggettivo e trasformare la realtà in una sua trasposizione. Anche se serve a creare un'esaltazione del tragico e a riprese suggestive di grande valore estetico, non si tratta di un rovesciamento del credito del realismo documentario? La risposta va ricercata in un fattore esterno che riguarda la sperimentazione che Di Gianni (e con lui un piccolo gruppo di altri registi citati) mette in gioco, recuperando le

³¹ Cfr. G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, cit. e F. Marano, *Il film etnografico in Italia*, Edizioni Pagina, Bari 2007.

³² Anche Cecilia Mangini in *Stendali. Suonano ancora* ricostruisce una lamentazione in un interno, e, nonostante la maestria espressa nel girare in spazi strettissimi, il film presenta una serie di elementi che evidenziano la necessità di organizzare la scena, carica di significati, come accentuazione della realtà.

brillanti intuizioni ispirate agli studi dell'etnologo Ernesto De Martino. In questi film sul profondo Meridione si manifesta un nuovo approccio ai temi della cultura popolare, fondato sul desiderio di poter sperimentare innovativi stili di narrazione, sfruttando situazioni inedite capaci di sorprendere lo spettatore che non conosce realtà così originali, isolate, persino intimiste, figlie di un sottosviluppo che nel Sud d'Italia unisce e confonde religiosità con riti funebri profani. In pratica l'intento di questi autori rimane legato a uno sviluppo del linguaggio espressivo piuttosto che di quello scientifico, attingendo dagli insegnamenti etnologici – ideologicamente diversi perché, per citare una sostanziale differenza, Di Gianni, con le sue metafore visive sulla sopravvivenza, ha un approccio esistenzialista, mentre Mangini e Del Fra sono intellettuali d'ispirazione marxista –, pur restando fedeli alla lezione dello studioso napoletano nel favorire la capacità comunicativa³³. L'indagine acquisisce valore proprio durante le esperienze vissute in prima persona dagli autori e dai loro collaboratori, immedesimandosi nel *modus vivendi* dei popoli ripresi nelle loro manifestazioni più intime e viscerali, ed equilibrando funzioni di pura estetica cinematografica³⁴ a questioni di antropologia sociale e/o filosofica.

Di Gianni, dalla fine degli anni Sessanta, si concentra sui simboli che fungono da totem per un discorso sull'utopia e sul mito che di lì a poco prenderà forma cinematografica concentrandosi sulla forza di cui dispongono le immagini e racconta, con una forma di dissenso lucida e tagliente, l'esercizio del potere antropico. La sua analisi critica al potere politico poggia su un equilibrio che è emanazione del suo carattere tranquillo, mai ridondante, consoni all'uso di un linguaggio meditato come esteriorizzazione di una solidità etica ben radicata in convinzioni filosofiche. Di Gianni applica questo sistema interpretativo personale al suo cinema, accostandolo a un modello recitativo teatrale dove a prevalere è l'annientamento del ruolo dei personaggi portati in scena. L'autore realizza le sue opere post-demartiniane con grande determinazione (*Il tempo dell'inizio*; 1974, unico suo film di finzione girato nella Basilicata di Craco, Pisticci e Matera, tra fobie kafkiane e distopie or-

³³ Cfr. L. Di Gianni, *Cinema documentario meridionale del dopoguerra*, in P. Iaccio (a cura di), *Napoli e il cinema 1896-2000*, in «Nord e Sud», anno XLVII, luglio-agosto 2000.

³⁴ Nelle funzioni di pura estetica cinematografica il montaggio ha un'indiscussa superiorità lessicale e semantica sull'uso della sceneggiatura e, quindi, è parte imprescindibile della cinematografia documentaria più pura, legata al linguaggio cinematografico e alla teoria vertoviana sul cinema verità della vita colta in flagrante.

welliane, tra teatro classico e *off*, pescando da Jacques Lacan e Antonin Artaud, una storia insieme tragica e grottesca), sottraendosi ai contesti legati ai riti popolari. Il suo cinema diventa ancor più lo strumento/pretesto per costruire quanto interessa al filosofo/artista, in definitiva sceglie un linguaggio preordinato nella forma, usa immagini e suoni per mostrare realtà emotive e ideologiche. Ama l'immobilità e la rarefazione, pratica la finzione, il cinema a soggetto, per esporre il privilegio della pulsione verso l'assurdità esistenzialista, idea originata in lui fin dalla lettura di *Essere e tempo* (*Sein und Zeit* di Martin Heidegger, la cui prima edizione è del 1927), saggio che ha come filo conduttore l'elaborazione del problema del senso dell'essere, ovvero la ripresa della questione ontologica come fondamento centrale della metafisica, astrazione filosofica sulla quale sembrano fondarsi le opere future di Di Gianni, poiché si basano su una percepita *astrazione utopica*:

«All'età di diciassette anni, ovvero quando mi stavo preparando agli esami di maturità classica, leggendo il libro *Studi sull'esistenzialismo* di Pareyson, m'innamorai della filosofia esistenzialista, soprattutto della parte tedesca. [...] Ho trovato molto affascinante il testo di Martin Heidegger *Sein und Zeit*. Soprattutto il tema dell'uomo sentinella del nulla. Prima folgorazione. L'essere per la morte. Seconda folgorazione. E ancora: il concetto dell'angoscia. Angoscia non in termini psicologici, ma metafisici: il rapporto con il nulla»³⁵.

Per la sua opera filmica e per i relativi studi di natura antropologica, nel 2006 Di Gianni riceve il Dottorato *honoris causa* in Filosofia presso l'Università di Tubinga. Nel film *La montagna infranta* (*Vajont 1963-2013*)³⁶, nel quale Di Gianni recita la parte di se stesso, racconta la sua esperienza mentre girava un documentario d'inchiesta (*La tragedia del Vajont*, 1963) sulla catastrofe. Il regista riflette sulla «suggestione filosofica» dei suoi film e conclude che, senza una

³⁵ D. Monetti, *Faccia a faccia con l'estremo: Luigi Di Gianni*, cit., p. 11.

³⁶ *La montagna infranta* (*Vajont 1963-2013*) (2013) di Mirco Melanco è un film realizzato negli ambiti del Laboratorio di sceneggiatura applicata (Magistrale SPM – Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova), prodotto da Federico Massa e dall'Associazione Culturale Gooliver. Di Gianni ritorna nei luoghi dove aveva girato i suoi due documentari – anche *Vajont* (*Natale 1963*) (1963) – e approfondisce concetti che appartengono alla sua ricerca di intellettuale.

riflessione filosofica, verrebbe a mancare l'ispirazione e quell'autorialità descrittiva che lo spingono ad affrontare una qualsiasi avventura filmica.

Il tempo dell'inizio è ancor oggi un film attualissimo – il protagonista, internato in un ospedale psichiatrico, sogna di tuffarsi in un mondo assurdo, denso di cialtronerie nelle quali può solo soccombere – che si dissocia dalla storia o dalle funzioni legate al pensiero materialista. La pellicola, difficilmente inquadrabile in un genere, nel suo cinismo apocalittico (come fosse un documentario sulla politica in formato di poetica audiovisiva; forse è semplicemente, e solo, un film astratto) critica la gestione politica e i ripetuti tragici errori compiuti dall'uomo nel tempo. Gli sbagli si replicano senza che i personaggi coinvolti possano ambire a un nome proprio³⁷, essi partecipano al film seguendo un ruolo e delle precise funzioni mentre la responsabilità oggettiva deriva dall'accumulo di incurie che appiattisce la storia, creando confusione, sopruso, abuso di potere, corruzione. Il depauperamento dell'amministrazione della cosa umana, senza soluzioni temporali, prima acidifica e poi corrode il bene comune, riducendo la storia dell'uomo a una serie di massacri e di sopraffazioni. Dalla pratica delle immagini e dei segni del cinema di Di Gianni – il cui riferimento costante è un modello di pensiero mitteleuropeo legato, *in primis*, all'opera di Franz Kafka – germoglia l'evocazione dell'essere umano spinto verso la deriva metafisica. Le tematiche che stanno a cuore a Di Gianni riguardano l'uomo visto in senso esistenziale, ir-radiato non soltanto verso il sociale, ma anche verso aspetti di trascendenza o argomenti che riguardano la solitudine, l'angoscia, l'emarginazione. *La tana* (1967, presentato al Festival di Cannes l'anno successivo) sembra essere il film in cui questi concetti vengono espressi con più forza: l'assurdo protagonista (Giulio Donnini) è rinchiuso nella sua dimensione claustrofobica, divorato dai suoi stessi fantasmi. Nel 1978 Di Gianni gira *Il processo*, uno sceneggiato televisivo prodotto dalla RAI in due puntate della durata complessiva di circa tre ore. Il soggetto, tratto dall'opera di Franz Kafka, ha una lunga gestazione poiché il regista aveva fatto leggere la bozza ad Alessandro Blasetti, suo insegnante di regia ai tempi in cui frequentava il Centro Sperimentale di Cinematografia. Il risultato è una versione sospesa tra la "corposità realistica",

³⁷ In *Il tempo dell'inizio* solo il protagonista ha un nome, David Lambda (Sven Lasta), mentre nel film gli altri personaggi non sono menzionati con nomi o cognomi: questo accade perché essi ricoprono solo dei ruoli e delle funzioni.

mai naturalistica dell'immagine, di cui la peculiarità principale è la rarefazione delle atmosfere, e l'immobilità degli stati d'animo e degli ambienti nei quali i personaggi si trovano immersi: «Nell'impostazione del clima generale e nelle componenti scenografiche e recitative, ho cercato di evitare da una parte la pura astrazione, dall'altra un realismo parziale e riduttivo e di assumere la corposità e nello stesso tempo la dilatabilità dei dati reali (anche nell'ambientazione) che l'autore nitidamente suggerisce»³⁸. La passione per Kafka lo accompagnerà sempre e lo spinge alla realizzazione di due film ambientati in luoghi remoti, fuori dal tempo, nella continuità di un cinema di finzione che oltrepassa le soglie temporali per dare, nell'astrazione, metabolismi concreti del particolare gioco delle emozioni. *Un medico di campagna* del 2012 e *Appunti per un film su Kafka (Nella colonia penale)* del 2013 sono due medimetraggi che mostrano questa voglia di Di Gianni di sondare aree remote della coscienza umana, dove sesso, coercizione, banalità, violenza, potere, fanno parte di un gioco senza soluzione di continuità dove le percezioni di spazio e tempo si annullano per dare sfogo all'intensità della viltà umana.

C'è un aspetto artistico di Di Gianni che supera quanto detto finora e riguarda la sua capacità di trascinarsi dentro un cinema sociale dal volto profondamente umano – *I misteri di Roma* (1963) segna un primo interessamento per le tematiche sociali³⁹ della contemporaneità come quelle proposte, in stile neorealista, da Cesare Zavattini⁴⁰ – fino a ricongiungersi con il filone documentario di denuncia di spirito esistenzialista, laddove le nefandezze umane portano alla catastrofe. L'impulso spinge allora il regista alla ricerca del senso

³⁸ L. Di Gianni in «Tuttolibri», 13 marzo 1976.

³⁹ Tra questi, a sfondo sociale, sono da annoverare anche i seguenti documentari: *Ragazze dell'avanspettacolo* (1962), *Viaggio in Lucania* (1965), *Tempo di raccolta* (1966), *Il Lago* (1966).

⁴⁰ Lo scopo di *I misteri di Roma*, diretto da sedici allora giovani registi, è quello di formulare un'analisi sociologica ed esistenziale approfondita della vita sociale nella metropoli capitolina, nel momento dell'esplosione del boom economico. Per la sua realizzazione Cesare Zavattini prende la strada del "cinema diretto" o "cinema verità", per l'epoca una grande innovazione nel panorama italiano. Il risultato è un documentario iperrealista, una testimonianza altrimenti inesistente dei modi di vita e di lavoro capitolini travolti dall'esplosione demografica e dalle nuove condizioni di vita in pieno miracolo economico. Di Gianni partecipa al film (tra gli altri sono accreditati alla regia dei vari episodi che compongono il film anche Lino Del Fra, Giuseppe Ferrara, Libero Bizzarri) non perché questo tipo di esperimento zavattiniano faccia parte dei suoi ideali cinematografici, ma spinto dalla voglia di fare e dalla stima che aveva per un personaggio carismatico e di grande personalità come Zavattini, da lui stimato, tanto che in seguito girerà un documentario biografico dedicato a lui intitolato *Zavattini* (1989), prodotto dalla Major film per l'Istituto LUCE.

di vuoto successivo alla calamità, fino all'angoscia⁴¹, che avvolge persone che hanno perso affetti e cose, come nel caso dei superstiti della catastrofe del Vajont (9 ottobre 1963), ripresa anche nei due documentari, prodotti dall'Unitelefilm⁴², girati in loco nel novembre/dicembre di quell'anno. *La tragedia del Vajont* e *Vajont (Natale 1963)* sono due documentari d'inchiesta di difficile realizzazione (nel primo è raccolta anche la testimonianza della giornalista Tina Merlin), dato lo sgomento che stavano ancora vivendo i sopravvissuti (circa duemila i decessi) intervistati tra le macerie dell'atroce sciagura di terra e di acqua, di cui rimane, ancor oggi, il fango gettato da chi aveva la responsabilità di una catastrofe annunciata.

Per chiudere questa panoramica sull'opera di un autore esclusivo del cinema italiano, è indicativo comprendere cosa significhi vivere di cinema (e di televisione⁴³) come forma concreta dell'esprimersi per un'autorialità culturalmente significativa, attenta all'estetica dei corpi e del messaggio legato alla protezione dell'opera e al bisogno di mecenatismo, come consacrazione dell'esserci stati, di avere prodotto Arte, ma anche di aver inseguito coloro che l'hanno prodotta. Tra i numerosi documentari realizzati da Di Gianni che riguardano la storia dell'arte (come quelli d'ispirazione storica o turistico-culturale⁴⁴) ci basti qui citare *Carlo Gesualdo da Venosa (1565-1613) Appunti per un film* (2009) che, insieme al suo ultimo *Appunti per un film su Kafka (Nella colonia penale)*, chiude la lunga carriera di un autore da poco scomparso (maggio 2019), un vero maestro del cinema d'impronta filosofica.

⁴¹ Il primo soggetto scritto da Di Gianni (all'uscita dal Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1954) era dedicato a un fatto estremo di cronaca nera legato al tema dell'angoscia, relativo alla vicenda del maresciallo della Finanza Cannarozzo che, deluso dal trattamento dello Stato nei suoi confronti, muore suicida dopo aver lanciato delle bombe in un cinema di Ancona.

⁴² L'Unitelefilm, fondata nel 1963, è una casa di produzione inizialmente soprattutto di documentari legata al PCI e al quotidiano «l'Unità», poi realizzatrice di trasmissioni televisive (come *Blob*, *Mi Manda Rai 3*, *Ultimo minuto*, *Geo & Geo*, *Scegge*, *Un giorno in pretura*, *Sfide*, *La grande Storia*, *Frontiere*, *Tv7*, *La vita in diretta*) e legata alla Fondazione dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico di Roma.

⁴³ Nel 1955 Di Gianni vince il concorso alla RAI che gli ha permesso di superare il problema dell'instabilità economica e nello stesso tempo di realizzare film televisivi come *Il processo* e altri, come i due film codiretti nel 1967 con Glauco Mari dedicati all'opera di Samuel Beckett *L'ultimo nastro di Krapp* e *Atto secondo senza parole*, mantenendo contemporaneamente l'indipendenza per realizzare i film d'autore citati in questo scritto.

⁴⁴ Per una filmografia completa di Di Gianni si può consultare il suo sito personale <http://users.libero.it/di.gianni.luigi/index.html>.

5.3 Giuseppe Taffarel e il documentario neorealista (tra politica e ideali forti) alla scoperta dei localismi contadini identitari

Ivelise Perniola⁴⁵ (nel 2004) e Marco Bertozzi⁴⁶ (nel 2008) hanno storiografato la cinematografia documentaria italiana restituendo la complessa ramificazione di opere realizzate nel secondo dopoguerra. Lavori di ricostruzione encomiabili perché hanno permesso di rendere noti anche i film figli “di un dio minore”, quali sono stati considerati i documentari nelle storie del cinema italiano, perché il cortometraggio abbinato sin dalle sue origini al cinegiornale e al cinema di finzione faticava a uscire da questo ruolo di secondo piano. Ogni spettacolo cinematografico settimanale offriva una tripla visione, ma il manifesto all'entrata del cinema presentava solo il film di finzione, non il documentario o il cinegiornale: questo accadeva per la maggior forza commerciale della pellicola più attraente. I due ricercatori hanno aperto porte sconosciute alla memoria storica del cinema italiano, riflettendo in termini di rappresentazione dei temi proposti, inseguendo anche autori, come De Seta, che si sono autoprodotti non rincorrendo i finanziamenti stanziati dalla legge Andreotti e dalle successive (per questo i film di De Seta avevano una distribuzione autonoma e partecipavano ai festival come accade ancor oggi con il documentario di cinema indipendente).

Nella letteratura cinematografica non esiste una regola democratica che conferisca il medesimo spazio a ogni autore, ma si riportano gli autori di cui si hanno più informazioni o sono maggiormente conosciuti o citati in altri saggi di riferimento. Quanto segue corrisponde alla ricerca di chi scrive sul regista veneto Taffarel incontrato la prima volta nel 2009, e del quale sono diventato amico. Sono stati tre anni di ricerca proficua, che mi hanno permesso di conoscere i suoi film, un progetto in cui mi hanno seguito numerosi studenti, terminato con la realizzazione di un documentario biografico e alcune tesi di laurea a lui dedicate⁴⁷. Nel mio percorso di studioso, le esperienze

⁴⁵ I. Perniola, *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, cit.

⁴⁶ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit.

⁴⁷ Qui si cita la tesi di laurea di M. Fornelli, *L'osservazione della realtà nell'opera di Giuseppe Taffarel. Il suo cinema tra mondi perduti e il mestiere di documentarista*, Corso di Laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2013/2014 e il documentario biografico *Giuseppe Taffarel. L'altro volto del neorealismo*, regia di Michele Fornelli ed Enrico Colelli, Laboratorio di videoscrittura, Università di Padova, 2012.

di ricerca più fruttuose sono state quelle a diretto contatto con gli autori i quali mi hanno consentito di osservare il cinema dal suo interno. È successo con Taffarel, ma in un passato recente ho trascorso lunghi periodi a fianco di Rodolfo Sonogo⁴⁸, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, compagni di viaggio e amici sinceri e, da ultima, Marcella Pedone. I due paragrafi di chiusura di questo libro sono appunto dedicati a Taffarel (cineasta politico) e alla fotografa e cineoperatrice sperimentale Pedone (a-politica). L'intenzione, in questo caso, è di raccontare nel migliore dei modi l'esperienza degli autori interagendo con le giovani generazioni per costruire una memoria del cinema e della fotografia.

Taffarel⁴⁹ (scomparso nel 2012 dopo aver compiuto da poco novant'anni) è stato partigiano e ha combattuto, soprattutto nella zona del Cansiglio (una località di montagna al confine tra le province di Treviso e Belluno), con due noti compagni di battaglia, il pittore Emilio Vedova e lo sceneggiatore cinematografico Sonogo. Un incontro importante – sebbene in un contesto così particolare e rischioso – per un giovane che, già prima della guerra, aveva trascorso un periodo a Roma dove aveva studiato presso l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, negli anni in cui era frequentata anche da Vittorio Gassman. Il ritorno nel suo paese natale, Vittorio Veneto, coincide con i giorni in cui Roma, soprattutto il quartiere di San Lorenzo (19 luglio 1943), è bombardata.

Diventa ben presto un protagonista eccezionale della lotta partigiana per il coraggio e la determinazione dimostrati sul campo. Con il soprannome di battaglia Katin, molto spesso in solitaria, compie azioni radicali. A Nove (luogo non lontano da Vittorio Veneto), provoca l'esplosione di un treno carico di zucchero diretto in Germania (da lì il soprannome di "Partigiano di zucchero"), evento in cui, per via di un errore nell'innesco dell'ordigno al tritolo, perde tre dita della mano sinistra. In un'altra occasione dal monte Visentin con un fucile

⁴⁸ Cfr. M. Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonogo*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2010.

⁴⁹ Cfr. M. Melanco, *Giuseppe Taffarel. La poetica del vivere nel documentario neorealista*, edito dall'Amministrazione Comunale di Valstagna, Valstagna (VI) 2012; M. Melanco, *Giuseppe Taffarel. Il documentario neorealista alla ricerca dei mondi e dei territori rurali perduti*, cit.; M. Melanco, *Fazzoletti di terra. Giuseppe Taffarel e lo sguardo neorealista sulla montagna veneta*, in M. Varotto (a cura di), *Piccola terra*, Cierre Edizioni, Verona 2012.

di precisione spara a un nazista sulla strada che porta al Passo Fadalto (questo fatto me lo raccontò personalmente mentre perlustravamo il Visentin per riprendere i luoghi dove aveva girato un paio di documentari). La partecipazione ad altri eventi cruciali scatena la ritorsione nazista contro la sua famiglia, e perfino nel secondo dopoguerra il suo nome viene secretato dagli archivi dell'ANPI, perché il pericolo di rappresaglie nei suoi confronti, da parte di ex nazisti, è molto alto. Taffarel in realtà parla delle sue imprese senza alcuna difficoltà a differenza di altri partigiani, che per un motivo o per un altro sono reticenti nel raccontare gli avvenimenti di cui sono stati protagonisti. Taffarel è stato fin dal primo momento consapevole di combattere per il valore imprescindibile che era alla base della guerra partigiana, la necessità di raggiungere una più equa giustizia sociale, accettandone tutti i compromessi. Queste note biografiche vogliono far comprendere il carattere di una persona schietta, indomita, qual è stato il regista di documentari veneto, uno dei cineasti più fecondi che dal 1960 all'inizio degli anni Ottanta ha girato oltre trecento documentari lavorando solo ed esclusivamente con la macchina da presa e la pellicola (Taffarel decide di abbandonare il cinema quando s'impone l'uso delle telecamere analogiche e il documentario diventa strettamente televisivo). La sua avventura da autore documentarista comincia dopo quindici anni di "gavetta" (come lui stesso la definiva) nel mondo del cinema romano, un lungo periodo (dalla fine della guerra quando ritorna a Roma insieme all'amico Sonogo) nel quale ha lavorato sul set e al montaggio di documentari firmati da altri⁵⁰. Il più noto è il primo documentario a colori italiano realizzato con pellicola Ferraniacolor, *Ceramiche ombre* (1949) di Glauco Pellegrini, un cortometraggio che ottiene un incasso importante perché abbinato al film di successo *Catene* (1949) di Raffaello Matarazzo. Come sceneggiatore e attore partecipa a numerosi film⁵¹, anche se l'interpretazione più interessante è quella del partigiano Vento in *Achtung! Banditi!* (1951) diretto da Carlo Lizzani, con Gina Lollobrigida (della quale Taffarel diventa amico e confidente).

⁵⁰ Insieme a Sonogo, Taffarel inizialmente realizza documentari prodotti dalla Lux Film, cortometraggi citati in M. Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonogo*, cit.

⁵¹ Si segnalano circa una ventina di partecipazioni attoriali di Taffarel in film di diverso genere come lo sono *Pian delle stelle* di Giorgio Ferroni (1946), *Il sentiero dell'odio* (1952) e *Amarti è il mio peccato* (1953) di Sergio Grieco, *Di qua di là del Piave* (1954) di Guido Leoni, *Il terrore dei barbari* (1959) di Carlo Campogalliani e *Le sette sfide* (1961) di Primo Zeglio; negli ultimi due film Taffarel ha firmato la sceneggiatura.

Numerosi documentari (il regista è un autore di documentaria neorealista, anche se nel suo caso l'autorialità e l'uso della sperimentazione si allargano a generi diversi⁵²) sono stati girati (con una media di un cortometraggio al mese per circa vent'anni) per case di produzione, come Documento Film o Corona Cinematografica, specializzate nel realizzare film attraverso i finanziamenti statali, prima derivati dalla legge Andreotti e successivamente dalla legge Corona, così definita dal cognome del senatore socialista che la propose in Parlamento. Per comprendere il clima nel quale il regista ha lavorato e quanto il suo lavoro sia stato legato alle decisioni politiche nell'era repubblicana, è necessario qui indicare sinteticamente il percorso legislativo.

La legge 958 impone, sin dall'inizio, vincoli piuttosto stringenti: modifica i metraggi del documentario (non inferiore ai duecentocinquanta metri e non superiore ai duemila) e obbliga l'uso del colore. Rafforza inoltre il ruolo del Comitato tecnico che, a propria insindacabile discrezione, concede, oltre al diritto di incassare il 3% dei guadagni della proiezione in sala, un ulteriore 2% per particolari meriti artistici (l'utilizzo del colore era considerato "un merito artistico"). Tale circostanza economica spinge il "cartello del cortometraggio" a creare una situazione di monopolio a danno dei piccoli produttori⁵³ e dei documentaristi più motivati, impedendo, di fatto, il formarsi di una "scuola" in grado di creare uno stile ed essere una garanzia nel tempo, educando lo spettatore a una sorta di dialogo con le immagini⁵⁴. Le case produttrici finiranno per annientare la distribuzione dei piccoli film, creando un

⁵² Alcuni film di Taffarel sono oggi restaurati e conservati nelle cineteche, altri sono irreperibili. L'autore ha concentrato la sua attività secondo le esigenze produttive. Per questo ha prodotto film di diverso genere e su svariati argomenti. Per dare qualche esempio *Surf-Casting* spiega il passaggio dalla pesca sportiva tradizionale, con la canna senza mulinello, all'avvento negli anni Settanta delle nuove tecnologie; *Tiziano il montanaro*, *La Lama di Serravalle*, *A dorso di mulo*, *Aquileia tra Celti e Romani*, *50 milioni d'anni fa*, *Il mare sui monti* sono documentari realizzati per la televisione e i temi trattati vanno dalla storia dell'arte alla paleontologia; *Uccellazione tradizione antica*, *La sagra della castagna*, *Festa in laguna*, *Vita dal mare*, *Il placido Sile* sono documentari geografici che scoprono paesi o luoghi poco conosciuti a livello nazionale (come Belluno, Caorle, Chies d'Alpago, Chioggia, la Marca Trevigiana bagnata dal Sile).

⁵³ La trattazione a seguire sulle leggi che hanno governato la vita del documentario/cortometraggio in Italia è riferita alla disamina delle leggi e alla consultazione di C. Rizzo, *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza 2010, pp. 39-49.

⁵⁴ Cfr. G. Bernagozzi, *Il cinema corto: il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La casa Usher, Firenze 1979, pp. 118-119.

organismo privo di controlli che favorisce la quantità sulla qualità sino a produrre documentari girati su set di altri registi o costruiti su decontestualizzazioni filmiche. Il documentario, divenuto sempre più didattico e osservativo, meno poetico o artistico nella sua funzione divulgativa, causerà un progressivo allontanamento degli spettatori dal genere e al contempo il rafforzarsi di una spirale di soli interessi economici e commerciali da parte di produttori, distributori ed esercenti. Carlo Lizzani, descrivendo il sistema di speculazione generatosi, spiega come ebbe inizio la «gara dei cortometraggi fatti in casa e si stimolò la produzione di una marea di pizze inutili e noiose, disgustose per il pubblico, costretto a subire nelle sale, migliaia e migliaia di metri non digeribili per dare la possibilità a un gruppo di persone, per altro incompetenti, di ingoiare il premio governativo»⁵⁵.

Una buona legge sulla carta si dimostra debole nella sua fase applicativa. La successiva legge 897 (31 luglio 1956) cerca con l'articolo 12 di assicurare la proiezione in sala dei cortometraggi, concedendo agli «esercenti delle sale cinematografiche che proiettino, oltre ai normali complementi di programma, soltanto un film nazionale di lunghezza superiore ai duecento metri, ammesso alla programmazione obbligatoria dalla presente o dalle precedenti leggi [...], un abbuono del 2% dei diritti erariali introiettati a norma di legge». Nonostante ciò contribuisca a dare un margine più ampio alla produzione indipendente con un oggettivo miglioramento della qualità, la normativa non intralcia il dominio del Comitato tecnico che è influenzato dal potere economico e politico dei maggiori gruppi produttivi, creando di fatto problematiche legate alla diffusione dei cortometraggi. Se da una parte sembra migliorare la qualità del prodotto, dall'altra il monopolio produttivo non cambia. La legge n. 1097 del 22 dicembre 1959 aggrava i difetti della precedente: con l'articolo 3 si cede di nuovo al produttore il 2% degli incassi degli spettacoli in sala nei quali il documentario è proiettato, per tre anni dalla prima produzione fino a un massimo di quattro milioni e cinquecentomila lire per quelli in bianco e nero. È anche fissato a duecento il numero di cortometraggi della programmazione obbligatoria annuale e sono istituiti ben centoventi premi di qualità (di due milioni di lire) per i documentari di particolare valore tecnico, artistico e culturale. La selezione è sempre affidata a un Comitato, la cui composizione lascia seri dubbi sulla sua imparzialità e obiettività, vista la presenza di commissari che

⁵⁵ C. Lizzani, *Addio documentario*, in «Filmcritica», 2, gennaio 1951, pp. 38-39.

figurano nei titoli di testa degli stessi documentari che possono essere premiati⁵⁶. La situazione peggiora in seguito alla promulgazione della legge Corona (n. 282, 12 novembre 1965) che fa regredire la produzione (art. 11) sostituendo le percentuali prima previste sugli incassi con i “premi di qualità” per i produttori (il 90% è destinato al produttore) e per le altre maestranze che partecipano alla produzione (8% al regista; 2% al direttore della fotografia). La legge include anche altre norme che, di fatto, danno ancora più potere al Comitato che deve redigere motivate graduatorie di merito dei film in concorso, mentre la retribuzione dei premi è subordinata all’accertamento della SIAE che il film sia stato proiettato in almeno cinquecento sale. L’articolo 48 prevede che il Comitato sia formato da due autorità appartenenti al mondo della cultura e dell’arte, tre critici cinematografici e due docenti universitari di materie umanistiche e sociologiche designati dal ministero dell’Università. Con questo giro di vite nella riduzione dei finanziamenti i produttori iniziano a imporre restrizioni ai registi: il periodo di ripresa è limitato a due o tre giorni e sono concessi solo ottocento/mille metri di pellicola a conferma che la durata di un documentario etnografico o di documentazione sociale non deve superare o essere inferiore a dieci minuti. La “formula 10” determinerà in seguito l’equivoca identificazione del documentario con il cortometraggio. L’articolo 13, relativo alla programmazione obbligatoria dei documentari nelle sale, non fa che garantire entrate agli esercenti a scapito dei produttori: agli esercenti è assegnato un 3% dei diritti erariali introitati a norma di legge se almeno un cortometraggio, conforme alla normativa presente nell’articolo, viene proiettato insieme a un lungometraggio, abbuono concesso per un limite di tre anni dalla data accertata dalla SIAE e dalla data della prima proiezione del cortometraggio stesso. L’articolo 36 riguarda i complementi di programma e stabilisce che i cortometraggi di attualità possono essere programmati una volta in ciascuna sala cinematografica e devono essere sostituiti ogni qualvolta cambi la programmazione del film di finzione. Un simile sistema distributivo porta a un altro allontanamento del pubblico dal genere e scoraggia le produzioni indipendenti per via dei troppi vincoli da rispettare. Contemporaneamente gli stessi registi sono costretti a considerare il documentario come un ponte di passaggio per la realizzazione di lungometraggi a soggetto e pertanto lo abbandonano non appena imparato il mestiere.

⁵⁶ Cfr. C. Rizzo, *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, cit., p. 44.

I danni causati dalla legge Corona alla cinematografia documentaria (di fatto Cecilia Mangini nel 1965⁵⁷ sospende la realizzazione di documentari autoriali), si sommano a quelli del cinema di finzione – Dino De Laurentiis parla di un vero e proprio disastro nell'intervista inserita nel documentario *Di me cosa ne sai* (2009) di Valerio Jalongo, sull'“eterna crisi del cinema italiano” – e spingono i grandi produttori nazionali (come De Laurentiis e Ponti) a emigrare all'estero dopo la chiusura delle coproduzioni con i Paesi stranieri. Tali presupposti portano l'industria cinematografica italiana verso una crisi sia economica sia di contenuti, argomentazione che Marino Livolsi e Gian Piero Brunetta, tra gli altri, riprendono ampiamente in *Schermi e ombre*⁵⁸, un testo che ridisegna gli anni Settanta della crisi del cinema italiano e della costante chiusura delle sale, fenomeno dovuto anche al contemporaneo avvento delle televisioni private.

Taffarel inizia la sua produzione nel 1960. Nel clima politico-culturale che qui è stato sinteticamente descritto si comprende l'esigenza del regista di proporre un soggetto forte che possa essere accettato dai produttori, ma che rappresenti al contempo la personalità artistica dell'autore. L'idea vincente sarà raccontare il mondo contadino del Nord-Est Veneto come qui egli evidenzia:

«Quando mi sono sentito pronto ho pensato a un'idea che potesse fare colpo, perché nel mondo del cinema uno non deve sbagliare la prima prova, poi sarebbe difficile lavorare. Era fondamentale fare centro al debutto. Ho così pensato di fare un primo lavoro con un'idea forte che potesse funzionare. Ho realizzato *La croce* nel 1960, girato nei luoghi montani intorno a Vittorio Veneto. In quel preciso momento inizia la mia carriera di regista di documentari. *La croce* ha aperto la strada del successo. Da quel momento in poi non ho avuto più difficoltà a girare e ho avuto la fortuna di fare quello che volevo. Per questo motivo non

⁵⁷ Cecilia Mangini dal 1965 in poi continuerà a lavorare ai film del marito Lino Del Fra e girerà un ultimo cortometraggio di qualità nel 1972 (*La briglia sul collo*), per il resto la sua produzione (che termina definitivamente nel 1978) e gli altri documentari girati (come *La scelta*, 1967; *Domani vincerò*, 1969; *L'altra faccia del pallone*, 1972; *Mi chiamo Claudio Rossi*, 1972; *Dalla ciliegia al lambrusco*, 1973; *Una doppia stanza*, 1978) sono filmati prevalentemente di mestiere legati ai risultati del decadimento delle tematiche trattate in seguito alla promulgazione della legge Corona.

⁵⁸ M. Livolsi (a cura di), *Schermi e ombre*, La Nuova Italia, Firenze 1991.

ho forzato la mano per realizzare film di finzione, per cercare di andare oltre. Realizzare documentari mi soddisfaceva in senso artistico»⁵⁹.

Il regista ritorna concettualmente alle origini del documentario italiano del secondo dopoguerra, ai lavori citati di Antonioni e Risi, in cui si guarda al sociale e i poveri diventano il soggetto privilegiato. Si rinnova sugli schermi una realtà verista che darà nuovi significati al cinema italiano, anche documentario:

«Era un po' in tutti noi, in quel gruppo d'immigrati da diverse regioni italiane, ma romano, degli anni Cinquanta che non era un gruppo troppo ampio. Michelangelo Antonioni era il più anziano e ispiratore del tipo di cinema che ci stimolava: il suo documentario *N.U. Nettezza urbana* ha ispirato il nostro gruppo di allora giovani documentaristi. Come poi nascono le idee e si arrivi a stabilire se queste idee giungono al pubblico coinvolgendo i sentimenti della gente, questo si vede poi, in base alle risposte che danno gli stessi spettatori e al fatto che i produttori, se le cose vanno bene, sulla fiducia acquisita ti danno modo di lavorare»⁶⁰.

Con il documentario *La croce*⁶¹ Taffarel ottiene il lasciapassare per un lavoro che farà in futuro con grande serietà, ispirandosi principalmente al suo *back-*

⁵⁹ Intervista di chi scrive a Giuseppe Taffarel, Vittorio Veneto 18 settembre 2010.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Come si è visto alla fine degli anni Cinquanta Taffarel è già un uomo di cinema conosciuto e stimato. Ritornando alle sue origini come fonte di un'ispirazione atavica, realizza sulle Prealpi bellunesi-trevigiane *La croce*. Il documentario in bianco e nero narra la vita intima e segreta dei montanari (recita il commento: «Essi sono come ombre che si confondono con il terreno») che vivono in cascinali isolati, nutrendosi di lumache e sono noti per portare sulle spalle la slitta, chiamata la croce, fino alla cima del monte Visentin. Ci si arriva da Fais, frazione montana nel comune di Vittorio Veneto, dopo una marcia di circa sette ore. Prima del sopraggiungere della neve il contadino protagonista del documentario deve raccogliere il fieno lasciato a essiccare lungo i pendii durante l'estate e portarlo a valle con la slitta, scendendo per sentieri pietrosi: l'uomo controlla con abilità la veloce discesa verso valle, manovrando a fatica l'enorme peso che gli sovrasta la schiena. Sono immagini di cruda realtà, girate con abilità tecnica ed estetica dalla stessa troupe che Taffarel sceglierà anche per *Fazzoletti di terra* composta da: fotografia di Luigi Sgambati, commento di Roberto Natale, musiche di Egisto Macchi (Edizione Rete), organizzazione produttiva di Alberto Passanti, montaggio di Giuliana Bettoja.

ground vittoriese e al fatto di essere cresciuto sempre a pieno contatto col modo contadino. Indubbiamente affronta un tema delicato, la povertà nel Triveneto, cogliendo aspetti emozionali che coinvolgono lo spettatore e fanno passare in secondo piano le questioni sociali, allontanando così eventuali interventi censori, per questioni d'immagine, da parte della politica governativa. In ogni caso il regista sa creare un ponte tra il valore ideale della giustizia sociale (cui teneva come ex partigiano) e quello del lavoro (fondamento della Costituzione italiana): così facendo il potere governativo democristiano deve chiudere un occhio su questioni d'immagine (mostrare la povertà delle classi più disagiate nel periodo del miracolo economico nazionale non era di certo conveniente), perché non può discriminare, o peggio censurare, il lavoro umile di persone comunque oneste. Taffarel con i suoi documentari dimostra di essere un cineasta politico e la sua denuncia ha le caratteristiche di un'astuta azione intellettuale, consona ai principi sui quali ha fondato la propria esistenza di convinto antifascista, sempre dalla parte dei più deboli. Il concetto di giustizia sociale si traduce nei documentari in un uso del commento dall'effetto particolare, imperniato su una retorica di contenuto equilibrato, diretto, un'osservazione della vita capace di esprimere problematiche sociali, particolarmente curate nella funzione lirica. La voce narrante genera compassione e si lega a un uso delle immagini cariche di umanità e sentimenti di disperazione. I primissimi piani individuano le caratteristiche dei protagonisti e ne accentuano le peculiarità, come le riprese ravvicinate delle mani screpolate dei contadini o i primi piani del viso colto nel momento di massimo sforzo fisico. Taffarel riesce a trasmettere un messaggio carico di significati intrisi del dolore e della sofferenza di un Nord-Est povero e costretto all'emigrazione spostando i sentimenti di sofferenza da un piano prettamente individuale a un piano universalmente condiviso. Il regista racconta le emigrazioni verso il Nord Europa rilevando il problema della silicosi dei minatori bellunesi e trevigiani (*Il ritorno di Barba Giovanni* e *Via Crucis*) e s'interessa di temi legati alla storia come accade in *Un alpino della settima* dove la ricerca dei resti del padre, morto in battaglia durante la Grande Guerra sulle Dolomiti, è un pretesto per denunciare l'inutilità di un conflitto devastante nella memoria e nella psicologia di chi è sopravvissuto a tanto orrore. A Bagnara Calabria gira un documentario per mostrare come anche in Calabria i terrazzamenti scavati nella roccia (*Il contadino che viene dal mare*, 1967), ancor più impervi di quelli ripresi in Valstagna, siano il simbolo della povertà di un Paese votato all'emigrazione per tutto il decennio

Sessanta. Per Taffarel portare tali personaggi umili, coriacei e onesti sullo schermo, identificarli nelle loro piccole ambizioni, paure, fragilità, scavando nelle loro vite e studiando la loro storia personale e collettiva, è una necessità intellettuale, uno sforzo per suscitare curiosità su temi che ci riportano in un mondo dai territori rurali perduti.

La cinematografia documentaria di contenuto sociale non può esimersi dalla forma neorealista. Negli anni Quaranta Francesco Pasinetti è stato il precursore del documentario realistico. Il regista rappresenta la sua città allontanandola dalla visione oleografica⁶² che il cinema, celebrando Venezia fin dalle sue origini, regolarmente riconsegnava nel tempo. Con *Venezia minore* (1942) riprende le scene di vita quotidiana con l'occhio di un antropologo dell'immagine caricandole di un realismo in quegli anni inconsueto⁶³: se per il cinema italiano *Ossessione* di Luchino Visconti costituisce il prodromo più alto dell'avvento del cinema neorealista⁶⁴, avvenuto poi con *Roma città aperta* di Rossellini, *Venezia minore* indica la nuova strada per la cinematografia documentaria, legandola alle realtà sociali e alle indagini sui ceti più deboli. Taffarel recupera il sistema di narrazione della realtà effettiva unendola al concetto di “verosimiglianza neorealista” come sintesi di una realtà precostituita:

«Mettere in scena un cortometraggio per me significava fare qualcosa di molto più difficile che realizzare un lungometraggio. Nel documentario si deve calibrare al millesimo la sintesi. Il cinema è arte di sintesi nei confronti della letteratura scritta, ma il documentario è arte di sintesi della sintesi. In dieci/quindici minuti si deve raccontare

⁶² O dagli studi legati all'arte come lo sono i venti documentari di Carlo Ludovico Ragghianti dal 1948 al 1964.

⁶³ In *Venezia minore* Pasinetti mostra la vita veneziana nei campielli, nei canali, negli spazi della vita reale (dal mercato di Rialto fino agli orti sotto casa).

⁶⁴ In contemporanea con l'uscita sugli schermi di *Ossessione* Visconti scrive un articolo che conduce il cinema all'antropomorfismo (*Il cinema antropomorfo*, in «Cinema», cit.), quindi a una recitazione attoriale che si distacchi dai canoni del cinema, troppo teatrale nella recitazione in stile filodrammatico, del periodo in camicia nera. Il saggio porta ai canoni dell'interpretazione attoriale del cinema neorealista, aprendo una nuova via interpretativa. Scrive Visconti: «Fino ad oggi, il cinema italiano ha piuttosto subito gli attori, lasciandoli liberi di ingigantire i loro vizi e le loro vanità: mentre il problema vero è quello di servirsi di ciò che di concreto e di originario essi serbano nella loro natura».

con estrema precisione quanto si può dire in un film di novanta minuti. Come si fa a ridurre così un testo audiovisivo? Come facevamo tutti noi documentaristi professionisti (anche Vittorio De Seta, grandissimo regista e mio amico di avventura, come me ha in sostanza dimenticato i lungometraggi per interessarsi solo al documentario): si deve lavorare sui personaggi facendo loro fare quello che per loro è naturale; bisogna conoscere bene i luoghi in cui saranno fatte le riprese e sfruttare ogni eventualità creativa o casuale quando accade sulla scena: questo significa unire ragione a passione, programmazione a fortuna di cogliere l'inedito o, semplicemente, uno sguardo esclusivo»⁶⁵.

I cortometraggi di Taffarel pertanto aderiscono alle necessità del cinema neorealista *tout court*, gli attori sono mute presenze che incarnano atteggiamenti rituali. Il regista li insegue nell'azione, canalizzando il loro modo di fare nel racconto visivo, seguendo il concetto di verosimiglianza neorealista come espressione massima del processo di sintesi cinematografica. Ciò significa cogliere la realtà in un tempo limitato, quel *tempo filmico* capace di descrivere azioni simboliche senza sovraccarichi estetici come accade in *Fazzoletti di terra*, forse il cortometraggio più rilevante a livello autoriale e che per tale motivo considero l'opera da cui discernere le caratteristiche fondamentali sulle quali si basa tutta la sua produzione. Innanzitutto il regista, essendo l'organizzatore della messa in scena, utilizza la sceneggiatura (piuttosto un soggetto esteso che la sceneggiatura usata nel cinema di finzione con i dialoghi) come strumento principe dell'intera struttura del documentario, argomento confermato anche nelle annotazioni del contratto redatto con la Documento Film⁶⁶. La scelta del *casting* è un momento altrettanto cruciale. La selezione degli interpreti avviene tra i residenti del luogo, attori non professionisti che devono essere personaggi perfettamente aderenti alla realtà e alla storia da raccontare. L'ultima

⁶⁵ Intervista di chi scrive a Giuseppe Taffarel, cit.

⁶⁶ Il contratto di edizione di *Fazzoletti di terra* è datato 3 giugno 1962. Il documento originale è stato donato dai familiari di Giuseppe Taffarel, insieme a una copia positiva del 35 mm, al comune di Valstagna (VI), dove sono conservati presso il Museo etnografico. Il comune di Valstagna, in collaborazione con la Regione Veneto e la Cineteca di Bologna, ha restaurato tre film di Taffarel (*Fazzoletti di terra*, *Un alpino della settimana*, *Via Crucis*) oggi disponibili in un cofanetto distribuito dallo stesso comune di Valstagna.

fase consiste nello studio della lirica e delle colonne sonore che trasmettono, nel momento di postproduzione, la forma poetica e figurativa definitiva dell'opera; la scelta calibrata delle parole da utilizzare nel commento diventa l'emanazione di un mondo psicologico intimo e straziato, come riporta la voce narrante spiegando cosa pensa la contadina: «Alla nostra domanda “Che cosa desidera di più nella vita?” la signora risponde a mezza voce “Dormire tre giorni di fila”. “Null’altro?”. “Sì, morire”». Nella prima parte del film è impiegata la sola voce narrante con rumori diegetici legati all'ambiente e a quanto sta accadendo in quel microcosmo (non importa se sono stati poi ricostruiti in studio o registrati dal vero, come l'esplosione della mina, il vento, il martello che modella le pietre: il sonoro serve a dar risalto alle immagini trasmettendo un senso d'immediatezza e specificità). In seguito, ma solo dal momento della semina in poi (dal nono minuto al tredicesimo finale), per dare maggiore profondità ed enfatizzare quanto accade sullo schermo, Taffarel sceglie di utilizzare la colonna sonora musicale. Al contempo avviene un cambio di registro e si passa dal microcosmo territoriale (il fazzoletto di terra edificato faticosamente dai due contadini) a una conoscenza più intima e psicologica dei due personaggi, fino ad arrivare alla sequenza girata nella stanza da letto dei coniugi dove si scopre che il loro unico figlio è morto durante la Resistenza, essendo uno dei partigiani massacrati dai nazisti nella rappresaglia a Bassano del Grappa del 26 settembre 1944.

Come si è detto l'azione documentaria neorealista si basa non tanto sull'immedesimazione dell'attore nel personaggio, quanto sul paziente pedinamento da parte del regista che lo integra nel paesaggio antropomorfo a tal punto da trascinare lo spettatore sui binari di uno sviluppo della trama da contesti iperrealistici. La voce narrante è così eloquente ed efficace nel raccontare quelle umili storie che allo spettatore sembra di trovarsi di fronte a una realtà oggettiva inconfutabile: nel caso di *Fazzoletti di terra* è naturale pensare che i coniugi Cocco siano realmente marito e moglie. Sebbene ogni riferimento appartenga a una ricostruzione virtuale (in realtà i due protagonisti del film non sono neppure parenti e vivono in due frazioni diverse dello stesso comune), il documentario possiede una forza narrativa di sorprendente realismo, tale da creare nello spettatore un sentimento di *pietas* che spinge alla riflessione e permette al mondo contadino di riappropriarsi di una visibilità etica e morale. La bellezza del film è frutto di una ricerca estetica del documentarismo a sfondo etnografico, come lo è stato *Nanuk l'eschimese*, film pro-

dromo di questo tipo di cinema iperrealistico dove, il concetto va ribadito, lo stesso Nanuk non è, nella vita reale, il vero marito di Nyla. Il trattamento, quando è necessario, richiede che siano introdotte le regole della finzione al fine di trasformare una realtà in realismo e una verità in verismo, sfuggendo comunque da ogni rappresentazione grottesca tipica del cinema di finzione o di generi come la commedia e il melodramma, che riflettono, dilatando, i beni o i mali del mondo. Una riflessione di Roberto De Gaetano, anche se il testo è riferito al cinema contemporaneo, conferisce un senso finito a un dibattito che ha una dimensione dilatata nel tempo:

«[...] l'interrogazione sul reale ha cominciato a prendere le forme "originarie" dell'apertura di uno sguardo al mondo senza il tramite della finzione, con l'obiettivo (raggiunto o meno, questo è da vedere) di ritrovare i fondamenti stessi di un'esperienza nell'incontro percettivo con il mondo. Andare lì dove le cose accadono (vicino o lontano sia questo luogo), per vedere se la captazione di un avvenimento – ordinario, eccezionale, rituale – possa riconsegnarci una immagine sensata del nostro essere al mondo [...], questo è quanto anima la ricerca documentaria»⁶⁷.

Per trasformare una realtà in cinema è necessaria la logica metamorfosi del testo in vissuto poetico, allo stesso modo i meccanismi dell'artificio e dell'astrazione funzionano per liricizzare piccoli spazi in funzione del racconto⁶⁸. Taffarel sa come indagare la vita degli individui cogliendo i fili che legano la loro piccola invisibile storia alla sofferenza universale, elevando queste miserie a emozionanti storie e poetica dell'immagine.

⁶⁷ R. De Gaetano, *L'immagine documentaria come domanda di senso*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del cinema documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 9.

⁶⁸ Jean Mitry coglie quest'aspetto, pensando all'opera di Flaherty, che collima anche con quanto qui detto in riferimento a *Fazzoletti di terra*: «Il documentario si presentava come un'opera d'arte: era un'opera d'arte. Un documento certamente, ma una visione del mondo e delle cose riferite da un poeta, animata da un tale lirismo che nessun "dramma", pur valorizzando un certo clima paesaggistico, avrebbe potuto reggere il confronto» (J. Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, cit., p. 167).

5.4 I microcosmi identitari a-politici di Marcella Pedone: viaggiatrice, fotografa e cineoperatrice sperimentale

Questo paragrafo⁶⁹ s’inserisce in un articolato lavoro di ricerca atto a valorizzare e introdurre nel patrimonio illustrativo della storia italiana contemporanea la produzione artistica della fotografa e cineoperatrice sperimentale Marcella Pedone⁷⁰: uno *studium* antropologico formato da circa 170.000 fotografie a colori – in perfetto stato di conservazione e dotate di un preciso apparato didascalico – e novemila metri di pellicola 16 mm, volti a trasporre in immagini l’identità italiana del periodo 1950-1990 nel segno dell’etnografia, del paesaggio antropomorfo e del folclore. Un insieme di tasselli, differenti per temi e contenuti ma collegati tra loro, restituisce una sorta di filo conduttore costituito dal complesso rapporto fra l’evolversi della realtà italiana e la sua rappresentazione cine-fotografica. È da porre in evidenza che Pedone, come si vedrà nelle note biografiche, ha vissuto la sua giovinezza in ambienti alto-borghese, frequentando scuole di ottimo livello, il che le ha permesso, in un isolamento ovattato, di non “accorgersi del fascismo” (come lei stessa afferma), trasformandola in una viaggiatrice-fotografa-cineoperatrice a-politica. A differenza degli altri cineasti italiani citati in questo capitolo, la sua “lontananza” dal sociale le ha permesso di affrontare viaggi, avventure, sperimentazioni con una mente libera da ideologie, creando un sistema di approccio alle “cose della vita” unico ed esemplare.

Lo studio di un’autrice a-politica, *sui generis* com’è Pedone, è un’esperienza di grande spessore umano e, oggi che Pedone è una centenaria molto attiva, seguire i suoi racconti (sempre intrisi di profonda cultura umanistica) è una vera oppor-

⁶⁹ Il presente paragrafo dedicato a Pedone è una rivisitazione di uno scritto a quattro mani con Romina Zanon pubblicato in «Protagonisti», 116, giugno 2019 con il titolo *Marcella Pedone fotografa e cineoperatrice. Viaggio attraverso l’Italia nascosta e le montagne bellunesi*, pp. 15-36.

⁷⁰ Nel gennaio del 2018 ho individuato l’esistenza di Pedone parlando con Stefano Missio, direttore editoriale del sito *ildocumentario.it*, del fatto che Cecilia Mangini potesse essere la prima regista donna del cinema italiano del secondo dopoguerra (nel periodo del muto Elvira Notari è stata la pioniera assoluta). Missio segnala l’esistenza di una *cineoperatrice* milanese più anziana della Mangini (nata nel 1927) di otto anni, precisando che la signora gode di buona salute. Così è iniziata la presente ricerca, entrando in contatto con le istituzioni Archivio di etnografia e storia sociale della Regione Lombardia, Fondazione Cineteca Italiana di Milano, Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci che, per motivi diversi, negli ultimi anni hanno collaborato con Pedone.

tunità soprattutto quando mostra ciò che ha fotografato e ripreso durante la sua lunga attività di operatrice *freelance* creando vere e proprie performance com'è accaduto nell'ultimo anno a Padova (nel novembre 2018), Trento e Belluno (nel luglio 2019). Da circa un anno e mezzo Romina Zanon mi ha coadiuvato in un lungo percorso di analisi dei grandi repertori fotografici e filmici che Pedone ha raccolto con certosina capacità di catalogazione, ma anche nel lavoro di restauro di fotografie e pellicole filmiche, di raccolta di testimonianze, per mezzo d'interviste (circa venticinque ore di registrato che saranno utilizzate per una biografia unica su una donna nata dopo la fine della Prima Guerra Mondiale). Attualmente la ricerca è giunta circa a metà percorso e questo paragrafo vuole essere un momento di riflessione su quanto è stato finora fatto⁷¹ e sul lavoro ancora da fare.

La vicenda personale e professionale di Pedone è imperniata sul motivo del viaggio⁷² e racconta di una donna che ha lottato controcorrente, costruendosi in modo coraggioso, come si vedrà, una carriera assai anomala in un settore dominato da canoni maschili. Pedone è stata anticipatrice del movimento che, negli anni Sessanta, vedrà la donna al centro della rivoluzione culturale. Lei stessa così si descrive: «Ho vissuto da femminista inconsapevolmente molto prima che esistesse il movimento sessantottino. Ho vissuto controcorrente in un mondo di soli uomini e non è stato facile, per me, fare quello che ho fatto lottando contro pregiudizi e stereotipi»⁷³. Per comprendere la straordinarietà del personaggio, innanzitutto dal punto di vista umano, è necessaria una sintetica descrizione biografica.

Pedone nasce a Roma nel 1919 da una delle più solide e illustri famiglie dell'alta borghesia imprenditoriale romana. Supportata dalla famiglia, intraprende

⁷¹ Pedone è stata argomento di un progetto di ricerca dipartimentale (2018-2019) del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università di Padova, curato da chi scrive, nell'ambito del quale sono stati scritti i saggi di M. Melanco, *Quando le Donne non osavano: Marcella Pedone viaggiatrice, fotografa e cineasta etnografica*, «Imago», 18 (secondo semestre 2018), pp. 139-150, e di R. Zanon, *La fotografia industriale di Marcella Pedone come strumento di indagine antropologica*, in «Immagine», Note di Storia del Cinema, 19, IV serie, dicembre 2019 (in fase di pubblicazione).

⁷² Chi scrive si è interessato al tema del viaggio nel cinema italiano per un triennio negli anni Novanta, valutando un campione di circa ottocento film. Cfr. M. Melanco, *Il motivo del viaggio nel cinema italiano (1945-1965)*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.

⁷³ Da un'intervista di chi scrive a Pedone dell'11 aprile 2018.

una formazione umanistica: dal 1930 al 1935 frequenta l'Istituto canossiano di Magenta, e, in seguito, l'Istituto magistrale Carlo Tenca di Milano (1935-1937). Agli studi magistrali affianca la frequentazione del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, dove segue pianoforte e composizione. Dopo un periodo di lavoro in Libano⁷⁴, come maestra nelle scuole italiane, ritorna a Milano e, durante la guerra, frequenta privatamente le lezioni del maestro Paolo Delachi, da lei molto stimato, col quale approfondisce aspetti che riguardano la composizione musicale. Desiderosa di intraprendere la carriera d'interprete, nel maggio del 1945 s'iscrive al Corso di Lingue e letterature straniere dell'Istituto Universitario di Economia e Commercio di Venezia. Nel corso degli anni sviluppa una cultura cosmopolita e aperta alle innovazioni, una notevole indipendenza di pensiero e di giudizio, nonché un desiderio di avventure che la spinge a esplorare l'Europa e l'Italia quando le donne "non osavano". Per perfezionare le lingue, nell'estate del 1951, accompagnata dall'amica Ninetta, intraprende una serie di viaggi che la conducono alla scoperta di numerose culture europee. Dapprima è in Gran Bretagna (Londra e Cambridge), poi in Germania, dove avviene il suo incontro fortuito con la fotografia e dove getta i semi di una curiosità artistica, destinata a farsi sempre più acuta. A Norimberga acquista la sua prima macchina fotografica, la Rolleiflex, con la quale, negli anni a seguire, cristallizzerà in immagine decenni di storia italiana, cogliendo i profondi mutamenti di un Paese che abbandona il suo passato arcaico e rurale per rinnovarsi in un'identità modernizzata dal progresso tecnico-industriale.

Ispirandosi al mito del "Grande Nord" degli scritti di Jack London, nell'autunno del 1951 attraversa Norvegia (Bergen, Geilo, Nesbyen, Oslo), Svezia (Stoccolma) e Danimarca (Copenaghen) come attestano le tessere degli ostelli della gioventù in cui soggiorna. Questi continui spostamenti all'interno dei Paesi nordici sono realizzati per motivi economici soprattutto in autostop, mentre, per mantenersi, si cimenta in diversi lavori, spesso umili, altre volte più dignitosi⁷⁵. Tuttavia, la passione per le lingue finniche e scandinave è al centro dei suoi interessi e, con convinzione antropologica, pensa che solo abitando in

⁷⁴ Nel suo "Schizzo di autobiografia" redatto nel 1995 individua le cause del ritorno in Europa nell'incompatibilità con "la mentalità del mondo a influenza araba".

⁷⁵ «Lavorai come lavapiatti in ristoranti della Germania, come raccoglitrice di giornali per carta da riciclare in Danimarca, come inserviente tutt'fare in ospedali dell'Inghilterra e della Scandinavia. Ed anche come aiuto-cuoca, pela-patate, per i battelli dei pescatori di merluzzo del grande Nord norvegese». Dal dattiloscritto autobiografico *Vagabondi*.

quei luoghi si possano approfondire gli aspetti primari delle culture. Il coraggio è una caratteristica fondamentale dei grandi viaggiatori e degli interpreti massimi del cinema e della fotografia del reale. Pedone appartiene con certezza a quella schiera di persone per cui le esperienze di vita diretta e la ricerca dell'avventura sono fattori essenziali per la propria crescita interiore. Scriverà Pedone in un suo dattiloscritto autobiografico: «Non so precisare quando si manifestò in me la passione e il bisogno di vita errabonda [...] perché il suo ricordo affonda in un tempo così remoto da convincermi che mi sia connaturale»⁷⁶.

Dopo il matrimonio dell'amica Ninetta nel 1954 Pedone torna in Germania, dove, ad Amburgo, stimolata da un editore tedesco, inizia a praticare la fotografia come forma di conoscenza e scrittura etnografica volta alla comprensione della reale dinamica della società italiana. Vagabondando con la sola compagnia della Rolleiflex, tra le pianure e i campi, le valli e le montagne, le città e i borghi, inizia la costruzione di un immenso archivio visivo a colori del ventennio italiano 1950-1970. Il suo operato cattura l'attenzione delle *Volkschule*⁷⁷, le università popolari tedesche che la invitano a tenere una serie di conferenze dedicate ai luoghi emblematici di un'Italia in gran parte sconosciuta: un Paese prevalentemente preindustriale in via di trasformazione, «raffinato e insieme arcaico». Come si legge nei materiali promozionali dell'iniziativa, lo scopo di queste lezioni è di raccontare l'Italia nella sua interezza. Gli arcaici riti collettivi hanno per Pedone un forte valore identitario. La descrizione delle manifestazioni legate alla cultura popolare, che osserva con attenzione etnografica, costituisce spesso l'ultima testimonianza di usanze oggi scomparse nella contemporaneità del terzo millennio.

«Queste proiezioni sono finalizzate a far conoscere all'estero la “vera” Italia. I turisti che, nel corso dei secoli, hanno attraversato il nostro paese non sono stati in grado di comprenderne totalmente né il popolo,

⁷⁶ «A lungo l'impulso di migrare rimase allo stato latente e in più controllato dalla necessità di finire prima di tutto gli studi superiori, in modo da oltrepassare una prima e determinante soglia di libertà, quella che mi avrebbe dato autosufficienza ed indipendenza. Superata che ebbi quella soglia, permisi alla carica dell'istinto all'evasione di esplodere e sfogarsi. Doveva essere una carica di stupefacente risorsa perché non si è mai esaurita». Dal dattiloscritto autobiografico *Vagabondi*.

⁷⁷ L'istituzione *Volkschule*, radicata in Germania e in altri Paesi del Nord Europa, non rilascia diplomi, ma offre un'istruzione sia di argomenti pratici sia teorici.

né la terra (...) L'Italia è piena d'infinita sorprese e scoperte. È molto più del vino, dei colori, della tarantella...»⁷⁸.

Nel primo biennio di attività (1954-1955), realizza due cicli di *musikalischen Lichtbilder Vorträgen über Italien*, ossia due “proiezioni musicali di fotografia” che raccoglie sotto il titolo di *Begegnung mit Italien*, “Incontri fotografico-musicali con l'Italia”: *Italienische Bergrhapsodie*⁷⁹ è dedicata ai canti di montagna del coro SAT di Trento e alla fotografia di documentazione dei paesaggi e delle tradizioni folkloriche di montagna; *Italienische Meeresrhapsodie*⁸⁰ raccoglie canzoni popolari da lei stessa registrate con un moderno magnetofono Grundig che accompagnano la visione di fotografie raffiguranti coste soleggiate, isole, sconosciute città di mare, villaggi di pescatori e persone intente nelle loro occupazioni quotidiane.

Pedone propone al curioso pubblico teutonico, sempre molto interessato a questo tipo d'iniziativa culturali, a cui partecipa numeroso⁸¹, una selezione di fotografie accompagnate da un commento personale e da brani corali popolari, realizzando così una specie di narrazione multimediale⁸² sul modello

⁷⁸ Dai materiali promozionali dell'epoca custoditi nell'archivio personale di Pedone. Traduzione a cura di Romina Zanon.

⁷⁹ «Rapsodia della montagna italiana: in Italia, non ci sono solo le coste soleggiate e le città d'arte, ma anche 3.000 km di alte montagne, dove vivono persone silenziose e laboriose. Più dura è la lotta per la vita, maggiore è la passione con cui queste persone cantano le loro malinconiche canzoni popolari. Ascoltandole, lo straniero si meraviglia che provengano dallo stesso paese che canta con gioia *Santa Lucia* e *O sole mio*. Le canzoni sono registrate su nastro. Inoltre, magnifiche fotografie a colori mostrano i territori che hanno dato origine a questi canti tradizionali: dalla Sicilia alle Dolomiti, attraverso l'Abruzzo e la Valle d'Aosta». Dai materiali promozionali dell'epoca custoditi nell'archivio personale di Pedone. Traduzione a cura di Romina Zanon.

⁸⁰ «Rapsodia del mare italiano: con la stessa intenzione è stata preparata la seconda proiezione. Ancora canzoni popolari, sconosciute allo sconosciuto, registrate per strada, accompagneranno foto a colori raffiguranti coste soleggiate, isole, città di mare, villaggi di pescatori, persone, usi e costumi». Dai materiali promozionali dell'epoca custoditi nell'archivio personale di Pedone. Traduzione a cura di Romina Zanon.

⁸¹ Secondo la cineasta alle lezioni, in alcuni casi, poteva assistere un pubblico che superava le cinquecento persone.

⁸² Pedone oltre a numerose macchine fotografiche ha lasciato, al Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, un sistema di proiezione portatile di marca Siemens con sonoro, completo di accessori, un proiettore per diapositive Leitz, oltre ad accessori vari e schermi portatili. Rispetto alla registrazione di suoni ha donato due magnetofoni (Uher e Grundig) e alcuni microfoni (Uher e Labor). Tutti gli oggetti sono databili dalla metà degli anni Cinquanta alla metà dei Sessanta.

degli spettacoli delle lanterne magiche del passato. In realtà, sono delle lezioni o conferenze universitarie di ottimo livello, tanto che arriveranno gli inviti per una lunga serie di date in altre università tedesche fino al 1958. Come confermano le principali testate dell'epoca⁸³ e le numerose lettere di plauso ricevute da Pedone⁸⁴, il successo le regala notorietà e la collaborazione con rinomate trasmissioni radiofoniche, oltre che con la più importante agenzia fotografica tedesca, la Bavaria⁸⁵. Ricorda: «La popolarità delle proiezioni fu incredibile [...] si propagò in tutta la Germania come una ventata. Da quella ventata fui definitivamente coinvolta. Fu così che, invece d'interprete, divenni fotografa».

Nel marzo del 1958 Pedone riceve apprezzamenti per il lavoro svolto anche dalla stessa Rolleiflex che, colpita dall'abilità manuale e dal gusto estetico rivolto alla ricerca del bello, le propone di organizzare delle proiezioni in Italia presso negozi fotografici e circoli amatoriali, al fine anche di promuovere la qualità tecnica dei suoi prodotti. La fotografa rilancia proponendo alla direzione della Ferraniacolor, ditta produttrice di pellicole in Italia, di unirsi alla Rolleiflex in una campagna promozionale che subito piace a entrambe le aziende. Dal 1958 al 1960 Pedone tiene due cicli di conferenze⁸⁶ dal titolo *Il colore e la Rolleiflex*

⁸³ Tra le tante: «Die Welt» del 2 luglio 1956: «Nel principale auditorium dell'Università di Amburgo il pubblico ha applaudito per ben cinque volte la grande abilità di Pedone nel guidare gli ascoltatori attraverso le montagne italiane»; e «Darmstädter Echo» del 10 gennaio 1956: «Queste magnifiche voci del coro dolomitico risuonavano sullo sfondo di magnifiche immagini di luce colorata che conducevano lo spettatore dal soleggiato sud attraverso l'aspro Abruzzo, fino alle innestate Dolomiti e alla Valle d'Aosta... una rapsodia per l'occhio e l'orecchio che ha ricevuto un entusiastico applauso». Traduzione a cura di Romina Zanon.

⁸⁴ A titolo esemplificativo, si riporta la lettera che Pedone ricorda maggiormente: «Stasera ho provato una grandissima soddisfazione assistendo alla sua proiezione sulle montagne italiane e sui Canti della montagna. Come italiano la voglio ringraziare di cuore di come lei stasera ha parlato dell'Italia. Finalmente una persona che presenta l'Italia com'è veramente e com'è veramente il nostro popolo italiano, povero, ma lavoratore ed onesto. Le sue parole hanno fatto onore all'Italia e agli italiani che vivono all'estero e che troppo spesso sono costretti a subire qualche umiliazione di gente che non conosce la vera vita di Italia e crede a delle vecchie e stupide storie su di noi. Sono persuasissimo che il suo modo di presentare l'Italia contribuirebbe a cambiare l'opinione che l'estero ha del nostro paese. Come italiano all'estero mi auguro che lei possa tenere spesso e dovunque di tali conferenze! Con simpatia, Passarotto Alessandro, un semplice qualunque italiano all'estero».

⁸⁵ «Lungi dal farmi montare la testa, io rimasi sempre più meravigliata dal successo strepitoso delle proiezioni».

⁸⁶ Il primo dall'1 novembre 1958 al 30 giugno 1959, il secondo dall'1 dicembre 1959 al 31 luglio 1960.

e *Il colore nella fotografia* presentando in numerose città italiane «una ricca collezione di diapositive a colori, splendida documentazione delle bellezze d'Italia» e illustrando le possibilità della fotografia «nell'arte, nella scienza e nella vita umana».

Anche in Italia le proiezioni della fotografa suscitano il più acceso entusiasmo di pubblico e critica tanto da indurre la FILM Ferrania a concederle la sperimentazione della pellicola cinematografica 16 mm invertibile a colori. Dotata di una cinepresa Bell & Howell e libera nella scelta dei soggetti, Pedone si avvicina da autodidatta⁸⁷ all'attività di *filmmaker*, creando documentari capaci di travalicare i limiti della commissione e volgersi verso la documentazione etnografica e il cinema industriale. Trasferisce così la sua sensibilità artistica nel cinema, un mezzo che tecnicamente non conosce, ma che affronta come se si trattasse di sperimentare un nuovo modello di macchina fotografica. Il suo dinamismo e la sua costante tensione creativa di «curiosa e vagabonda viaggiatrice» (come ama definirsi) la spingono a scoprire in quale modo la cinematografia documentaria possa cogliere e rappresentare il folklore e l'illustrazione paesaggistica, temi già esperiti nel suo periodo di apprendistato fotografico italo-germanico.

«Passando a considerazioni strettamente stilistiche, questi filmati, per quanto frutto di un talento autodidatta e quindi coltivato in modo irregolare, rilevano una diseguale ma costante cura formale, che si fa esibita ricerca della bella scrittura (magari a detrimento di certi equilibri interni o del discorso generale), quando si tratta di mettere in quadro un primo piano o un dettaglio di studiata pregnanza fotografica. Siamo insomma lontani, per sgombrare il campo da ogni possibile equivoco, dalla più consueta pratica amatoriale, notoriamente diffusa in campo cinematografico e certo per molti versi interessante, ma sprovvista, nella più parte dei casi, di un impegno stilistico altrettanto pronunciato e di una consapevolezza del mezzo cinematografico così in evidenza»⁸⁸.

⁸⁷ Pedone utilizzerà, da autodidatta, i manuali sulla tecnica cinematografica adottati dalla Scuola Nazionale di Cinema di Roma.

⁸⁸ L. Bolelli, *Un breve apprendistato. Marcella Pedone testimone di cinema*, in Id. (a cura di), *C'era una volta in Italia. I filmati di Marcella Pedone*, Quaderni Fondazione Cineteca Italiana, Milano 2012, p. 12.

L'intuizione, per l'intero progetto di riprese, è semplice e modernissima: raccontare l'Italia a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, cristallizzando in fotogrammi le infinite stratificazioni del suo tessuto sociale e paesaggistico. Grazie a un'automobile regalata da amici, una Fiat 1200 Moretti (in seguito dotata anche di roulotte), intraprende, sempre coraggiosamente da sola, una serie d'itinerari attraverso l'Italia, alla ricerca di paesaggi e mondi inconsueti che oggi sarebbero perduti se i filmati, da lei girati, non fossero giunti fino ai giorni nostri.

Con le fonti cinematografiche in nostro possesso⁸⁹, è possibile ricostruire per sommi capi il *carnet de route* di Pedone. Per le evidenti peculiarità iconografiche e coloristiche, la Sicilia è ampiamente rappresentata: a Trapani filma la mattanza del tonno, nel catanese la "Festa dei tre Martiri", a Delia (Caltanissetta) la Sacra rappresentazione del periodo pasquale. Spostandosi nel continente, a Nola riprende la "Festa dei gigli", mentre a Peschici, nel Gargano, i pescatori dei trabucchi. Un numero inferiore di riprese riguarda, poi, nell'Italia centrale, il Parco Nazionale d'Abruzzo, documentato attraverso delicate inquadrature pittoriche, mentre molto documentata è la Maremma, dove numerosi cicli di riprese sono dedicati al lavoro dei butteri, i pastori a cavallo della zona. Poco esplorato è, infine, il Nord del Paese, con l'eccezione significativa del Piemonte, dove filma più volte il "Carnevale di Ivrea", con la sua tradizionale "Battaglia delle arance", e la sagra del "Polentone" in provincia di Asti. Inoltre, il 7 dicembre 1958, in occasione del varo della turbonave *Leonardo da Vinci*, è a Sestri Ponente, in Liguria, dove ha modo di documentare, seppure in estrema sintesi, alcune fasi del lavoro di rifinitura all'interno dei cantieri Ansaldo, nonché la cerimonia del battesimo della nave. Queste riprese sono notevol-

⁸⁹ Nei primi anni duemila, Pedone deposita il proprio fondo cinematografico presso l'AESS della Regione Lombardia, che, in seguito, passerà, grazie ad un accordo con la Fondazione Cineteca Italiana, all'Archivio filmico dell'ente milanese. Esiste un DVD, di circa 45 minuti di immagini, intitolato *C'era una volta in Italia. I filmati di Marcella Pedone* allegato all'omonima pubblicazione cit. I titoli dei filmati di cui è composto sono: *Parco Nazionale d'Abruzzo - Bisegna (Aq)*, 1962; *Festa dei tre Martiri. Mercato dell'aglio - Trecastagni (Ct)*, 1959; *Bambini*, 1973; *Festa dei tre Martiri Corsa dei Carretti siciliani - Trecastagni*, 1959; *Battaglia delle arance al Carnevale d'Ivrea*, 1969; *La Merca ad Alberese (Gr)*, (serie di filmati) 1959-1962; *Festa dei Gigli a Nola (Na)*, 1962; *Pesca sui Trabucchi - Peschici (Fg)*, 1960; *Festa dei tre Martiri. Processione - Trecastagni (Ct)*, 1959; *La Norinata di Dasà (VV)*; *Sciatore a Cervinia (Ao)*, 1959; *Sacra rappresentazione di Delia (Cl)*, 1959; *Processione del Corpus Domini - Desulo (Nu)*, 1960; *Il Giardino incantato di Filippo Bentivegna - Sciacca (Ag)*, 1958; *Tarantella, fine anni '50*, *In laguna / In secco*, 1963; *Mattanza del tonno - Mazara del Vallo (Tp)*, 1959; *Varo della Leonardo Da Vinci - Sesto Ponente (Ge)*, 1958.

mente le più strutturate del fondo Pedone e dimostrano le affinità sia con il coevo cinema industriale sia con le sontuose sinfonie del lavoro degli anni Trenta, di cui riprende l'attenzione per le componenti luministiche e ritmiche.

«La Pedone pedina ciò che ha movimento, ricchezza espressiva, vitalità, colore. Ferrania chiedeva a questa fotografa-cineasta di provare una pellicola nella sua versatilità cromatica e diligentemente, con la passione della ricerca e una sterminata curiosità per la vita, la Pedone esegue, prova, sbaglia, trova l'incanto del momento. La forza dei suoi filmati è nel progetto stesso che li guida, ovvero la sperimentazione»⁹⁰.

Siamo dunque di fronte a un caso anomalo nella storia del cinema italiano, quello di una donna che, in assoluta autonomia (nello stile dei *kinoki* vertoviani), realizza immagini cinematografiche professionali allo scopo di sviluppare studi sul colore, utilizzando policromie il più possibile enfatizzate: immagini che, in senso prima analitico e poi sperimentale, servivano al miglioramento e al progresso tecnologico delle stesse pellicole. La cineoperattrice gira le bobine della sua 16 mm alla maniera dei pionieri del muto o di Comerio, un metodo utilizzato in epoca più recente da Andy Warhol nel primo periodo del suo cinema muto⁹¹: la caratteristica di questi cineasti, prima di tutto fotografi poi cineoperatori, è quella di girare il tempo di una bobina e non montare le immagini, per cui la durata della registrazione equivale al tempo della visione del film. Pedone, non essendo mai passata alla moviola e, di conseguenza, non avendo mai montato un film appartiene, di fatto, a questa categoria di cineasti.

Visti oggi, questi filmini ci riconsegnano un'Italia ancora molto legata alle tradizioni autoctone, anche se siamo a cavallo del frenetico periodo che porterà il Nord del Paese a una rapida industrializzazione tanto da parlare di miracolo economico. È un'operazione simile, almeno sulla carta, a quella realizzata dai due amici e colleghi De Seta e Taffarel e da altri autori coevi come i già citati appartenenti al gruppo dei demartiniani. Ognuno di questi autori pone particolare attenzione alla costruzione minuziosa dell'inquadratura, tanto che l'immagine fo-

⁹⁰ M. Pavesi, *Il lavoro di restauro filmico senza GPS cinematografico*, in *C'era una volta in Italia. I filmati di Marcella Pedone*, cit., p. 98.

⁹¹ M. Melanco, *Andy Warhol. Il cinema della vana vita*, cit., in particolare il capitolo intitolato "Il periodo muto (1963-1964)", pp. 47-66.

tografica assume un valore assoluto, ma è il successivo accurato lavoro alla moviola, attraverso un ritmo spesso frenetico come il montaggio delle attrazioni einsteiniano, che permette ai registi di ottenere contenuti d'immediato impatto emotivo per il pubblico. I filmati di Pedone offrono invece un punto di osservazione diverso. Nei suoi lavori i significati non passano attraverso l'algida e dirompente tutela dovuta all'uso dell'*editing* che proferisce discorsività e dà forma al volere autoriale, plasmando un *corpus* unitario e autoreferente che conduce nei meandri interpretativi di chi li propone. Qui la retina ha il tempo di posarsi sull'attimo in cui l'azione si svolge, di seguirne le pulsioni vitali, di cogliere particolari altrimenti inaccessibili. La cineoperatrice ha a disposizione bobine da trenta metri di pellicola (a un 16 mm più o meno corrispondono poco meno di tre minuti di girato) e rimane sull'immagine, centellina i fotogrammi con equilibrio, fermando la registrazione quando avverte l'esaurimento fisiologico dell'azione ripresa, iniziando poi a girare da una diversa prospettiva. Privo d'intenti ideologici, il suo narrare cinematografico apre sul reale uno sguardo sincero e diretto dettato da una spiccata capacità di osservazione analitica priva di mediazioni, e "la ricerca del bello" è esclusivamente basata sullo studio delle policromie, sul loro sovrapporsi e determinare fisiologiche astrazioni. L'ispirazione non si affida a ragionamenti a priori di tipo sociologico, l'interesse è altrove, e questo vuoto critico determina una pulizia d'insieme molto attrattiva, perché lo sguardo dello spettatore è sedotto da questa "assenza", una mancanza assai remunerativa in termini estetici. Proprio la mancanza di "opinione politica" nello sguardo creativo della cineoperatrice rende il soggetto ripreso avulso da contaminazioni critiche o di parte, rendendolo assolutamente naturale nel suo antico splendore, visto che Pedone ricerca un ancestrale collegamento con "il prima" (e sicuramente anche con il "dopo") della ripresa, e quel preciso momento d'intimità, con il soggetto ripreso, dimostra una duttilità incondizionata da sguardi emotivi che riporta direttamente alla pittura dei Macchiaioli. Un senso di pulizia pervade il girato, l'inquadratura rimane sempre di particolare bellezza così che la fotografa dimostra la sua vera propensione artistica, innata, sicuramente accresciuta dopo le tante ore di faticoso lavoro, anche fisico, visto che era solita portare con sé macchine fotografiche, cinepresa, pesanti registratori sonori e attrezzature varie. Tutto e sempre da sola.

Stampato e pre-montato nei laboratori milanesi Donato, secondo criteri che l'autrice oggi riconosce come provvisori⁹², il fondo Pedone, composto da

⁹² Alla natura provvisoria di tali *editing* è opportuno ascrivere anche la scelta di ricorrere talvolta

circa novemila metri di pellicola 16 mm (nel complesso si tratta di circa diciotto/diciannove ore di girato), non verrà mai presentato al pubblico a causa del fallimento della Ferrania e della successiva acquisizione della stessa da parte del gruppo americano 3M di Saint Paul, Minnesota. Solo dallo scorso anno, in collaborazione con la Fondazione Cineteca Italiana (di Milano), il gruppo di ricerca dipartimentale, di cui sono il responsabile scientifico, sta restaurando digitalmente alcune pellicole che saranno presto disponibili.

Ormai priva del sostegno economico e produttivo di grandi aziende, Pedone si ritaglia un proprio spazio nel settore dell'editoria divulgativa e scolastica, creando una fornitissima banca d'immagini, in cui è possibile scegliere i migliori soggetti per i vari prodotti editoriali. «L'angolo più povero del mercato fotografico», come lei stessa ricorda, si rivelerà l'unico adatto ai suoi interessi personali e l'unico in grado di accettarne l'indipendenza autoriale e l'anticonformismo di femminista *ante litteram*⁹³. Fino agli anni Novanta percorrerà il Bel Paese a più riprese lungo la direttrice Nord-Sud e viceversa, in un avventuroso viaggio nell'Italia dei mondi perduti tra antropologia, folklore e paesaggio.

Da un punto di vista narrativo ed estetico, il suo linguaggio fotografico, al confine tra istanze molteplici, percorre la via aperta dal Neorealismo: la ripresa culturale postbellica sollecita la riscoperta della fotografia in Italia, soprattutto come mezzo d'indagine sociologica, d'informazione e comunicazione visiva⁹⁴. Si affronta in chiave umanistica ed etnologica la lettura del territorio e delle sue problematiche, in immagini capaci d'integrare lo scenario reale e i suoi protagonisti e restituire un inedito ritratto dello spazio sociale, luogo di

a stampe in bianco e nero (definite da Pedone "copie di montaggio"), anziché al colore Ferrania, ciò spiega la presenza, nel fondo di Pedone, di soggetti che ricorrono più volte, nella duplice versione a colori e b/n.

⁹³ «Presi parte a quel mondo entusiasta in qualità di fotografa – più unica che rara – nel campo della ricerca e ripresa culturale. E potei ampiamente constatare quanta verità è nell'antico motto: "La cultura non paga". Che nella mia attività io fossi un esemplare raro si spiega col fatto che si trattava di un lavoro non solo esigente, tanto da richiedere studio continuo, con un continuo sacrificio del tempo personale, ma anche una continua lotta contro le avversità naturali. Il che aggravava notevolmente le spese di un'attività di per sé già molto costosa. Tanto che nessuna casa editrice osò mai sopportarne i rischi. Vi si poteva lavorare solo come liberi professionisti. Lo potei fare io perché ero sola. Gli altri fotografi, gravati dalla responsabilità della famiglia e di mentalità più pratica, si rivolgevano a settori redditizi. Ebbi, come piccola consolazione, la possibilità di muovermi in un campo sgombro dalla concorrenza... perché rifiutato!». Dal manoscritto autobiografico *Vagabondi*, cit.

⁹⁴ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 294.

esistenze reali, contesto di vita e di lavoro dell'uomo⁹⁵. La *nuova* fotografia dà forma a uno sfaccettato atlante visivo della provincia italiana, interpretando il territorio antropomorfo nell'articolata trama di relazioni etno-culturali che costituiscono la sua identità di memoria e tradizione:

«Terra di frontiera del sogno dell'umanesimo moderno, lo scenario della provincia vede apparire negli anni Cinquanta una nutrita schiera di viaggiatori incantati che accendono l'universo narrativo della fotografia del Neorealismo di splendide costellazioni mitiche quando già quei mondi, riflessi e custoditi nello specchio dell'immagine, sono, come le stelle, estinti o in via di estinzione. [...] Segnato da profondi e laceranti conflitti sociali, la progressiva scomparsa dell'universo arcaico della provincia contadina contraddistingue, infatti, il faticoso travaglio della ricostruzione, fino al compiersi del miracolo economico. Il boom consumistico degli anni Sessanta segna la definitiva metamorfosi del paese. Immessa nella storia del progresso industriale, con un ritardo complessivo di più di un secolo rispetto alle altre nazioni europee, l'Italia brucia, in un decennio, le tappe della trasformazione in paese tecnologicamente avanzato. [...] Nel giro di quindici anni l'Italia muta profondamente e abbandona per sempre il suo volto di provincia contadina. Ma il prezzo del riscatto industriale è la progressiva, quanto definitiva, liquidazione del suo passato: come identità fisica e geografica, come realtà umana e come memoria sedimentata di tradizioni storiche e culturali ancora pregna, agli inizi degli anni Cinquanta, di una profonda vitalità, fragranza e sostanza»⁹⁶.

Come suggerisce Enrica Viganò, finita la guerra, quello che si rivolge al reale è un coro di voci libere⁹⁷, eterogenee nei loro risultati narrativi: i giovani

⁹⁵ «Lo spazio sociale avvolge e determina il corpo dell'individuo, vi genera percezioni e rappresentazioni, un ordine di valori, gli strati della memoria, vi radica le esperienze dell'oggi e le esperienze del domani: per converso, percezioni e aspettative individuali si riflettono sullo spazio fisico e sociale, contribuiscono a modellarlo». S. Settis, *Paesaggio costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010, pp. 51-52.

⁹⁶ E. Taramelli, *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Società editrice internazionale, Torino 1995, p. 127.

⁹⁷ Cfr. E. Viganò (a cura di), *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, catalogo della mostra, Admira Edizioni, Milano 2006, p. 12.

autori italiani scoprono un'Italia prima sconosciuta, ben diversa da quella immaginata nelle scene di genere, che «per oltre cent'anni avevano esportato sotto questa forma l'immagine del Bel Paese, meta del Grand Tour»⁹⁸. I loro obiettivi si aprono al paesaggio della provincia contadina, fino allora bandito dalla retorica ufficiale, creando una costellazione di esiti espressivi e formali che Viganò suggerisce di sistematizzare in tre distinte categorie: l'indagine-progetto (che accomuna il reportage, la scoperta etnografica del Meridione, i servizi di «Cinema nuovo»), il viaggio conoscitivo, che coniuga l'impegno civile e lo sguardo soggettivo (Donzelli, Camisa, De Biasi, Roiter, Giacomelli), e infine lo sguardo aneddotico di «il Mondo» di Pannunzio⁹⁹.

La vicenda intellettuale e figurativa di Pedone, che sceglie la fotografia come medium attraverso cui tradurre in immagini una società colta nell'oscillante ambivalenza tra passato e presente, non rientra in alcuna di queste correnti, semmai le attraversa, forgiando un peculiare percorso autoriale. Il suo acume visivo non risponde a un immaginario generalizzato, il suo linguaggio narrativo di tipo etnologico non analizza un unico microcosmo, ma dipinge, in maniera sistematica e con rigore scientifico, il ritratto di un'intera nazione nelle sue componenti paesaggistiche, antropologiche e folkloristiche. Il suo percorso umano e professionale di donna fotografa, regista e viaggiatrice capace di accreditarsi tra i produttori di cultura in un mondo regolato da canoni maschili rappresenta un *unicum* esclusivo nel panorama italiano. Come già menzionato, nel corso della sua indagine cine-fotografica, tocca centinaia di luoghi, dal Nord al Sud d'Italia, cogliendo i profondi mutamenti di un Paese che abbandona il suo passato arcaico e rurale per rinnovarsi in un'identità modernizzata dal progresso tecnico-industriale. Inoltre Pedone, come abbiamo visto, è pioniera in Europa nell'analizzare le possibilità espressive della pellicola a colori.

Per introdurre la riflessione intorno all'etnografia visiva di Pedone occorre affrontare preliminarmente due nodi problematici: il primo teso a definire criticamente il suo metodo d'indagine visiva e l'attività dell'osservazione¹⁰⁰; il se-

⁹⁸ I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 295.

⁹⁹ Cfr. E. Viganò (a cura di), *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia. 1932-1960*, cit., pp. 12-13.

¹⁰⁰ «L'osservazione è una pratica visiva tesa a mettere in relazione gli oggetti e gli eventi secondo tracciati determinati all'interno di un campo d'interazione sociale storicamente definito – definito, nel nostro caso, dal rapporto etnografico e dalla situazione antropologica –, al fine di produrre rappresentazioni della realtà. Osservare significa, in sintesi, vedere in situazione e per un fine (culturale, sociale e politico)». F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, FrancoAngeli, Milano 2003, p. 19.

condo inerente il legame che intercorre tra visione soggettiva e conoscenza scientifica, tra linguaggio autorialmente connotato e realismo analogico della rappresentazione. Infatti, come asserisce Francesco Faeta, per produrre un'etnografia visiva, cioè una descrizione tramite mezzi visivi di un contesto o di un evento antropologicamente significativi, «si deve prima costruire, attraverso un'attività complessa, un campo di osservazione e poi, da questo, tramite mezzi tecnici, estrarre immagini»¹⁰¹. Com'è noto, l'etnografia e l'antropologia sono convenzionalmente basate sull'osservazione diretta della realtà: «possiedono, dunque, uno statuto, al cui interno le attività ideografiche, rappresentative e simboliche costituiscono momento privilegiato e un metodo largamente fondato sullo sguardo e sulla visione»¹⁰². L'antropologia, scrive Francis Affergan, «inaugura la sua pratica e convalida le proprie ipotesi teoriche tramite la vista. Senza tecnica d'osservazione, senza strategia dell'occhio, senza prammatica della facoltà visiva, l'altro non può comparire né divenire oggetto di conoscenza»¹⁰³.

La fotografa e cineasta non è un'etnografa, ma produce le sue immagini all'interno di un peculiare approccio conoscitivo: indaga visivamente il territorio italiano con l'attitudine e il metodo dell'antropologia, contribuendo a elaborare un modello di descrizione della società capace di superare le coeve correnti fotografiche e i segni artefatti d'immaginari generalizzati. Si comporta, sul piano pratico, come fosse davvero un'etnografa, pianificando con rigore i viaggi d'indagine, eseguendo sopralluoghi preliminari, anteponendo allo scatto una "rigorosa pre-informazione" pratico-teorica¹⁰⁴, soggiornando nei luoghi prescelti, parlando a lungo con le persone incontrate, scegliendo poi interlocutori privilegiati come interpreti e mediatori rispetto alla realtà e restando "esterna" sul piano del coinvolgimento emotivo. Infine (forse involontariamente) veste i panni della sociologa, perché è interessata a tutta la realtà che si presenta al suo sguardo, e, nella sua dettagliata morfologia, ricompone uno spaccato dell'Italia del tempo, un ritratto tendenzialmente completo e unitario del vissuto sociale che denota una consonanza tra uomini e luoghi, ricca di profonde stratificazioni.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 15.

¹⁰² *Ivi*, p. 102.

¹⁰³ F. Affergan, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Mursia, Milano 1991, p. 125.

¹⁰⁴ Da un'intervista a Pedone realizzata nell'ottobre 2018.

Per quanto concerne il secondo nodo problematico, nel *corpus* fotografico di Pedone l'osservazione oggettivante della realtà qui delineata non dà luogo a una rappresentazione analogica pienamente aderente al fatto reale, bensì a peculiari codici di traduzione in forma. L'immagine diventa punto d'intersezione tra determinazioni linguistiche dell'autore, le peculiarità del campo perlustrativo proprio della situazione umanistica si accompagnano alle caratteristiche tecniche del mezzo fotografico¹⁰⁵.

Pedone si muove in direzione di una fotografia realista capace di offrire un'osservazione critica del paesaggio e dell'ambiente sociale e restituire con immediatezza la realtà, secondo un principio di approssimazione alla verità privo di qualsiasi divagazione concettuale e metaforica. Riscatta, quindi, la fotografia dal limbo dell'astrazione intellettuale per immergerla nel tessuto vivo della realtà sociale e umana in cui opera. Un linguaggio squisitamente narrativo scaturisce dallo spontaneo rispecchiamento del reale nella lente dell'obiettivo della fotografa, che conferisce alle sue immagini una pregnanza visiva tale da renderle "agenti di storia"¹⁰⁶, capaci di rivelare le intersezioni dell'immagine ottica con il flusso del nostro passato¹⁰⁷.

¹⁰⁵ A tal proposito, Francesco Faeta suggerisce che: «Descrivere per immagini non è un'attività neutra, ma fortemente connotata in senso autoriale, essendo fondata sulla visione e sull'osservazione, sull'opinione di un soggetto misurante e sulle regole comunicative e le convenzioni retoriche proprie di un medium, per il cui tramite questi esprime la propria idea del mondo. Il discorso etnografico, dunque, non è oggettivo, i cosiddetti dati empirici della realtà altro non essendo che visioni e interpretazioni, ma non è neppure, al contempo, pienamente soggettivo, dipendendo da una pratica d'osservazione e dovendo rispondere alle regole e alle convenzioni, predeterminate e restrittive, di un mezzo, in particolare della scrittura, adeguandosi insomma alle regole di un genere letterario. L'autorialità si costruisce come punto di raccordo tra coscienza soggettiva e leggi della comunicazione e l'interpretazione è il luogo d'incontro e scontro, articolato nel tempo, nello spazio, nelle concrete dinamiche storiche e politiche, tra realtà sensibile e autorialità». F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, cit., p. 16.

¹⁰⁶ Gabriele D'Autilia mette in relazione la fotografia con le categorie "monumento", dove diventa oggetto/immagine prodotto con un'intenzionalità, e "agente di storia", che può permettere di rivelare le intersezioni dell'immagine ottica con il flusso della "grande storia" (G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. XIX).

¹⁰⁷ «La fotografia sconvolge la memoria moltiplicandola e democratizzandola, dandole una precisione, una verità visiva mai raggiunta in precedenza, permettendo così di serbare la memoria del tempo e dell'evoluzione cronologica» (J. Le Goff, *Storia e Memoria*, Einaudi, Torino 1982, p. 388).

Nel saggio postumo *Prima delle cose ultime* del 1969, il filosofo tedesco Kra-cauer formula l'ipotesi secondo cui storici e fotografi avrebbero molte cose in comune. Sin dalle sue origini numerosi storici hanno ritenuto la fotografia una riproduzione fedele del reale, uno specchio. Solo alcuni di loro, secondo Kra-cauer, hanno saputo prendere le distanze da questo realismo ingenuo, riconoscendo l'inevitabile interpretazione del reale da parte del fotografo. Lo studioso tedesco va oltre, e suggerisce che l'approccio del fotografo è "fotografico" se "le sue aspirazioni stilistiche, invece di ostacolare le sue intenzioni realistiche, le sorreggono". Lo stesso vale per lo storico il cui approccio è corretto solo se la sua spontanea intuizione non interferisce con la sua fedeltà alle prove, anzi trae vantaggio dalla sua adesione a esse¹⁰⁸. Lo storico e il fotografo lavorano con persone, ambienti, circostanze che hanno un prima e un dopo e che proseguono oltre l'inquadratura. Nonostante questa incompletezza – l'attimo storico che la fotografia fossilizza in un quadro di carta seppur nella sua valenza d'istante micro-temporale – la fotografia ha una straordinaria vitalità e importanza documentaria, dona alla memoria una verità visiva mai raggiunta in precedenza, mischiando la volontà di registrare il reale con il senso della bellezza e con la "rivelazione" del momento. Questa peculiarità della fotografia interessa anche il fondo iconografico dedicato al paesaggio alpino che Pedone ha realizzato nell'arco della sua lunga carriera, accedendo a microcosmi e habitat di popolazioni estranei non solo ai tedeschi, ma anche a tutti quegli italiani che per decenni non hanno saputo collocare la provincia di Belluno sulla mappa d'Italia. Si tratta di una provincia periferica, abbandonata, in cui solo Cortina d'Ampezzo ha avuto un momento di notorietà al tempo delle Olimpiadi invernali del 1956. Belluno, storicamente uno dei tanti "ombelichi del mondo", è un microcosmo della provincia veneta, considerata dalla legislazione regionale del XIX secolo (legata al potere esecutivo veneziano) "zona depressa", poi diventata zona "marginale" con uno pseudo miglioramento delle condizioni mai eque per decenni (le classificazioni servivano a non corrispondere fondi economici per l'inutilità ritenuta endemica dalla stessa regione Veneto), anche nel XX secolo, come racconta la storia economica della regione di questo periodo storico¹⁰⁹.

¹⁰⁸ G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, cit., p. XVIII.

¹⁰⁹ A. Lazzarini - F. Vendramini (a cura di), *La montagna veneta in età contemporanea. Storia e ambiente. Uomini e risorse*, atti di convegno a Belluno 26-27 maggio 1989, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991.

In seguito alla catastrofe del Vajont (1963) e grazie ai finanziamenti conseguiti per le responsabilità civili e penali riconosciute dalla legge, sono stati realizzati degli investimenti economici sorprendenti per l'economia del territorio bellunese e pordenonese, con un'industrializzazione tardiva ma efficace. La rinascita del Nord-Est ha determinato un argine al fenomeno dell'emigrazione che, nei decenni precedenti, aveva condizionato il territorio. Per questo motivo il patrimonio d'immagini fotografiche di Pedone permette di riconoscere un microcosmo montano altrove invisibile. Banalmente si potrebbe dire che lei "era lì" quando gli "altri non c'erano". La cosa strana è che in pochi, per decenni, si siano accorti di lei, vedendo i suoi lavori si sarebbero scoperti spazi inconsueti mentre oggi, grazie all'attività certosina che l'ha contraddistinta, possiamo (solo per fare un esempio) verificare quanto si sia morfologicamente modificato il territorio montano in qualche decennio e forse anche capire i meccanismi che determineranno i cambiamenti futuri.

Le ultime pagine di questo volume sono dedicate all'analisi dei microcosmi di un territorio specificatamente inferiore nella mappatura conoscitiva nazionale. Un'iconosfera dotata comunque di una forte connotazione identitaria, "montanara", che la Pedone ha scoperto e rappresentato negli anni in tempi diversi. L'Archivio del Museo Nazionale della Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano e il fondo privato dell'autrice conservano un *corpus* di circa 630 immagini a colori realizzate nel trentennio 1955-1985 dedicate al territorio bellunese, che si presenta al suo obiettivo con volti differenti: come città alpina colta in pittoreschi affreschi di vita quotidiana; come custode e irradiatore d'identità, aspetto documentato da immagini che pongono l'accento sul forte legame tra la terra e i suoi abitanti; oppure come natura ostile e causa di sofferenza e morte nelle immagini delle catastrofi naturali; o anche come ambiente incontaminato costellato d'imponenti montagne la cui stupefacente bellezza diventa fonte ispiratrice d'immagini fiabesche.

Se le immagini della città di Belluno¹¹⁰ e dei borghi limitrofi seguono gli stilemi tipici della coeva cultura visuale del paesaggio architettonico, legata, cioè, a un'idea strettamente veridica della fotografia, gli scatti che ritraggono

¹¹⁰ Oltre Belluno, di cui fotografa principalmente il Palazzo dei Rettori e il Palazzo del Museo, negli anni Settanta-Ottanta, Pedone è a S. Stefano di Cadore, Feltre, Longarone, Chies d'Alpago, Garna, Puos d'Alpago, Sappada, Lorenzago, Comelico, Domegge, Rocca Pietore e Canale d'Agordo.

le calamità naturali e gli echi arcani di un mondo agreste in via d'estinzione aprono a suggestioni visive più raffinate. I microcosmi umani che queste immagini cristallizzano come effigi arcaiche di mondi sospesi sono colti con lo stupore di chi assiste a improvvise manifestazioni della poesia del quotidiano. Le attività agricole sono narrate attraverso un sistema di figurazioni che pongono al centro il lavoro quale positivo sistema di valori. Queste fotografie colgono nei volti dignità, responsabilità individuale e consapevolezza del proprio ruolo nel lavoro agricolo. Non c'è fatica, ma un'armoniosa simbiosi con la natura nello scorrere delle stagioni: l'umanità è svelata nell'umile laboriosità del suo quotidiano da un occhio sincero e compiaciuto. La ritmicità figurativa dei gesti nati dal lavoro è narrata attraverso un linguaggio espressivo che, applicando l'osservazione scientifica di gusto neo-realista, si fa apertamente documentario e svuota ogni sentore epico-celebrativo in favore di una raffinata poetica umanista. L'immagine *Fienagione* (1965, Comelico) mostra un contadino intento nel trasporto del foraggio. La massa imponente del fieno cattura il primo piano nascondendo il volto dell'uomo, trasformando il prodotto del lavoro in soggetto protagonista della composizione, nodo di un'infinita catena produttiva rispondente ad attività agresti in via d'estinzione. Tuttavia, l'imponenza del fascione di foraggio non toglie movimento all'immagine: il ginocchio piegato dell'uomo che segna il passo verso l'obiettivo svuota la rappresentazione di qualsiasi staticità, per restituire il senso dell'azione. Se analoghe immagini di autori contemporanei, come il lombardo Pepi Merisio¹¹¹ o il trentino Flavio Fagnello, leggono la fatica nei volti dei contadini evidenziandone l'espressività attraverso il modulo del ritratto frontale, Pedone ingloba la figura umana

¹¹¹ Si prenda ad esempio l'immagine che raffigura una contadina mentre porta in testa un "lenzuolo" di fieno scattata a Cogne nel 1959. Merisio invita i suoi soggetti a guardare in camera. «Ho sempre pensato, anzi sentito, che la fotografia debba essere un colloquio e se non ci si guarda negli occhi è molto difficile capirsi» annota Merisio. «*Guardami*, la domanda che c'era nel mio obiettivo fotografico di fronte a un soggetto, uomo o cosa che fosse. E quando lo sguardo quasi faceva scattare da solo l'otturatore, la tensione calava e avevo la sensazione di aver conquistato qualcosa di importante, di vero. Era quindi un discorso di sguardo». E conclude: «Mi pareva di aver centrato qualcosa di indescrivibile, tutto solo mio: un silenzioso colloquio nell'aria che miracolosamente ero riuscito a sentire e fermare. Il miracolo della fotografia». «*Guardami*» è dunque la parola vitale che fa nascere le immagini di Pepi Merisio: P. Merisio (a cura di), *Guardami*, Catalogo di mostra, Lyasis Edizioni, Bergamo 2019, quarta di copertina.

nell'oggetto del lavoro, trasformando la massa di fieno in un simbolo, *punctum*¹¹², dettaglio che cattura lo sguardo dell'osservatore. Il particolare è colto dall'obiettivo attento e partecipato della fotografia attraverso un'elevata potenza formale che lo trasforma in un luogo di condensazione narrativa, punto d'intersezione tra qualità estetica, pregnanza antropologica e fascinazione. Pedone trova, quindi, una scrittura nuova per raccontare la fienagione, creando un'immagine che scaturisce dalla potenza analogica di uno sguardo, che riflette un preciso compiacimento estetico e la capacità di scrivere in immagini non solo le apparenze del reale, ma i possibili significati "altri", rivendicando per il linguaggio fotografico una capacità d'interpretazione parimenti poetica e antropologica.

Quando la fotografia sceglie raffigurazioni in campo lungo, la dimensione corporea e gestuale del lavoro si integra in un processo di concatenazione produttiva che avvolge l'intero ambiente antropomorfo. Nell'immagine *L'Alpago, presso Garna* (1970) l'interazione tra lavoro manuale e meccanico diviene simbolo di un rinnovato rapporto tra uomo e lavoro agricolo. Lo schema compositivo e la suddivisione dello spazio in tre piani pongono al centro dell'attenzione il gesto armonico di continuità tra tradizioni agresti ed elementi meccanici. Le donne sono colte nel paritario e dialettico rapporto uomo-natura-macchina, seppur in una composizione dove l'intervento umano resta preponderante. Se nell'immagine descritta in precedenza il corpo umano serve a mettere in evidenza l'oggetto del lavoro, qui il fieno guida il gesto e mette in evidenza la ricchezza di espressioni della corporeità delle contadine. Nella trasposizione figurativa dei corpi, Pedone restituisce in senso "umanista" gli atti ripetitivi, eppure singolari, del lavoro nei campi e i tempi che lo scandiscono.

Le immagini legate al lavoro agreste della montagna bellunese, di cui una particolare menzione merita anche la poetica composizione *Val Padola, Comelico* (1970), da una parte colgono il rapporto che il soggetto ritratto intrattiene con il proprio universo rappresentativo, con l'operatore, con la scena naturalistica nella quale la sua vicenda e la situazione fotografica s'inscrivono, dall'altra denotano un raffinato sguardo etnografico capace di tradurre visivamente il paesaggio fisico e umano mediante un peculiare linguaggio estetico permeato di una sottile aura "cartier-bressoniana". L'esigenza narrativa di Pedone persegue spontaneità

¹¹² Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, pp. 44-49.

e immediatezza, anche se inserita in un progetto ragionato di conoscenza per immagini, ove i confini dell'inquadratura appaiono come una precisa definizione dello spazio reale, attraversato da uno sguardo mai casuale, ma piuttosto partecipe e attento all'incanto del momento¹¹³. Si tratta di uno sguardo allo stesso tempo estetico e scientifico, che condensa nello scatto lo stupore d'improvvisi rivelazioni del reale: il suo occhio non cessa mai di "stupirsi", cristallizzando in immagine istanti quasi "rubati" nello splendore del loro apparire. Quanto la vista discerne, viene dotato di un senso sociale e culturale mediante la sua innata capacità di mettere in relazione motivazioni di approfondimento umanistico, attenzione estetica per la forma e virtuosismo dell'istantaneità.

Questa peculiarità caratterizza anche le immagini raffiguranti i cataclismi naturali che hanno scritto alcune tristi pagine della storia bellunese, come l'alluvione che colpì Garna nel 1966. La catastrofe – che ha analoghi nel resto d'Italia, *in primis* a Firenze e nel Trentino – non ebbe una causa unica, ma molteplici fattori che si sommarono: precipitazioni eccezionali in un periodo in cui la piovosità era già altissima, i conseguenti dissesti idrogeologici e lo stato di sofferenza dei terreni di montagna (già provati da un periodo molto piovoso nel mese di ottobre), la presenza di molta neve in quota unita a un forte vento di scirocco che ne causò lo scioglimento. Con questa spinta arrivò l'ondata di piena che fece straripare con violenza fiumi e torrenti creando danni immensi per quei piccoli centri alpini. Nello scatto *Gosaldo, gente che recupera masserizie* (1966), la peculiare composizione di linee che domina la scena conduce immediatamente l'occhio di chi guarda sul gruppo di persone, nonostante questo occupi soltanto una minima porzione del quadro fotografico. Pedone coglie le figure umane nell'esatto punto in cui il profilo diagonale della frana incontra la linea orizzontale del terreno sul quale camminano, incorniciandole all'interno della superficie di due imponenti massi.

Il mito del fotogramma del momento "decisivo" si frammenta di fronte alla maestosità del paesaggio dolomitico. Attraverso la lentezza dello sguardo, Pedone riscopre un sentimento nuovo nei confronti della natura che s'identifica nella parola "contemplazione". In assoluta solitudine, avvolta nella maestosità

¹¹³ Pedone, in un'intervista realizzata da chi scrive nell'ottobre 2018, afferma: «Riserbavo il mio entusiasmo per l'apparizione di tematiche rare, imprevisive, suggestive. In queste mi riconoscevo. Forse perché l'evocavo, la mia reazione era sempre pronta a cogliere l'attimo stupefacente. Ecco quindi il mio motto benaugurante che ha dominato la mia vita: ogni giorno qualcosa di nuovo».

delle montagne, scatta quando una luce o una visione irripetibile si presenta alla sua coscienza. Il suo occhio che mette a fuoco e sfrutta l'angolazione delle riprese, la scelta della prospettiva, l'uso selettivo degli obiettivi, sono gli strumenti di cui si serve per ritrarre il paesaggio montuoso nei suoi sempre diversi grovigli di sfumature cromatiche e stratificazioni di luci e ombre. Il suo sguardo contemplativo si lascia sedurre dalla complessità figurativa e dal fascino delle Dolomiti bellunesi: tra lei e i suoi soggetti non ci sono barriere, poiché non li considera come paesaggi in posa, bensì come paesaggi interiori, luoghi ideali per il suo animo "errabondo". Con le sue fotografie di montagna, Pedone non crea un'iconografia da cartolina: s'avvicina lentamente e gradatamente ai maggiori gruppi dolomitici, come le Tre Cime di Lavaredo, il Pelmo, la Marmolada e le Tofane¹¹⁴, con lo sguardo di chi sa ricavare, distillare quasi, dalla loro storia un nuovo tempo e un nuovo ritmo.

«Dopo aver conosciuto il fascino delle spiagge solitarie entro l'immensità di mare e cielo, dove amavo camminare in quello che definivo "l'infinito orizzontale", rimasi attonita al cospetto delle Dolomiti: avevo posto dei limiti alla potenzialità illimitata di esprimersi che la Bellezza. Mi apparivano in visione surreale, con le loro cuspidi coronate di sovranità, fisse "nel senza tempo": avevo trovato il regno de "l'infinito verticale". Già dalla giovinezza¹¹⁵, quindi, le Dolomiti divennero

¹¹⁴ Nello specifico Pedone fotografa: Le Tofane, Bec de Mesdi, Croda da Lago, Monte Pelmo, Val di Zoldo, Monte Tudaio, Valle Agordino, Val d'Ansiei, Monte Piana, Spalti di Toro, Monte Lagazuoi, Monte Antelao, Valle del Boite, Alpe di Sennes, Monte Civetta, Val di Zoldo, Monte Pissadi.

¹¹⁵ Pedone inizia a frequentare le Dolomiti all'età di 18 anni. Fin dalla giovinezza esse sono state il luogo preferito ove esternare la sua voglia di vitalità e di evasione. Nel suo testo autobiografico *Fotografia e simbolismo* del maggio 2013, scrive: «Dapprima volli sfidare me stessa alla guida dell'auto per strade più che azzardate, come certe militari. Vi ho praticato un non esaltante sci. Ma un ottimo studio della botanica. Vi ho fotografato per oltre quarant'anni. Vi ho anche frequentato la scuola di arrampicata, ma solo fino a un certo livello. Perché non era quello che, in realtà, rispondeva alla chiamata interiore». Come attesta un certificato conservato nel suo archivio personale, nel 1946, Pedone frequenta il Primo corso della Scuola nazionale di roccia in Valle Santa Felicità, superando con esito favorevole gli esami sia teorici che pratici. In altre sue memorie scritte ricorda che all'epoca «non c'erano molte funivie, e tanto meno il turismo mordi e fuggi. I rifugi erano piccoli e familiari. A sera vi si riunivano anche degli alpini dei reggimenti in esercitazione nei dintorni. Tutti camerati, solidali attorno al fiasco di vino. Tutti insieme davamo fiato poderoso ai cori della Montagna che rimbombavano fra cime e vallate fino a tarda notte».

il luogo privilegiato in cui dare sfogo alla mia esuberanza: vi fotografai per oltre cinquant'anni, in continua ricerca. Accendevo la fantasia passando fra guglie e pareti in sfacelo, figurandomi di transitare in mezzo a vestigia di una civiltà favolosa e perduta. Oppure – a similitudine del faticoso pellegrinaggio della vita umana – mi vedevo procedere per sentieri esposti su abissi, nell'oscurità di gole, per brevi spazi fioriti dove cogliere il balenio di un picco d'oro che accenna e riverbera tra nebbie e nuvole».

Con un linguaggio misurato, figlio di una piena padronanza tecnica, costruisce “montagne di luce”¹¹⁶ in cui riesce a cogliere balenii dorati grazie a uno sguardo fatto di silenzi contemplativi e attese. Prendiamo, ad esempio, le raffigurazioni del Monte Pelmo al quale dedica molti scatti. Lo coglie in momenti diversi e insoliti: allo sciogliere delle nevi o quando i caldi colori dell'autunno incontrano il candido dell'inverno, dopo i temporali estivi, sotto la pioggia battente giocando con i tempi di scatto, oppure aspettando di notte il sorgere della luna. Nella fotografia *Il Monte Pelmo dal Passo Pordoi* (1965), ritratto dal basso, incombe sull'autrice, e di conseguenza sullo spettatore, con tutto il suo splendore luminoso. La lingua dei forti contrasti, delle fratture nette tra chiari e scuri, dell'accesa cromia, delle ombre marcate, aumenta il pathos dell'istante iconico della visione. Incorniciato dalle linee simmetriche delle montagne sottostanti e delle nuvole, e lambito da trame di luce quasi surreali, il Pelmo sembra trascendere la realtà in una dimensione onirica. La prospettiva tonale, dove i piani lontani vanno sfumandosi cromaticamente, l'equilibrio degli elementi compositivi e la loro armonica distribuzione all'interno del frame, invitano lo spettatore a immergersi nello scenario rappresentato, a rivivere l'avventura della fotografa attraverso i suoi occhi. È la sua spiccata capacità di giocare con la luce dell'alba a creare i colori, a modellare con i suoi contrasti le vette delle montagne. Guidata dal suo innato istinto artistico e musicale, Pedone eleva la tecnica a livello di espressione, a carattere linguistico e formale capace di decantare il peso della realtà cromatica del paesaggio in cui è avvolta.

¹¹⁶ Dal significato etimologico del termine fotografia. Il termine deriva dal greco: φῶς, luce, γράφω, disegno/scrittura, “scrivere con la luce”.

Il piacere del gioco cromatico come tentativo di tradurre in forma “il senso di meraviglia” scaturito dall’immensità della montagna¹¹⁷ lascia il passo, nelle foto raffiguranti *Croda da Lago*, le *Tofane* e il *Bec de Mesdì*, scattate nel 1965, al gusto geometrico della composizione. Nella prima, due pareti rocciose innestate inquadrano il massiccio montuoso delle Dolomiti ampezzane, creando un quadro di delicata simmetria. Nel primo piano scompone le rocce, giunge a stilizzarle nelle loro forme elementari, per poi ricomporle in una visione sospesa nel passaggio tra inverno e primavera. Un similare gioco geometrico viene ripreso nella fotografia *Dalle Tofane verso la Marmolada* (1965), dove il muretto di cinta del rifugio segue il profilo della montagna, creando un’interessante linearità tra ambiente naturale e antropomorfo. La linea orizzontale domina, altresì, l’incantevole fotografia di gusto pittorico raffigurante un laghetto sovrastato dal *Bec de Mesdì* (1965). Tre piani orizzontali definiscono il perimetro della dimensione dilatata e silenziosa del pascolo di alta montagna, enfatizzata dalla forza suggestiva della scala cromatica limitata ai colori freddi.

Il silenzio della montagna, e la condizione di feconda solitudine con cui Pedone “lo ascolta”, permette alla fotografa di cogliere la “Bellezza” della natura maestosa, del tempo che in essa scorre, dei luoghi misteriosi e inattesi che essa cela. Il vagabondaggio negli spazi dolomitici di sconfinata libertà e bellezza le concede di “ascoltare” le proprie emozioni più intime, nascoste nel profondo dell’anima lontana dalla frenesia della società. Le sue fotografie liberano queste montagne dall’elemento turistico e alpinistico, per farne uno spazio aperto verso autentiche emozioni di vita. La fotografia non è vissuta semplicemente come modo per raccontare e descrivere il paesaggio, ma come modalità possibile per misurare il proprio rapporto con il mondo esterno e, insieme, di misurare se stessi. Attraverso l’obiettivo della sua macchina fotografica, riscopre questi monti guardandoli in tutta la loro nudità originaria e togliendoli dalla cornice di pittoresca scenografia in cui li hanno relegati i dépliant turistici. La sua produzione iconografica sembra evocare la nascita delle crode dolomitiche, la lunga storia delle montagne coralline sullo sfondo dell’azzurro di ghiacci e crepacci, il primordiale desiderio di salire verso l’alto dei

¹¹⁷ «Senza rendermene conto, cercavo la comprensione della Meraviglia della montagna. Per me era il vagabondare nella libertà più ariosa, alla ricerca della Bellezza». M. Pedone, *Fotografia e simbolismo*, cit.

primi scalatori, i valligiani retici e ladini che fra queste montagne, più di duemila anni fa, vivevano.

Il primo alpinista è stato il figlio del re di Ladinia dominato da un sogno, da una passione lacerante e totale, come ci racconta la leggenda: quella di scalare, attraverso le pallide crode della sua vallata, la luna¹¹⁸. Una fonte di luce che si affaccia, dopo il tramonto del sole sopra le cime, così vicina e, allo stesso tempo, così irraggiungibile. Una notte il figlio del re rompe ogni indugio: s'avvia lungo i sentieri, supera il bosco, sale sopra le cenge. La leggenda, come ce la tramanda il giornalista e antropologo austriaco Karl Felix Wolff, dopo averla appresa nell'infanzia da una sua "tata" della Val di Fiemme, è una delle tante storie dei Fanes che Pedone ha reinterpretato attraverso un interessante progetto narrativo dal titolo *Crèpes Trasfegurèdes – Dolomiti: leggende e trasfigurazione* (1980-1990) che utilizza il modulo del fotomontaggio come linguaggio estetico d'elezione. L'unicità degli scatti fotografici è ulteriormente accentuata dal fatto che la loro elaborazione è tutta mentale e realizzata in tecnica analogica, con la sovrapposizione studiata di due riprese fotografiche in un arco temporale che va dal 1956 al 1975 (pellicole Ferrania e AnscoColor, macchina Rolleiflex e Mamyia 6x9). Spiega l'autrice: «L'idea di forzare l'aspetto del mondo dolomitico per renderlo immaginifico mi venne proposta da un editore che voleva interpretare fotograficamente le *Leggende delle Dolomiti* di Wolff¹¹⁹: [...] Anche se il progetto non trovò compimento, decisi di continuare la sperimentazione per mio piacere». Si tratta di un lavoro lungo e complesso sugli effetti analogici, molto lontano dai programmi che oggi si usano nell'era digitale Pedone è in questo senso un'autrice che anticipa i tempi giocando sulle bellezze della fotografia del reale. Così nella continua e incessante ricerca visiva dell'essenza dei Monti Pallidi, nel tentativo di tradurre in iconografie il senso mistico a cui porta la contemplazione del favoloso scenario dolomitico che ha ispirato le saghe leggendarie, la fotografa altera i paesaggi reali fino a ottenere visioni surreali e simboliche caratterizzate da un'identità sospesa tra uno sguardo visionario affacciato sul mondo della fiaba e uno sguardo rivolto al proprio paesaggio interiore.

¹¹⁸ F. de Battaglia - G. Tomasi, *Dolomiti Trentine*, Panorama, Trento 1999, p. 13.

¹¹⁹ K.F. Wolff, *Dolomiten-Sagen. Gesamtausgabe. Sagen und Überlieferungen, Märchen und Erzählungen der ladinischen und deutschen Dolomitenbewohner. Mit zwei Exkursen: Berner Klause und Gardasee*, Innsbruck 1913; prima versione italiana: K.F. Wolff, *Il Regno dei Fanes*, Cappelli, Bologna 1951.

«L'alterazione dell'ambiente naturale può venir considerata artificiosa. Perché no? La stessa parola artificio deriva da arte. L'arte non si pone limiti. L'arte ha sempre prodotto stupende trasmutazioni dell'apparenza»¹²⁰.

Ripercorrere mentalmente queste montagne significa respirare e lasciarsi ispirare dagli echi delle antiche favole prima accennate. Strutturata come un ciclo epico, la leggenda narra dell'espansione e del declino del Regno dei Fanes, una popolazione che – in tempi così remoti che gli stessi ladini riescono solo a definire come “più antica” di tutte le altre loro leggende – viveva sugli altipiani carsici d'alta quota fra Cortina d'Ampezzo a est e la Val Badia a Ovest¹²¹. Nell'interpretazione visiva di Pedone:

«I Monti Pallidi sono il Paradiso Perduto delle genti ladine. Malato d'inguaribile nostalgia per la patria lontana, il protagonista della saga, sfuggendo alla terra dell'esilio, si avventura fra immani rovine megalitiche, sfida tempeste, nebbie, ghiacciai, e paurose valanghe alla ricerca del passaggio dimenticato nella barriera delle Sette Montagne di Vetro¹²². Al di là di esse, presso l'antico mare, una volta si stendeva nel sole il ridente reame della perduta Lajadira. Si può supporre che la leggenda non alluda in realtà alla felicità del Paradiso Perduto dei primi nostri progenitori, ma a quella di un reame veramente esistito sulle rive di quello che fu il preistorico Mare Padano»¹²³.

La montagna leggendaria diventa stimolo all'astrazione interiore: «ovunque vi sia una guglia, lì dentro vi è assimilato un volto che ci guarda; ovunque, i valloni, i torrenti e le muraglie rimandano l'eco di un canto a più voci»¹²⁴. La figura del protagonista, diventando simbolo del viaggio e della «Ricerca infinita» del proprio io interiore, ricorda la vicenda biografica di Pedone imperniata sul tema del viaggio come *Bildungsroman*, romanzo di formazione e itinerario di iniziazione, vagabondaggio alla ricerca di se stessa. Nella sua esistenza vissuta

¹²⁰ Dal testo di presentazione dell'omonima mostra tenutasi presso il Museo Ladino di Fassa dal 4 luglio al 20 agosto 2013 e presso la Sala mostre nella Ciasa de Noscia Jent dal 22 agosto al 7 settembre 2013.

¹²¹ www.ilregnodeifanes.it

¹²² I sette grandi ghiacciai delle Alpi orientali.

¹²³ Dal dattiloscritto *Dolomiti leggendarie* di Pedone.

¹²⁴ *Ibid.*

quasi come un'avventura fuori dal tempo e dagli eventi storici, sono passati davanti al suo obiettivo, anno dopo anno, gesti, volti, sguardi, modalità produttive, paesaggi e culture, architetture civili e religiose, riti e feste, delineando il ritratto completo di un Paese in bilico tra arretratezza e modernità. Nella più assoluta libertà espressiva, priva di qualsiasi subordinazione agli scopi di un committente, Pedone offre uno sguardo inedito del nostro Paese: da Nord a Sud, l'Italia è un paesaggio umano da esplorare abbandonandosi allo stupore, un enorme mosaico visivo in grado di diventare un tassello fondamentale della nostra memoria collettiva.



Fienagione,
Comelico
(1965)



Croda da Lago -
Bec de Mesdi,
Cortina d'Ampezzo
(1965)

Le lavandaie del rifugio,
Gran Zebrù -
gruppo Ortles -
Cevedale
(1970)



Mondine durante
la colazione,
tra Milano e Pavia
(1960)





Suonatori ambulanti,
Milano
(1955)



L'Ave Maria -
Chiesa di Polenta,
Forlì
(1960)

Mercato delle cipolle,
Isernia
(1960)



Scrivano pubblico,
Catania
(1960)





Mattanza del tonno -
La camera della morte,
Mazara del Vallo
(1958)



Trabucco,
Gargano
(1955)

Grano fra i sassi,
Salento
(1958)



Panettiere,
Matera
(1960)





S. Elia -
Palermo
(1960)



Cantastorie alla fiera,
Taormina (1955)

Solfatara, provincia
di Caltanissetta (1960)



Verso la mattanza
del tonno -
Saluto al sole,
Mazara del Vallo
(1965)



BIBLIOGRAFIA

Quanto citato di seguito è un ulteriore approfondimento di testi che hanno orientato questa ricerca legando cinema del reale a “politica” e a “non-politica” (qui definita “a-politica”). Per tutti gli altri testi si rimanda alle note interne ai capitoli.

Testi sul concetto di cinema e politica o di politica nella storia contemporanea

- AA.VV., *Materiali sul Cinema italiano 1929/1943*, XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 63, Pesaro 14-21 settembre 1975.
- AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Seminario sul Cinema Italiano 1929-1943, 71-72, Ancona 5-10 ottobre 1976.
- Alemanno, R., *Segnali di fumo per una verifica della crisi. Teorie e prassi di politica cinematografica*, Edizioni Associate, Roma 1992.
- Abruzzese, A., *Cinema e politica*, in «Contropiano», a. I, 1, 1968.
- Borrelli, G., *Il lato oscuro del Leviathan: Hobbes contro Machiavelli*, Cronopio, Napoli 2009.
- Brunetta, G.P., *La guerra lontana. Esperienza memoria immagini*, Rassegna Cinematografica «La Guerra Lontana», Rovereto-Trento 6-18 maggio 1985.
- Bruno, M.W., *Nuovo cinema politico*, in «Segnocinema», 125, gennaio/febbraio 2004.
- Carnier, P.A., *Lo sterminio mancato. La dominazione nazista nel Veneto orientale 1943-1945*, Mursia, Milano 2011.
- Castronovo, V. - Tranfaglia, N. (a cura di), *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Crainz, G., *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.
- Deaglio, E., *La felicità in America. Storie, ballate, leggende degli Stati Uniti a uso di giovani, vecchi, ostili ed entusiasti*, Feltrinelli, Milano 2013.
- de Baecque, A. - Delage, C. (dir.), *De L'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Bruxelles 1998.
- de Giovanni, B., *Dopo il comunismo*, Cronopio, Napoli 1990.
- De Luna, G., *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, La Nuova Italia, Firenze 2001.
- Echaurren, P., *Duchamp politique*, Postmedia, Milano 2019.

- Elias, N., *I tedeschi. Lotte di potere ed evoluzione dei costumi nei secoli XIX e XXI*, il Mulino, Bologna 1991.
- Fabian, J., *Il tempo e gli altri. La politica del tempo in antropologia*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2000.
- Ferrero, A., *Il film come atto politico*, in «Il Mondo Nuovo», a, XI, 33, 24 agosto 1969.
- Foner, E., *Storia degli Stati Uniti d'America. La "libertà americana" dalle origini a oggi*, Donzelli, Roma 2017.
- Gazzano, M.M. - Parigi, S. - Zagarrì, V. (a cura di), *Territori del cinema italiano. Produzione, diffusione, alfabetizzazione*, Forum, Udine 2013.
- Giesen, B., *Triumph and Trauma*, Paradigm Publishers, Boulder Colorado 2004.
- Ginsborg, P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Einaudi, Torino 1989.
- Ginzburg, C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Fetrinelli, Milano 2000.
- Guastella, A., *Mordi e fuggi – Gli invisibili – La meglio gioventù*, in *Italia ultimo atto. Guida al cinema politico civile dalle origini a Buongiorno notte*, in «Nocturno Dossier», 15, ottobre 2003.
- Hillman, R., *Unsettling Scores. German Film, Music and Ideology*, Indiana University Press, Bloomington 2005.
- Iaccio, P., *Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze*, Liguori Editore, Napoli 2000.
- Insdorf, A., *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge University Press; 3 edizione, Cambridge-New York 2002.
- Isnenghi, M., *L'immagine cinematografica della Grande Guerra*, in «Rivista cinematografica della Grande Guerra», 3, 1978.
- Id., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1948 ai giorni nostri*, Mondadori, Milano 1994.
- Id., *Storia d'Italia. I fatti e le persecuzioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Isnenghi, M. - Lanaro, S. (a cura di), *La Democrazia Cristiana dal fascismo al 18 aprile. Movimento cattolico e Democrazia Cristiana nel Veneto 1945-1948*, Marsilio, Venezia 1978.
- Kaes, A., *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Harvard University Press, Cambridge 1989.
- Lanna, L. - Rossi, F., *Fascisti immaginari. Tutto quello che c'è da sapere sulla destra*, Vallecchi, Firenze 2003.

- Lanaro, S., *Storia dell'Italia Repubblicana*, Marsilio, Venezia 1992.
- Livolsi, M., *L'Italia che cambia*, La Nuova Italia, Firenze 1993.
- Mafai, M., *Il sorpasso. Gli straordinari anni del miracolo economico 1958-1963*, Mondadori, Milano 1997.
- Maffettone, S., *Introduzione a Rawls*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- Maier, C.S., *The Unmasterable Past: History, Holocaust, and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1998.
- Mitscherlich, A. - Mitscherlich, M., *Germania senza lutto. Psicoanalisi del postnazismo*, Sansoni, Firenze 1970.
- Mitscherlich, M., *Erinnerungsarbeit: Zur Psychoanalyse der Unfähigkeit zu trauern*, FISCHER Paperback, 1993.
- Moroncini, B., *Lacan Politico*, Cronopio, Napoli 2014.
- Pavone, C., *Una guerra civile 1943-1945*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- Pillitteri, P., *Cinema come politica. Una commedia all'italiana*, FrancoAngeli, Milano 1992.
- Pomian, K., *Che cos'è la storia*, Mondadori, Milano 2001.
- Ramonet, I., *Propagande silenziose. Masse, televisione, cinema*, Asterios Editore, Trieste 2002.
- Rancière, J., *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli 2011.
- Redi, R. (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979.
- Reichel, P., *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland*, C.H. Beck, München 2001.
- Riefenstahl, L., *Hinter den Kulissen des Reichsparteitags-Films*, Zentral-Verlag der NSDAP/Franz Eher, München 1935.
- Romitelli, V., *Storie di politica e di potere*, Cronopio, Napoli 2004.
- Rossi, E., *Lo Stato cinematografico*, Parenti, Firenze 1960.
- Rossin, F., *Cinema e storia. Immagine d'archivio e uso politico nel cinema documentario*, Fondazione Giacomo Feltrinelli, Milano 2016.
- Ruggiero, V., *La violenza politica*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- Sereny, G., *Germania il trauma di una nazione. Riflessioni 1938-2001*, Rizzoli, Milano 2002.
- Sorlin, P., *L'immagine e l'evento: l'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia scriptorium, Torino 1999.
- Id., *Cinema, identità, nazione*, in Cavallo P. - Frezza G. (a cura di), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento*, Liguori, Napoli 2004.
- Syberberg, H.J., *Hitler, un film dalla Germania*, Ubulibri, Milano 1984.

- Tinkcom, *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*, Routledge, New York-London 2001.
- Uva, C., *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2007.
- Id., (a cura di), *Schermi politici. Storia, identità e ideologia nel cinema italiano*, in «Rivista di politica», 1, gennaio-marzo 2014.
- Uva, C. - Picchi, M., *Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario dagli anni '60 al nuovo millennio*, Ed. Interculturali, Roma 2006.
- Venturini, A., *La politica cinematografica del regime fascista*, Carocci editore, Roma 2015.
- Volkan, V.D. - Ast, G. - Greer, W.F., *The Third Reich in the Unconscious: Transgenerational Transmission and Its Consequences*, Brunner-Routledge, New York-London 2002.
- Wardi, D., *Memorial Candles: Children of the Holocaust*, Routledge, New York 1992.
- Zagarrio, V. (a cura di), *Cinema antifascismo. Alla ricerca di un epos nazionale*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2015.

Testi di compendio agli studi su cinema e fotografia (storia, estetica, teoria, tecnologia e antropologia)

- AA.VV., *Cinema, fotografia e videotape*, Atti del Convegno nazionale di Nuoro, Istituto superiore etnografico regionale, Tip. Armando Paola, Nuoro, ottobre 1977.
- AA.VV., *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London 1978.
- AA.VV., *Libro bianco. Il documentario in Italia: sopralluoghi*, Festival dei Popoli-SNCCI, Firenze-Roma 1994.
- AA.VV., *Gli anni del neorealismo. Tendenze della fotografia italiana*, Fiaf, Prato 1998.
- AA.VV., *Cecilia Mangini, Visioni e passioni, fotografie 1952-1965*, Catalogo a cura dell'Archivio Cinema del reale, Forlì 2016.
- AA.VV., *Cecilia Mangini, Visioni e passioni, fotografie 1952-1965*, Catalogo a cura dell'Archivio Cinema del reale, Bologna 2017.
- Alicata, M. - De Santis, G., *Verità e Poesia. Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», 27, 10 ottobre 1941.
- Allegretti, E. - Giraud, G. (a cura di), *Ermanno Olmi. L'esperienza di Ipotesi Cinema*, Le mani, Recco-Genova 2001.

- Anania, F. - Tosatti, G., *L'amico americano. Politiche e strutture per la propaganda in Italia nella prima metà del Novecento*, Biblink, Roma 2000.
- Antonioni, M., *Per un film sul fiume Po*, in «Cinema», 68, 25 aprile 1939.
- Aprà, A., *Un cinegiornale "neorealistico"*, in «Cinema e Film», 9, 1969.
- Id., (a cura di), *L'underground*, in AA.VV., *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-90*, Marsilio, Venezia 1989.
- Id., *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla non fiction*, Falsopiano, Alessandria 2017.
- Aprà, A. - Biarese, C. - Parigi, S. (a cura di), *Viaggio in Italia. Gli anni '60 al cinema*, Comune di Roma-Assessorato alla cultura, Edizioni Carte Segrete, Roma 1991.
- Argentieri, M., *L'occhio del regime*, Bulzoni Editore, Roma 2003.
- Aubert, M. - Seguin, J.-C., *La Production cinématographique des Frères Lumière*, CNC-BIFI Paris 1996.
- Austin, T. - de Jong, W., *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, McGraw-Hill/Open University Press, New York 2008.
- Bacigalupo, M. (a cura di), *Il film sperimentale*, in «Bianco & Nero», 5-8, maggio-agosto 1974.
- Barbaro, U. (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno*, Edizioni Sociali, Milano 1950.
- Id., *Importanza del realismo*, in «Filmcritica», a II, 4, marzo-aprile 1951.
- Barnouw, E., *Documentary: A History of Non-Fiction Films*, Oxford University Press, New York 1993.
- Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- Bartorelli, G. - Parolo, L. (a cura di), *Sirio Luginbühl: film sperimentali*, Cleup, Padova 2018.
- Bassotto, C. (a cura di), *La resistenza nel cinema italiano del dopoguerra*, Atti del convegno, La Biennale Venezia 1970.
- Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, Paris 1958; trad. it. *Che cosa è il cinema*, Aldo Garzanti Editore, Milano 1973 (1 ed).
- Berger, J., *Sul guardare*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2003.
- Bernagozzi, G., *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Quaderni di documentazione cinematografica, 5, Patron, Bologna 1985.
- Bernardini, A., *Cinema muto italiano. I film dal "vero" 1895-1914*, La Cineteca del Friuli, Gemona 2002.
- Bernardo, M., *La macchina del cinematografo*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983.

- Id., *L'immagine filmata. Manuale di ripresa cinematografica*, NIS - La Nuova Italia Scientifica, Roma 1987.
- Bernardo, M. - Blumthaler, G., *I trucchi e gli effetti speciali fotografici ed elettronici. Manuale di pratica cinematografica*, NIS - La Nuova Italia Scientifica, Roma 1990.
- Bertieri, C., *I documentari: con il cuore fermo, Venezia*, in «Bianco & Nero», 10-11, ottobre-novembre 1965.
- Id., (a cura di), *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia*, Marsilio, Venezia 1965.
- Bertozzi, M., *L'idea documentaria. Alla ricerca di un'identità italiana*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Il cinema della transizione. Cinema italiano degli anni novanta*, Marsilio, Venezia 2000.
- Id., *L'occhio e la maceria. Dieci anni di documentario italiano (1945-1955)*, in «Il Nuovo Spettatore», 6, dicembre 2002.
- Id., *Scusi, dov'è il documentario?*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Il cinema della transizione. Cinema italiano 2000-2006*, Marsilio, Venezia 2006.
- Bertozzi, M. - Pannone, G., *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino 2003.
- Blasco, L. - Da Ru, E. (a cura di), *Michele Gandin. Lo spettacolo della realtà*, Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica, Roma 1994.
- Bolzoni, F. (a cura di), *I misteri di Roma di Cesare Zavattini*, Cappelli, Bologna 1963.
- Id., *Una razza scomparsa chiamata documentario*, in «Rivista del Cinematografo», 11, 1978.
- Bosello, U., *Lo scandalo del documentario*, in «Cinema», 104, 28 febbraio 1953.
- Bourdieu, P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Guaraldi, Rimini 1972.
- Bronzini, G.B., *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Dedalo, Bari 1987.
- Brunetta, G.P., *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Id., *L'Italia sullo schermo. Come il cinema ha raccontato l'identità nazionale*, Carocci editore, Roma 2020.
- Brunetta, G.P. - Costa, A., *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini Editore, Trento Comune di Rovereto, 1990.
- Brunow, D., *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015.
- Burke, P., *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci editore, Roma 2002.

- Caldiron, O., *Italia anni Trenta: gli inizi del documentario*, in Giorgio A. - Manselli C. (a cura di), *Cinemambiente 2003*, Catalogo del Festival Internazionale Cinemambiente, Associazione Cinemambiente, Torino 2003.
- Calvenzi, G. (a cura di), *Italia. Ritratto di un paese in Sessant'anni di fotografia*, Contrasto, Roma 2003.
- Canosa, M. (a cura di), *A nuova luce. Cinema muto italiano I*, Atti del convegno internazionale, Bologna 12-13 novembre 1999, CLUEB, Bologna 2001.
- Carpitella, D., *Folklore vecchio e nuovo in terra di Lucania*, in «Teatro e spettacolo culturale», 2, novembre-dicembre 1952.
- Id., (in collaborazione con de Martino E.), *Gli studi sul folklore musicale in Italia*, in «Società», VII, 3, 1952.
- Cartier-Bresson, A. - Maffioli, M. (sous la dir. de), *Vue d'Italie 1841-1941, La photographie italienne dans les collections du Musée Alinari*, Alinari, Firenze 2004; trad. it. *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari, 1841-1941*, Alinari, Firenze 2006.
- Casetti, F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- Id., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.
- Casiraghi, A.L., *Il dibattito tra neorealismo e formalismo all'indomani della seconda guerra mondiale*, www.museodellafotografia.it, maggio 2003.
- Chiarini, L., *Documentario e realtà*, in «Bianco & Nero», 11 novembre 1950.
- Id., *Discorso sul Neorealismo*, in «Bianco & Nero», 7 luglio 1951.
- Chiozzi, P., *Manuale di antropologia visuale*, Unicopli, Milano 1993.
- Clemente, P. - Meoni, M.L. - Squillaciotti, M., *Il dibattito sul folklore in Italia*, Edizioni di cultura popolare, Milano 1976.
- Colleyn, J.-P., *Le regard documentaire*, Supplémentaires-Centre Georges Pompidou, Paris 1993.
- Colombo, C. (a cura di), *Ferrania, storie e figure di cinema & fotografia. Immagini dell'Archivio fotografico Fondazione 3M*, De Agostini, Novara 2004.
- Comand, M. - Menarini, R., *Il cinema europeo*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- Costa, A., *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano 1985.
- Id., (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995.
- Id., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- D'Autilia, G., *L'indizio e la prova. La storia della fotografia*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005.
- Id., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012.

- De Battaglia, F. - Tomasi, G., *Dolomiti Trentine*, Panorama, Trento 1999.
- De France, C. (sous la dir. de), *Pour une anthropologie visuelle*, in «Cahiers de l'Homme», XIX, Paris-La Haye-New York, Mouton 1979.
- Id., *Cinéma et anthropologie*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris 1982.
- De Luna, G. - D'Autilia, G. - Criscienti, L., *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Einaudi, Torino 2005.
- De Martino, E. (in coll. con Carpitella D.), *Una spedizione etnologica in Lucania*, in «Società», VIII, 4, 1952.
- De Martino, E., *Realismo e folklore nel cinema italiano*, in «Filmcritica», 19, 1952.
- Id., *Mondo magico dei contadini lucani*, in «Stagioni», 5-8 dicembre 1952-gennaio 1953.
- Id., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958.
- Id., *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959.
- Id., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, il Saggiatore, Milano 1961.
- Id., *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di Gallini C., Argo, Lecce 1996.
- De Latour, E., *Les Temps du pouvoir*, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 1970.
- De Vincenti, G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- Deleuze, G., *Che cos'è l'atto di creazione?*, a cura di Moscati A., Cronopio, Napoli 2003.
- Di Marino, B., *Sguardo Inconscio Azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999.
- Didi-Huberman, G., *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003; trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- Id., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003; trad. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Id., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de Histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris 2011.
- Id., *Essayer voir*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014.
- Eitzen, D., *When is Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, in «Cinema Journal», 35, 1, 1995.
- Ellis, J.C. - McLane, B.A., *A New History of Documentary Film*, Continuum, New York-London 2005.

- Faccioli, A. - Scandola, A. (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la grande guerra*, Persiani, Bologna 2014.
- Faeta, F., *Territorio, angoscia, rito nel mondo popolare calabrese. Le processioni di Caulonia*, in «Storia della città», 8, III, 1978.
- Id., *Le figure inquiete: tre saggi sull'immaginario folklorico*, FrancoAngeli, Milano 1989.
- Id., (a cura di), *Società e cultura popolare attraverso la fotografia d'autore, 1949/1989*, in «Videodisco», Università degli Studi di Messina e Regione Calabria 1990.
- Id., *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, FrancoAngeli, Milano 2006.
- Fanara, G., *Pensare il neorealismo*, Lithos, Roma 2000.
- Farassino, A., *Follie della realtà*, Brochure della rassegna Filmmaker, 5, Milano 1991.
- Ferro, M., *Cinéma et histoire. Le Cinéma, agent et source de l'histoire*, Denoël-Gonthier, Paris 1977; trad. it. *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Ferzetti, F., *Città e cinema. La periferia urbana nella filmografia italiana*, in Fiorentini F. (a cura di), *Città come...*, Argos, Milano 1988.
- Frangapane, G.D., *Realtà della fotografia. Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, FrancoAngeli, Milano 2012.
- Galbiati, M. - Pozzi, P. - Signorini, R., *Fotografia e paesaggio. La rappresentazione fotografica del territorio*, Guerini e Associati, Milano 1996.
- Gallini, C. - Faeta, F., *I viaggi nel sud di Ernesto De Martino*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Gallini, C., *Il documentario etnografico demartiniano*, in «La ricerca Folklorica», 3, aprile 1981.
- Id., *Appunti su alcuni riti fotografici*, in «La ricerca Folklorica», 13, 1986.
- Garcia, G., *L'Ethnofiction à l'œuvre. Prismes et image de l'entité dogon*, in «Passés Re-composés», 5, 2002.
- Gandin, M., *Tre per cento*, in «Il Mondo», 21 ottobre 1950.
- Gauthier, G., *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan, Paris 2002.
- Grant, B.K., *Five Films by Frederick Wiseman*, University of California Press, Los Angeles 2006.
- Grasso, M., *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni '50*, Edizioni Kurumuny, Calimera (Lecce) 2007.
- Guadagnini, W., *Modena per la fotografia. L'idea di paesaggio nella fotografia italiana dal 1850 ad oggi*, Silvana, Milano 2003.

- Heider, K.G., *Ethnographic Film*, University of Texas Press, Austin 1978.
- Hongisto, I., *Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- Jacob, L. (ed.), *The Documentary Tradition-From Nanook to Wodstock*, Hopkinson and Blake, New York 1971.
- Jenkins, H., *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006; trad. it. *Cultura Convergente*, Apogeo/Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2014.
- Isaja, P., *Un cinema antropografico*, in «Altrocinema», 7, 1976.
- La Salvia, V. (a cura di), *I Critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Fondazione Ragghianti, Lucca 2006.
- Lagny, M., *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris 2001.
- Lajoux, J-D., *Film ethnographique et histoire*, in De France C., *Pour une anthropologie visuelle*, in «Cahiers de l'Homme», XIX, Mouton & EHESS, Paris-La Haye-New York 1979.
- Landricina, C. (a cura di), *Gianfranco Mingozzi. I documentari*, Studio Tipografico, Roma 1988.
- Laplatine, F., *L'Anthropologie*, Seghers, Paris 1987.
- Laura, E.G., *Le stagioni dell'Aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Ente dello Spettacolo, Roma 2000.
- Leacock, R., *The Feeling of Being There. A Filmmaker's Memoir*, Semeion, London 2012.
- Leroi-Gourhan, A., *Cinéma et sciences humaines. Le Film ethnographique existe-t-il?*, in «Revue de Géographie humaine et d'Ethnologie», 3, Paris 1948.
- Lizzani, C., *Il documentario alla retroguardia*, in «Cinema», 35, marzo 1950.
- Lotti, D., *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2016.
- Luzzatto, S., *L'immagine del duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2001.
- Maffettone, A. - Soci, E. (a cura di), *Vittorio De Seta. Una vita d'autore*, Circuito Ipotesi Cinema-Istituto Paolo Valmarana, Bassano del Grappa, s.d.
- Manzoli, G. - Pescatore, G. (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci editore, Roma 2005.
- Maraldi, A. (a cura di), *Il cinema di Gian Vittorio Baldi, regista e produttore*, Il Ponte Vecchio, Cesena 2004.

- Marazzi, A., *Antropologia della visione*, Carocci editore, Roma 2002.
- Marsolais, G., *L'Aventure du cinéma direct*, Seghers, Paris 1974.
- Masoni, T. - Vecchi, P. (a cura di), *Cinenotizie in poesie e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Lindau, Torino 2000.
- Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, PUF, (avec la préface de Claude Lévi-Strauss), Paris 2004.
- McDonald, S., *Avant-Garde Film. Motion Studies*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993.
- McDougall, D., *The Corporal Image. Film, Ethnography and the Senses*, Princeton University Press, Princeton 2005.
- Meneghini, M., *Il pianto delle zitelle*, in «L'Osservatore Romano», 8 settembre 1939.
- Menotti, M. - Spaggiari, L., *Fotografia di paesaggio*, Il Castello, Milano 1978.
- Miccichè, L. (a cura di), *Studi su dodici sguardi d'autore in cortometraggio*, Lindau, Torino 1995.
- Id., *Il cinema, la Storia, la storia del cinema*, in Quaresima L. (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, La Biennale di Venezia-Marsilio, Venezia 1996.
- Id., *Visconti e il Neorealismo*, 3 ed., Marsilio, Venezia 2001.
- Minervini, E. (a cura di), *Antropologia visiva. Il cinema*, in «La ricerca Folklorica», 3, aprile 1981.
- Mingozi, G., *Con il cuore fermo, Sicilia. Un viaggio tra cinema e Tv*, Dino Audino, Roma 1995.
- Mirizzi, F. (a cura di), *Da vicino e da lontano. Fotografi e fotografia in Lucania*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Mondzain, M.-J., *Homo spectator*, Bayard, Mountrouge Cedex 2013.
- Montani, P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Monteleone, F., *Storia della radio e della televisione in Italia. Società, politica, strategie, programmi 1922-1992*, Marsilio, Venezia 1992.
- Montini, F. (a cura di), *Il cinema del reale. Il documentario: le novità di un genere antico*, Fac-Spettacolo Service, Roma 2006.
- Moraldi, S., *Questioni di campo. La relazione osservatore/osservato nella forma documentaria*, Bulzoni Editore, Roma 2015.
- Morin, E., *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, MINUIT, Paris 1958.
- Morreale, E., *Necessità e non moda*, in «Lo Straniero», 86-87, agosto-settembre 2007.

- Moscariello, A., *Breviario di estetica del cinema*, Mimesis Cinema, Milano-Udine 2011.
- Muscio, G., *Terra promessa, terra desolata. Il documentario rurale newdealista (1936-1940)*, Catalogo «Agrifilmfestival 84», Il Ventaglio, Roma 1984.
- Nanni, R. (a cura di), *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non-film. I Cinegiornali Liberi*, AAMOD, Roma 1998.
- Nichols, B., *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- Niney, F., *L'épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, Bruxelles 2002.
- Odin, R. (sous la dir. de), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995.
- Oppedisano, G., *La forma cinematografica. Da Louis Lumière a Jean-Luc Godard*, Arcipelago Edizioni, Milano 2013.
- Parigi, S., *Neorealismo le avventure di una parola*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano 1945/1959*, vol. VII, Marsilio-Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma 2003.
- Id., *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006.
- Pasinetti, F., *Senso del documentario*, in «Cinema», 132, 1941.
- Id., *Il documentario in Italia*, in «Bianco & Nero», 3, 1948.
- Pellegrini, G., *Il maestro veneziano*, [Pasinetti], Corbo e Fiore Editori, Venezia 1981.
- Pennacini, C., *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci editore, Roma 2005.
- Perniola, M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.
- Id., *L'era postdocumentaria*, Mimesis Cinema, Milano 2014.
- Pinna, F., *Viaggio nelle terre del silenzio. Fotografie di Franco Pinna*, Idea Ed., Milano 1980.
- Pinney, C., *Photography and anthropology*, Reaktion Books, London 2011.
- Pinotti, A. - Somaini, A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2016.
- Pitassio, F. (a cura di), *La forma della memoria: memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ėjzenštejn*, Forum, Udine 2009.
- Pitassio, F. - Noto, P., *Il Cinema neorealista*, Archetipo, Bologna 2010.
- Pizzo, M. - D'Autilia, G. (a cura di), *Fonti d'Archivio per la storia della Luce, 1925-1945*, Istituto LUCE, Roma 2004.
- Plantinga, C., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1997.

- Pulga, P., *Le donne fotografe dalla nascita della fotografia ad oggi: uno sguardo di genere*, Pendragon, Bologna 2017.
- Quintavalle, A.C., *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Ragghianti, C.L., *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in Id., *Arti della visione*, vol. 1, Cinema, Einaudi, Torino 1975.
- Rais, A. (a cura di), *Il cinema di Vittorio De Seta*, Giuseppe Maimone, Catania 1996.
- Redi, R. (a cura di), *Cinema italiano sotto il fascismo*, Marsilio, Venezia 1979.
- Id., *Cinema muto italiano 1896-1930*, «Bianco & Nero», Roma-Venezia 1999.
- Regnault, F., *Le rôle du cinéma en Ethnographie*, in «La Nature», 59, novembre 1931.
- Renzi, R. (a cura di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo 1905-1930*, Cappelli, Bologna 1991.
- Resta, P. (a cura di), *Belle da vedere. Immagini etnografiche dei patrimoni festivi locali*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Rollwagen, J. (ed.), *Anthropological Filmmaking*, Harwood Academic Publishers, New York 1988.
- Rondi, B., *Il documentario in Italia*, in «Cinema», 133, 15 maggio 1954.
- Rondolino, G., *Torino come Hollywood. Capitale del cinema italiano, 1896-1915*, Cappelli, Bologna 1980.
- Rotha, P. - Road, S. - Griffith, R., *Documentary Film*, Faber and Faber, London 1935.
- Rothman, W., *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1997.
- Sadoul, G., *Histoire du cinéma mondial. Des origines a non jours*, Flammarion, Paris 1949.
- Sainati, A. (a cura di), *La settimana Incom. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, Lindau, Torino 2001.
- Scotini, M. (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000.
- Simon, C., *Qu'est-ce que le réel?*, in Picard A. (a cura di), *Qu'est-ce que le réel? Des cinéastes prennent position*, Post éditions/Cinéma du Réel, Condé-sur-Noireau 2018.
- Steimatsky, N., *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.
- Sorlin, P., *Ombre passeggero. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013.
- Sparti, P. (a cura di), *Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto*, Marsilio, Venezia 1980.

- Taramelli, E., *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Società editrice internazionale, Torino 1995.
- Tinazzi, G., *Michelangelo Antonioni*, (1974 Firenze), Il Castoro, Milano 1994.
- Turk Niskač, B., *Some thoughts on ethnographic fieldwork and photography*, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic publishing, Ljubljana 2013.
- Verdone, M., *Documentario e folklore*, in «Cinema», 128, febbraio 1954.
- Id., *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino 1977.
- Id., *Cinema e letteratura del futurismo*, Manfrini Editore, Calliano (TN) 1990.
- Vicinelli, P., *Dossier sul cinema surrealista e sperimentale*, in «Fantazaria», anno II, 3-4, gennaio-febbraio 1967.
- Vittorini, G., *Neorealismo nel documentario*, in «Cinema», 123, 15 dicembre 1953.
- Warren, C. (ed.), *Beyond Document-Essays on Nonfiction Film*, Wesleyan University Press, Wesleyan 1996.
- Zannier, I., *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Zavattini, C., *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.
- Zonta, D., *L'invenzione del reale. Conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, Roma 2017.

INDICE DEI NOMI

- Abramov, Nikolaj 89n, 94 e nn, 96, 97n, 103n, 109n, 111n, 118n, 121n, 125n, 133n
 Abrashkin, Raymond; vedi Ashley, Ray
 Abruzzese, Alberto 36n
 Affergan, Francis 369 e n
 Agel, Henri 136 e n, 141n, 142n, 245n
 Ajello, Nello 323n
 Albera, François 66n, 86nn,
 Alberini, Filoteo 16n, 57n
 Alberti, Walter 29n
 Albertini, Laura 144n
 Alegría Oskar 155
 Alejnikov, Moissej 124
 Aleksandrov, Grigorij Vasil'evič 122
 Alexander, Donald 257n
 Allen, Lewis 188
 Allgeier, Sepp 303, 309
 Almirante Manzini, Italia 35
 Altman, Robert 235
 Ambrosio, Arturo 31
 Amengual, Barthélemy 66n
 Amidei, Sergio 137n
 Anderson, Carolyn 220n
 Anderson, Lindsay 170n
 Anger, Kenneth 160, 161, 206
 Anstey, Edgar 248, 251, 253n, 257 e n, 258n, 260 e n, 261, 263, 330
 Antona Traversi, Giannino 33n
 Antonioni, Michelangelo 322, 324, 350
 Aprà, Adriano 154n, 162n, 173n, 174nn, 178n, 179nn, 184n, 187n, 188n, 190n, 198n, 199n, 200n, 202nn, 209n, 210n, 211n, 215n, 216n, 227n
 Årbu, Grete 193n
 Arbus, Diane 209
 Arcagni, Simone 237 e n
 Arecco, Sergio 209n, 213n
 Argentieri, Mino 28n, 30n
 Aristarco, Guido 187n
 Arnold, Gary 235n
 Aronson, Jerry 206
 Artaud, Antonin 339
 Arvatov, Boris 91n
 Ascari, Antonio 40
 Aseev, Nikolaj Nikolaevič 91n
 Ashley, Ray 169, 170
 Asor Rosa, Alberto 323n
 Atkins, Thomas R. 220n, 223n
 Auden, Wystan Hugh 260, 261
 Audisio, Aldo 144n
 Aumont, Jacques 66n, 106 e n, 213n
 Bacchini, Romolo 57n
 Bacigalupo, Massimo 205n
 Bagley, Richard 170, 171
 Baillie, Bruce 206
 Baker, George 165
 Balázs, Béla 300
 Balcon, Michael Elias 151
 Baldi, Gian Vittorio 324, 325
 Balla, Giacomo 119n
 Barbagallo, Francesco 61n
 Barbaro, Umberto 187n
 Baricco, Alessandro 236 e n
 Barnet, Boris Vasil'evič 116, 117 e n
 Barnouw, Erik 170n
 Barret, André 14n

- Barsam, Richard M. 144n, 209n, 221n, 227n, 246n, 256n
 Barthes, Roland 296, 297n, 374n
 Bartlett, Renny 80, 83, 84
 Bartlett, Scott 206
 Bartorelli, Guido 166n, 179n, 203n
 Bassan, Raphaël 213n
 Bazin, André 11, 223
 Beatrice, Luca 201n
 Beccastrini, Stefano 211n
 Beckett, Samuel 223, 342n
 Bellemo, Cristiano 326n
 Bellon, Yannick 291
 Belson, Jordan 168, 206
 Belton, John 174n
 Beltrami, Giuseppe 30
 Belyakov, Ivan 101
 Benetello, Federico 326n
 Benjamin, Walter 229n, 233n
 Benson, Thomas W. 220n
 Berg, Gretchen 200n, 202nn
 Berger, Beatrice 221n
 Berger, Ludwig 302n
 Berger, Sally 144n
 Bergman, Barry 220n
 Bergner, Elisabeth 302n
 Berg-Pan, Renata 296n
 Bergson, Henri 30 e n
 Bernagozzi, Giampaolo 346n
 Bernard, Alexandre 35
 Bernardi, Sandro 20n, 224
 Bernardini, Aldo 28n, 30n, 32nn, 34n, 41 e nn, 43n, 44, 50n, 54, 55n
 Bertelli, Pino 88n
 Bertellini, Giorgio 221n
 Bertetto, Paolo 68 e n, 85n, 113n, 154n
 Bertini, Fabio 58 e n
 Bertoletti, Manlio 54n, 65
 Bertolini, Francesco 35n
 Bertolucci, Bernardo 203
 Bertozzi, Marco 30n, 93n, 187n, 343 e n
 Bessy, Maurice 14n
 Bettetini, Gianfranco 149
 Bettoja, Giuliana 350n
 Beuys, Joseph 207n
 Beveridge, James 247n
 Biancoli, Oreste 138n
 Bigazzi, Duccio 38n
 Billon, Yves 193n
 Bimbenet, Jérôme 296n, 315 e n
 Bizzarri, Libero 341n
 Black Sabbath 161
 Bland, Edward 188 e n
 Blandi, Franco 329n
 Blasetti, Alessandro 56n, 78n, 340
 Blioc, Jakov 130
 Blitzstein, Marc 281
 Blomberg, Werner von 311
 Boarini, Vittorio 154n, 160n
 Bobbio, Norberto 323n
 Boccioni, Umberto 119n
 Bogdanovich, Peter 188n
 Bois, Curt 302n
 Boledi, Luigi 362n
 Bond, Ralph 257n, 258n
 Bonitzer, Pascal 213n
 Boothe Luce, Clare 171
 Borde, Raymond 205n
 Bordwell, David 66n, 174n, 189n
 Borgé, Guy 14n
 Borgé, Marjorie 14n
 Borghese, Alessandra 296n

- Borgnetto, Luigi Romano 35 e n
 Bosch, Hieronymus 171
 Boschi, Alberto 90n, 118n
 Bosio, Giovanni 30n
 Bottino, Mariano 54n, 67, 68
 Bowlt, John E. 86n
 Boyd, Malcolm 235n
 Boyum, Joy Gould 235n
 Bracco, Roberto 33n
 Brakhage, Stan 131, 153n, 179, 186 e n, 188, 189, 190, 191, 205 e n, 206, 208
 Brand, Bill 206
 Brass, Tinto 222, 292
 Brecht, Bertolt 90
 Brecht, George 207
 Breer, Robert 168, 190, 206
 Bressey, Charles 262
 Brianzoli, Giorgia 220n
 Brigante, Louis 188n
 Brignone, Lilla 327
 Brignone, Mercedes 42n
 Brik, Osip Maksimovič 90n, 91n
 Britten, Benjamin 260, 261
 Broughton, James 164
 Brown, Geoff 144n, 253n
 Brugin, Tommaso 295n
 Brunetta, Gian Piero 14n, 28n, 30n, 34n, 38n, 53n, 54n, 55, 56n, 58n, 61n, 72n, 77 e n, 86n, 93n, 107n, 110n, 153n, 154n, 159n, 194n, 213n, 215n, 221n, 242n, 268n, 295 e n, 296n, 314n, 317n, 323n, 324n, 349, 357n
 Brüning, Heinrich 239
 Brüning, Wolfgang 314
 Bucci, Mauro 222n
 Bulgakowa, Oksana 66n
 Buñuel, Louis 156, 157, 159
 Burgess, Anthony 203
 Burroughs, William S. 167
 Buti, Enrico 33n
 Buttafava, Giovanni 90n
 Cage, John 166, 209
 Calasso, Roberto 237 e n
 Calcina, Vittorio 28
 Calder-Marshall, Arthur 144n
 Calderara, Mario 40
 Caldiron, Orio 323n
 Cale, John 180n, 207
 Calisi, Romano 325
 Callenbach, Ernest 205n
 Calvarese, Ornella 87n
 Camisa, Alfredo 368
 Campassi, Osvaldo 144n
 Campogalliani, Carlo 345n
 Cannistraro, Philip V. 54n
 Canosa, Michele 41n, 59n
 Capa, Robert 280
 Capaccioli, Enzo 324 n
 Capello, Mario 329n
 Capizzi, Gaetano 268n
 Capote, Truman 180
 Cappabianca, Alessandro 224n, 231n, 233n
 Capra, Frank 288
 Capuana, Luigi 33n
 Caretti, Paolo 28n
 Carney, Ray 213n
 Carpitella, Diego 325
 Carroll, Noël 174n
 Carruthers, Ben 188n
 Cartier-Bresson, Henri 287

Caruso, Maria Pia 144n
 Casaleggio, Giovanni 35
 Caserini, Mario 35n, 57n
 Casetti, Francesco 29n, 174n, 241 e n, 242n
 Cass, James 235n
 Cassavetes, John 181, 206
 Castro, Fidel 293
 Catena, Carolina 35
 Cavalcanti, Alberto 168, 246, 250, 251, 253n, 256, 257n, 258n, 260, 264, 266, 291
 Cavanaugh, John 206
 Cavatorta, Silvano 270n, 281n, 287n
 Cecchi d'Amico, Suso 138n
 Čechov, Anton Pavlovič 68, 82n, 85
 Cerchio, Fernando 30n
 Chamberlain, Arthur Neville 240
 Chandra, Vikram 237
 Chaplin, Charles 87, 121, 122
 Chaplin, Charlie; vedi Chaplin, Charles
 Chardère, Bernard 14n
 Chatrian, Carlo 220n
 Chellini, Didaco 35
 Cherchi Usai, Paolo 20n, 42n, 106n, 327n
 Chessa, Jacopo 323n
 Chiang Kai-shek 283 e n, 284, 286
 Chiarini, Luigi 149 e n
 Chiaromonte, Gerardo 323n
 Chomette, Henri 113n
 Chopin, Fryderyk 113n
 Chopra, Joyce 207, 221
 Chou En-lai 285, 293
 Christensen, Benjamin 335
 Christie, Ian 66n, 86n
 Christopher, Robert J. 144n
 Churchill, Winston 240
 Clair, René 155, 272
 Clark, Dan 205n
 Clark, Geoffrey 257n
 Clarke, Shirley 188, 206, 221
 Cocteau, Jean 156, 159, 161, 162, 189
 Codognato, Attilio 158n
 Cohn, Roy 217
 Coldstream, William 258n, 260, 261
 Colelli, Enrico 343n
 Colpet, Max 137n
 Comencini, Gianni 29n
 Comerio, Luca Fortunato 31, 39, 40, 41 e n, 42 e n, 43, 44, 45 e n, 46 e nn, 47, 48, 49, 50, 51, 92, 99, 100, 101, 124, 199, 280, 364
 Comolli, Jean-Louis 150n, 233n
 Conner, Bruce 168, 206, 207
 Conrad, Tony 206
 Cooke, Philip 323n
 Cooper, Sean 223n
 Copello, Battista 54n, 59 e n, 60n, 69n, 77 e n
 Cornell, Joseph 159
 Cornwell, Regina 161n
 Corso, Gregory 182n
 Cosmaj, Vito 157
 Costa, Antonio 20n, 56n, 86n, 93n
 Cottafavi, Alessandro 243n
 Cousins, Mark 221n
 Creighton, Walter 250
 Croci, Belisario 39
 Crockwell, Douglass 159 e n
 Crommelynck, Fernand 82n
 Crowley, Aleister 161

- Cruicchi, Alfredo 54n, 69
 Crump, Paul 177
 Currie, Hector 205n
 Curtis, David 205n
 Curtis, Edward S. 141, 142, 143
 Czinner, Paul 302n
- Dagrada, Elena 28n, 29n, 30nn, 32n, 39n, 41n
 Dal Bello, Silvia 326n
 d'Albert, Eugen 317
 Dalì, Salvador 156, 157, 159
 Dalle Mole, Emiliano 110n
 Dalrymple, Ian 253n
 Dalsheim, Friedrich 142
 Dalton, David 194n
 Daly, Tom 247n
 D'Ambra, Lucio 33n
 Damiano, Gerard 203
 D'Annunzio, Gabriele 35, 37, 41n, 45n, 48
 Darquier, Louis 297
 Dassin, Jules 169
 D'Autilia, Gabriele 370n, 371n
 Davesnes, Edoardo 35
 Davey, John 232
 "De"; vedi de Antonio, Emile
 de Antonio, Emile 188, 207, 209, 210 e n, 214, 215 e n, 216, 217 e n, 218, 219, 220, 230
 de Battaglia, Franco 379n
 De Benedetti, Aldo 57n
 De Berti, Raffaele 29n, 38n, 40n
 De Biasi, Mario 368
 Debussy, Claude 113n
 de Carvalho, Otelio 214
- De Cristoforis, Adriana 54n
 De Gaetano, Roberto 355 e n
 Degli Abbati, Alberto 57n
 De Grasse, Herb 206
 de Kooning, Willem 156n, 219
 Delachi, Paolo 358
 Delahaye, Michel 210, 211n, 213n
 de Larroche, Octavia 209n
 De Laurentiis, Dino 322, 349
 de Laurot, Edouard 188n
 Deledda, Grazia 33n
 Deleuze, Gilles 30n, 105n, 113, 114n, 131n, 333, 334n
 Del Fra, Lino 46n, 324, 328, 333, 338, 341n, 349n
 De Liguoro, Giuseppe 35n, 41, 57n
 Delmar, Rosalind 268n
 Delvecchio, Marina 224n
 De Martino, Ernesto 125, 324 e n, 325, 326, 328, 329, 334n, 338
 Demenÿ, Georges 14
 De Micheli, Mario 270
 de Navacelle, Marie-Christine 220n
 Denby, David 221n
 Deren, Maya 160, 161, 162 e nn, 163, 164
 de Roberti, Lydia 31
 De Roberto, Federico 33n
 De Seta, Vittorio 123, 329, 330, 331 e n, 332, 343, 353, 364
 De Sica, Vittorio 137, 138, 322, 323
 Desilets, E. Michael 229n
 Destanque, Robert 268n
 De Stefano, Vitale 35
 Devant, David 22, 23
 Devarrieux, Claire 268n
 de Vidovich, Silvana 81n

- di Chio, Federico 242n
 Dickson, William 23
 Didi-Huberman, Georges 272 e n
 Dietrich, Marlene 302 e n
 Di Giacomo, Salvatore 33n
 Di Giammatteo, Fernaldo 246n, 247 e nn, 248n, 249nn, 252 e nn, 254n, 264 e n, 267n, 268n
 Di Gianni, Luigi 93n, 324, 325, 326, 327, 333, 334 e n, 335 e nn, 336, 337, 338 e n, 339 e n, 340, 341 e nn, 342 e nn, 344
 Di Marino, Bruno 156n, 160n, 166n
 Di Napoli, Raffaele 35
 Dirrane, Maggie 151
 Dirrane, Michael 151
 Dix, Otto 270
 Dobi, Steve 144n
 Dohrn, Verena 90n
 Domini, Claudio 334n
 Donnini, Giulio 340
 Donzelli, Pietro 368
 Dorelli, Lorenzo 62n
 Dos Passos, John 167, 280
 Dottorini, Daniele 18 e n, 90n, 91n, 174n, 237n, 331n, 355n
 Douglas, John 213
 Dovženko, Aleksandr Petrovič 86, 87n
 Downey, Robert 206
 Drasin, Daniel 209
 Drew, Robert 169, 172, 173, 174, 176, 177, 207
 Dreyfus, Alfred 13n
 Drummond, Phillip 160n
 Ducan, Robert 216
 Duce; vedi Mussolini, Benito
 Duchamp, Marcel 153n, 155, 158, 166
 Dulac, Germaine 113n
 Dumas, Alexandre (figlio) 82n
 Duncan, Catherine 290
 Dupont, Ewald André 302n
 Dylan, Bob 177
 Džugašvili, Iosif Vissarionovič; vedi Stalin
 Eco, Umberto 226 e n
 Eden, Robert Anthony 240
 Edison, Thomas Alva 14, 23
 Edoardo VIII 240
 Eduardova, Eugenie 298
 Eggeling, Viking 131, 156n
 Eisenhower, Dwight D. 181
 Eisenschitz, Bernard 210n, 218n
 Eisler, Hanns 277n, 279, 282
 Ėjchenbaum, Boris Michajlovič 89, 90nn, 91
 Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič 66 e n, 68, 80, 81, 82, 83, 84 e n, 86, 87, 90, 91n, 93n, 116, 122, 252, 261, 273, 328
 Electric Light Orchestra 161
 Ellis, Jack C. 267n
 Elton, Arthur 247, 253n, 257 e n, 261, 264
 Elton, Ralph 251, 261
 Emmott, Basil 243
 Engel, Morris 168, 169, 169, 170, 181
 Engels, Friedrich 79
 Epstein, Jean 252
 Erdman, Nikolaj 82n
 Erenburg, Il'ja Grigor'evič 82n
 Erlich, Victor 90n
 Esiodo 87n

- Eugeni, Ruggero 201n
 Evans, Gary 267n
- Faeta, Francesco 368n, 369, 370n
 Faganello, Flavio 373
 Fajko, Aleksej Michajlovič 82n
 Fanck, Arnold 299, 300, 317
 Farassino, Alberto 30n
 Farinotti, Luisella 38n
 Farren, Robert 173
 Faulkner, William 167
 Featherstone, Joseph 235n
 Fellini, Federico 137n, 322
 Ferlinghetti, Lawrence 167
 Ferno, John 280, 282
 Ferrara, Claudia 326n
 Ferrara, Giuseppe 324, 328, 341n
 Ferraro, Domenico 325n, 335n
 Ferravilla, Edoardo 42 e n
 Ferroni, Giorgio 345n
 Fevral'skij, Aleksandr Vil'jamovič 86n
 Filippi, Giuseppe 28
 Fink, Guido 263n
 Fischinger, Oskar 156n, 159n
 Fiszer, Ewa 290
 Flaherty, Robert J. 76n, 113n, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147 e n, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 173, 232, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 257, 268, 273, 327, 328, 355n
 Flaubert, Gustave 36
 Florey, Robert 157n
 Flynt, Henry 207n
 Foà, Arnaldo 337
 Fofi, Goffredo 329n
 Fonda, Jane 177
- Ford, Henry 217
 Ford, John 188
 Foreman, Carl 288
 Forlanini, Enrico 44
 Fornelli, Michele 343n
 Fortini, Franco 333
 Forzano, Giovacchino 56n
 Foscari, Sandro 54n, 69
 Fosco, Piero; vedi Pastrone, Giovanni
 Foucault, Michel 225
 Frabotta, Maria Adelaide 266n, 324n
 Fracchia, Umberto 33n
 Frampton, Hollis 207
 Franci, Adolfo 138n
 Francione, Fabio 211n
 Francis, Mark 194n
 Frank, Robert 182n, 188n, 206, 207
 Frankenthaler, Helen 219
 Fregoli, Leopoldo 39
 Frenz, Walter 303, 315
 Freud, Sigmund 159
 Freund, Karl 302n
 Freyer, Ellen 179 e n
 Friedenberg, Edgar Z. 229n
 Fruchter, Norman 210
 Führer; vedi Hitler, Adolf
- Gaido, Domenico 57n
 Galbraith, Robert 173
 Gallini, Ida 328
 Gallone, Carmine 57n
 Gambetti, Giacomo 28n, 268n, 269n, 272n
 Gandin, Michele 323n, 325n
 Ganzerli, Marina 268n
 Garibaldi, Giuseppe 57n, 58, 63, 70, 71

- Gassman, Vittorio 344
 Gaudreault, André 118n
 Gauthier, Guy 138n, 141n, 150 e n, 269 e n
 Gavioli, Roberto 38n
 Gazzolo, Nando 327
 Gehr, Ernie 206
 Gelb, Charles 145
 Gemelli, Enrico 35, 37
 Génard, Paul 14n
 Gentile, Giovanni 58
 Gerasimov, Sergej 291
 Germi, Pietro 322, 323
 Gerron, Kurt 297
 Gerson, Barry 206
 Gessner, Peter 210
 Gherardi, Gherardo 138n
 Gherardini, Oreste 35n
 Ghezzi, Enrico 211n
 Giacomelli, Arnaldo 42n
 Giacomelli, Mario 368
 Giannini Novelli, Olga 35
 Gidal, Peter 194n
 Gillett, John 86n
 Gillin, Don 188n
 Ginsberg, Allen 167, 182n,
 Giolitti, Giovanni 26
 Giorgio, Alessandro 268n
 Giovacchini, Saverio 215n
 Godard, Jean-Luc 110n
 Goebbels, Paul Joseph 296, 297, 302, 315, 319
 Goering, Hermann 297
 Goffman, Erving 225
 Gogol', Nikolaj Vasil'evič 82n
 Goldman, Hans 269
 Goldman, John 151
 Goldman, Peter Emmanuel 181, 206
 Golovin, Aleksandr Jakovlevič 82
 Gora, Claudio 31
 Gori, Gianfranco Miro 17n, 36n, 58n, 59 e n, 63n
 Gozzano, Guido 33n
 Grabinski Broglio, Luigi 42
 Graeff, Werner 156n
 Granata, Paolo 45n, 46 e n
 Grano, Enzo 31n
 Grant, Barry Keith 220n
 Grant, Dwinell 165n
 Grazzini, Giovanni 17n
 Greenwood, John 151
 Grelier, Robert 268n
 Griboedov, Aleksandr Sergeevič 82n
 Grieco, Sergio 345n
 Grierson, John 151, 168, 227, 240, 242 e n, 243 e n, 244, 245, 246, 247 e n, 248 e nn, 249 e n, 250, 251 e n, 252, 253 e n, 254, 255, 256, 257 e n, 258n, 259, 260, 261, 263n, 264, 265, 266, 267n, 273, 289, 330
 Grierson, Marion 253n, 257n
 Grierson, Ruby 253n, 257n
 Griffith, David Wark 36n, 129
 Griffith, Richard 140n
 Grimshaw, Anna 222n
 Gromo, Mario 141n, 147n
 Gronostay, Walter 314
 Gropius, Walter 269
 Grosoli, Fabrizio 243n
 Grosz, George 270
 Guarienti, Gaia 193n
 Guazzoni, Enrico 35n, 38

- Guerrasio, Guido 323n
 Guerrieri, Gerardo 138n
 Guglielmo II 39
 Gutman, Walter 188n
- Hackenschmied, Alexander 161, 162
 Hackett, Pat 193n
 Halberstadt, Ira 220n
 Hammid, Alexander; vedi Hackenschmied Alexander
 Hand, Harry 151
 Hand, Slim; vedi Hand, Harry
 Hardy, Forsyth 246n, 252n
 Harrington, Curtis 160, 164
 Hathaway, Henry 169
 Healy, Jim 181n
 Heflin, Lee 205n
 Heidegger, Martin 339
 Helicz, Piero 206
 Hellman, Lillian 280
 Helm, Brigitte 302n
 Hemingway, Ernest 152, 167, 280, 286
 Hendricks, Gorman 171
 Herlth, Robert 312
 Hesperia 42n
 Heymann, Werner Richard 302n
 Heyne, Arnfriend 314
 Hickey, Dave 194n
 Higgins, Dick 207
 Hill, Jerome 206
 Hiller, Jim 267
 Hindenburg, Paul von 239
 Hindle, Will 206
 Hinton, David B. 296n
 Hirschfeld-Mack, Ludwig 156n
 Hirsh, Hy 165n
- Hitchens, Gordon 205n
 Hitler, Adolf 239, 296, 297, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 317, 319
 Ho Chi-minh 293
 Hockings, Paul 222n
 Hodgkinson, Anthony W. 253n
 Hofmann, Hans 219
 Hofstadter, Richard 184n
 Hollander, Frederick 302n
 Holmes, J.B. 253n
 Hopper, Dennis 210n
 Hubbard Flaherty, Frances 141 e n, 144n, 151
 Hubbard, Lucius L. 141
 Hugo, Ian 164
 Hulme, Thomas Ernest 204
 Humes, Harold 188n
 Humphrey, Hubert H. 175, 176
 Hurwitz, Leo 287
 Hus, Jan 290
 Huxley, Aldous 179
 Hyde, Jonathan 81
- Iaccio, Pasquale 61n, 338n
 Iacob, Livio 42n
 Iimura, Takahiko 165n
 Infield, Glen B. 296 e n
 Ingram, Catherine 194n
 Ishioka, Eiko 296n
 Ivens, Joris 113n, 169, 213, 240, 268 e n, 269 e n, 270, 271 e n, 272, 273, 274 e nn, 275, 276 e n, 277 e n, 278, 279, 280, 281, 282, 283 e n, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 327

- Jackson, Kevin 253n
 Jacobs, Ken 168, 206
 Jakobson, Roman 90n
 Jalongo, Valerio 349
 James, David 183n
 Janiak, Larry 206
 Jeancolas, Jean-Pierre 246n
 Jennings, Humphrey 250, 251n, 253n, 257n, 258n, 263, 266
 Jennings, Marie-Louise 253n
 Johns, Jasper 209, 219
 Johnson, Jed 197n
 Johnson, Paul 205n
 Jordan, Larry 206
 Jost, John 206
 Jost, François 118n
 Joyce, James 167
 Juilliard, Argus Speare 188n

 Kael, Pauline 235n
 Kafka, Franz 340, 341
 Kamenskij, Vasilij Vasil'evič 91n
 Kandinskij, Vasilij 270
 Kaper, Bronislau 302n
 Karpathi, Geza 287
 Kaufman, David Abelevič; vedi Vertov, Dziga
 Kaufman, Mikhail 98, 101 e n, 102, 110n, 117, 119n, 124
 Kazan, Elia 169
 Keaton, Buster 133
 Kellermann, Bernhard 82n
 Kelman, Ken 156n, 163n
 Kennedy, Jackie [Jacqueline] 175
 Kennedy, John Fitzgerald 175, 184, 185, 218

 Kerenskij, Aleksandr Fëdorovič 68
 Kerouac, Jack 167, 180, 182n
 Khokhlova, Ekaterina 86n
 King, Allan 207
 King, Colman "Tiger" 151
 Kinkel, Lutz 296n
 Klaue, Wolfgang 268n
 Klee, Paul 270
 Kline, Franz 156n
 Kline, Herbert 287
 Klompé, Marga 293
 Koch, Stephen 194n
 Koepcke, Arthur 207n
 Kol'cov, Michail Efimovič 95n
 Kopalin, Ilya 101
 Korda, Zoltán 140n, 153
 Korngold, Erich Wolfgang 302n
 Kortner, Fritz 302n
 Kosugi, Takehisa 207n
 Kozincev, Grigorij Michajlovič 86n
 Kracauer, Siegfried 36n, 62 e n, 371
 Kraemer, Chuck 235n
 Kraiski, Giorgio 86n, 90nn
 Kramer, Robert 207, 209, 210, 211, 213 e n, 214
 Kreimeier, Klaus 274 e n, 278n, 282n, 284n
 Kručënych, Aleksej Eliseevič 91n
 Kubelka, Peter 166n
 Kubnick, Henri 14n
 Kubrick, Stanley 203, 312
 Kuchar, George 168
 Kuchar, Mike 206
 Kulešov, Lev Vladimirovič 86 e nn
 Kvaran, Gunnar B. 193n

Lacan, Jacques 339
 La Malfa, Ugo 321
 Lamprecht, Gerhard 311
 Landow, George 206
 Lang, Fritz 87, 302n
 Langlois, Henri 177
 Lanternari, Vittorio 325
 Lantschner, Guzzi 309, 314, 315
 Lantschner, Otto 309, 314
 La Polla, Franco 167n, 182n, 210n
 Larkin Crain, Jane 221n
 Lasagni, Maria Cristina 87n, 88n, 97n, 109n, 142n, 246n, 265n
 Lasi, Giovanni 41n
 Lasta, Sven 340n
 Laurenti Rosa, Silvio 57n
 Laven, Paul 314
 Lawder, Standish 192n
 Lazzarini, Antonio 371n
 Lazzati, Giovanna 209n
 Leacock, Richard 169, 173, 174, 175, 176, 177, 207, 221
 Leary, Timothy 179
 Léger, Fernand 155, 166
 Legg, Stuart 247n, 250, 253n, 257 e n, 258n
 Le Goff, Jacques 370n
 Lemberg, Aleksandr 101
 Lenin, Vladimir Il'ič 71, 79, 80, 84, 85, 97, 103, 124, 125, 126, 127, 128, 248
 Lennon, John 207n
 Leonardi, Alfredo 154n, 160n, 208n
 Leone XIII 28
 Leone, Sergio 322
 Leoni, Guido 345n
 Lermontov, Michail Jur'evič 82
 Leroy, Paul 14n
 Leslie, Alfred 182n, 188n
 Levi, Carlo 326
 Levy, Louis 151
 Lewis, Randolph 214n
 Leyda, Jay 66n
 L'Herbier, Marcel 251n
 Lichtenstein, Manfred 268n
 Lichtveld, Lou 273
 Liggeri, Domenico 28n
 Linhart, Lubomír 290
 Lippmann, Walter 243n
 Lipton, Lenny 206
 Livolsi, Marino 349 e n
 Livraghi, Enrico 209n
 Lizzani, Carlo 137n, 345, 347 e n
 Lockerbie, Ian 267n
 Lockwood, Roy 257n
 Lo Duca, Joseph-Marie 14n
 Lollobrigida, Gina 345
 Lombard-Valentino, Lucette 14n
 Lombardi, Dillo 54n
 London, Jack 358
 Loridan, Marceline 293, 294, 295
 Loriga, Renato 234n
 Lorre, Peter 302n
 Lotto, Adriana 52n
 Lowell, Alan 267n
 Lubitsch, Ernst 303
 Lüdke, Johannes 314
 Luginbühl, Sirio 154n, 163n
 Lumet, Sidney 282
 Lumière, Antoine 15
 Lumière, Auguste 13, 14 e n, 15 e n, 16, 17, 18 e n, 19 e nn, 20, 21 e n, 22, 23, 24, 26, 28, 38, 83, 178, 199

- Lumière, Louis 13, 14 e n, 15 e n, 16,
 17, 18 e n, 19 e nn, 20 e n, 21 e n, 22,
 23, 24, 26, 28, 38, 83, 178, 199
 Luperini, Romano 323n
 Lupi, Ignazio 35
 Lutze, Victor 304, 311
 Lye, Len 166n, 257n, 258n, 265
 Lyford, Richard 140n
- Maas, Willard 164, 165
 Macartney-Filgate, Terence 173, 175
 MacCabe, Colin 194n
 Macchi, Egisto 327, 350n
 Macdonald, Kevin 221n
 MacDonald, Ramsay 252
 Machalz, Alfons 291
 Machiavelli, Niccolò 165
 Machin, Alfred 101
 Machover, Robert 210
 Maciunas, George 207 e n
 Mackenzie, William 142
 MacLise, Angus 180n
 Madame Davesnes 35
 Maddow, Ben 169, 171
 Maggi, Luigi 31, 35 e n, 57n
 Maggioni, Daniele 270n, 281n, 287n
 Mailer, Norman 206
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič
 80, 82n, 85 e n, 87, 91, 127, 248
 Malanga, Gerard 193n, 194n, 196, 198
 Malcovati, Fausto 81n, 90n
 Malevič, Kazimir Severinovič 119n
 Malthête, Jacques 20n
 Mamber, Stephen 174n, 220n
 Man Ray 155, 158
 Mandelbrot, Benoît 119
- Manenti, Carlo 39n, 40n, 50n
 Manganaro, Jean-Paul 334n
 Mangini, Cecilia 46n, 324 e n, 325,
 326, 328, 333, 337n, 338, 344, 349 e
 n, 356n
 Mannoni, Laurent 20n
 Manson, Charles 161
 Mantovani, Roberto 144n
 Manvell, Roger 260n
 Manzi, Matteo 94, 110n
 Manzotti, Luigi 45
 Mao Tze-tung; vedi Mao Zedong
 Mao Zedong 282, 285, 292
 Marangoni, Gina 35
 Marano, Francesco 337n
 March, Fredric 282
 Marcheschi, Elena 183n
 Marchi, Raffaello 328
 Marcorelles, Louis 177n, 191n
 Marengo, Romualdo 45
 Marey, Étienne-Jules 14, 16n
 Mari, Glauco 342n
 Marinetti, Filippo Tommaso 47n, 91
 Markopoulos, Gregory 153n, 160,
 188n, 189, 206
 Markov, Vladimir 86n
 Marone, Luigi 43n
 Marra, Francesca 94, 110n
 Martinelli, Vittorio 54, 55nn, 56n, 59n
 Martini, Emanuela 181n
 Martoglio, Nino 33n
 Marx, Karl 79, 278
 Massa, Federico 93n, 295n, 339n
 Massaro, Gianni 28n
 Massingham, Richard 258n
 Matarazzo, Raffaello 345

Maté, Rudolph 302n
 Mattei, Enrico 292
 Matuszewski, Bolesław 17 e n
 May, Joe 302n
 Mayer, Carl 300
 Maysles, Albert 169, 173, 175, 177, 207, 221
 Maysles, David 169, 173, 177, 207, 221
 Mazzucco, Melania G. 312n, 319n
 McBride, Jim 207
 McBurney, Simon 81
 McCarthy, Eugene 218
 McCarthy, Joseph 184, 214, 217, 218
 McClean, Deckle 229n
 McGrath, Melanie 144n
 McGuire, Dan 205n
 McLaren, Norman 166n, 190, 206, 247n, 258n, 265, 267
 McWilliams, Donald E. 220n
 Mead, Taylor 196
 Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič 80, 81 e n, 82 e n, 84, 85, 87
 Mekas, Adolfas 188 e n, 206, 207
 Mekas, Jonas 162nn, 164, 166, 179, 182, 183 e n, 184n, 185, 187 e n, 188, 191, 192, 206, 207 e n, 209, 218, 228 e n
 Melanco, Mirco 61n, 70n, 147n, 197n, 204n, 295n, 326n, 332n, 339n, 344nn, 345n, 357nn, 364n
 Melani, Marco 211n
 Méliès, Georges 20 e n, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 34, 41, 42n, 107
 Mengacci, Davide 39n
 Menken, Marie 164, 165, 196, 206, 207
 Meriggi, Marco 38n
 Merisio, Pepi 373 e n
 Merlin, Tina 342
 Metz, Christian 118n
 Meyers, Sidney 168, 169, 171, 181
 Micciché, Lino 46n, 333
 Michel, Max 314
 Michelle, Marion 290
 Michelson, Annette 192n
 Millefleurs, Lina 42
 Miller, Warren 221
 Mingozi, Gianfranco 324, 329
 Missio, Stefano 271n, 292 e n, 356n
 Mitry, Jean 43n, 66n, 94n, 149 e n, 355n
 Moholy-Nagy, László 156n
 Molinari, Aldo 57n
 Monck, John; vedi Goldman, John
 Monetti, Domenico 334n, 339n
 Monroe, Marilyn 173
 Montanari, Mario 323n
 Montani, Pietro 66n, 86n, 89n, 93n, 96n, 103n, 104n, 108n, 129n
 Monti, Nicolas 39n, 40n, 50n
 Montuori, Carlo 44
 Moore, Michael 223
 Morgenstern, Joseph 235n
 Morin, Edgar 20n, 170
 Morris, Glenn 316
 Morrison, Sterling 180n
 Morrissey, Paul 193n, 196 e n, 198, 199, 222
 Mosconi, Elena 28n, 29n, 30nn, 32n, 39n, 41n
 Mosley, Oswald Ernald 240
 Mosso, Luca 220n
 Motherwell, Robert 219
 Mozzato, Umberto 35
 Mozzuchin, Ivan Il'ič 86n

- Müller, Ray 295, 297, 303, 315, 316, 317, 318, 319, 328n
Mullin, Pat 151
Mura, Antonio 36n
Murnau, Friedrich Wilhelm 140n, 153, 270, 300, 303
Murphy, William T. 144n
Murri, Serafino 324n
Muscio, Giuliana 153n, 167n
Mussolini, Benito 51, 53, 54, 56n, 57n, 58, 63, 67, 69, 74, 75, 76, 77, 79, 311
- Nagliati, Roberta 326n
Nakov, Andrei B. 86n
Nameth, Ronald 206
Nannen, Henri 314
Napolitano, Antonio 144n
Narboni, Jean 210n, 218n
Narousvili, N.A. 94n
Natale, Roberto 332, 350n
Negri, Ines 50
Nelson, Gunvor 206
Nelson, Joyce 267n
Nelson, Ralph 206
Nelson, Robert 206
Nepoti, Roberto 94n, 100n, 102n, 105n, 106n, 114n, 131n
Newman, Barnett 219
Nichols, Bill 241 e n, 255n, 266n, 307 e n
Nichols, Dudley 282
Nichols, Mike 210n
Nico 180n
Nicodemi, Giorgio 39n, 40n, 50n
Nielsen, Asta 302n
Nieuwenhuys, Constant 165n
Nitti, Francesco Saverio 49
- Nixon, Richard 219
Nizer, Louis 177
Noland, Kenneth 219
Noldan, Sven 314
Noren, Andrew 206
Northover, Benn 183
Notari, Elvira 356n
Novelli, Amleto 35
Novelli, Enrico 33n
Nuridsany, Michel 193n
Nusinova, Natal'ja 85n
Nyman, Michael 108
- O'Connell, P.J. 178n
Odin, Roger 322n
O'Hagan, Andrew 237
Oleša, Jurij Karlovič 82n
Olitski, Jules 219
Omegna, Roberto 30, 31
Omero 87n
O'Neill, Pat 206
Ono, Yoko 165n, 207
Ophüls, Max 302n
Orkin, Ruth 169, 170
Orlando, Vittorio Emanuele 49
Orlovsky, Peter 182n
Ortoleva, Peppino 17n, 36n
Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič 82n
Owens, Jesse 314
Oxilia, Nino 33n
- Pabst, Georg Wilhelm 270, 299, 300, 302n
Pacchioni, Italo 29
Pace, Alison 194n
Pacelli, Ernesto 33

Padovan, Adolfo 35n
 Paganelli, Grazia 209n
 Pagano, Bartolomeo 35
 Pagels, Johannes 314
 Paik, Nam June 201n, 207
 Palazzolo, Tom 206
 Paliotti, Vittorio 31n
 Palma, Alessio 253n
 Pannunzio, Mario 368
 Paoli, Silvia 28n, 29n, 30nn, 32n, 39n, 41n
 Pareyson, Luigi 339
 Parigi, Stefania 323n, 332n
 Pasinetti, Francesco 352 e n
 Pasolini, Pier Paolo 324 e n, 325, 326, 327
 Passanti, Alberto 350n
 Passarotto, Alessandro 361n
 Pasternak, Boris 91n
 Pastrone, Giovanni 35 e n, 37
 Pathé, Charles 21, 25
 Paulon, Flavia 140n
 Pavanelli, Livio 57n
 Pavesi, Fabio 153n
 Pavesi, Matteo 364n
 Pavia, Philip 219
 Pavolini, Paolo 323n
 Pawley, Edward A. 251, 260
 Pecoraro, Francesco 237 e n
 Pedone, Marcella 344, 356 e nn, 357 e nn, 358, 359, 360 e nn, 361 e nn, 362 e n, 363 e n, 364, 365, 366 e n, 368, 369n, 370, 371, 372 e n, 373, 374, 375 e n, 376 e nn, 377, 378 e n, 379, 380 e n, 381
 Pellegrini, Glauco 345
 Pellizzari, Lorenzo 323n
 Pennebaker, Donn Alan 169, 173, 175, 177 e n, 206, 207
 Perlman, Jack 188n
 Perniola, Ivelise 332n, 343 e n
 Perrault, Pierre 170
 Pesenti Campagnoni, Sarah 41n
 Pessina, Adriano 30n
 Peterson, Sidney 164
 Petrucci, Antonio 33
 Pettini, Ercole 32
 Peverini, Paolo 201n
 Pham Văn Đông 293
 Piacenza, Mario 99 e n
 Picasso, Pablo 291
 Pietrangeli, Antonio 322
 Pillitteri, Paolo 39n
 Pinel, Vincent 14n, 268n
 Pirandello, Luigi 33n
 Pisanti, Achille 36n
 Piscator, Erwin 270 e n
 Pitassio, Francesco 118n
 Pivano, Fernanda 179n
 Pizzetti, Ildebrando 37
 Placido, Beniamino 36n
 Planner, Franz 302n
 Poe, Edgar Allan 159n
 Poirier, Léon 101
 Polli, Giovanni 54n
 Pollock, Jackson 156n
 Pommer, Erich 299, 302n
 Pontecorvo, Gillo 291
 Ponti, Carlo 322, 349
 Poons, Larry 219
 Popova, Ljubov' Sergeevna 91n
 Porte, Michael 205n
 Posener, Valérie 86n

- Posner, Anita 173
 Pound, Ezra 167, 204 e n
 Pozner, Vladimir 291
 Pozzi Bellini, Giacomo 325
 Praga, Marco 33n
 Preminger, Otto 188, 303n
 Prévert, Jacques 291
 Prince, Stephen 174n
 Principi, Mirra 31
 Prolo, Maria Adriana 30n
 Promio, Alexandre 18n
 Protazanov, Jakov Aleksandrovič 117n
 Puck [Giovanni Puccini] 296n
 Pudovkin, Vsevolod Illarionovič 86 e n, 87n, 122, 270, 274n, 276 e n
 Pytjev, Ivan 290

 Quaas, Richard 303
 Quaranta, Lidia 35
 Quaresima, Leonardo 19n, 36n, 118n, 296n, 299n, 301 e n, 309, 310

 Raengo, Alessandra 19n
 Raffaelli, Sergio 34n, 97 e n, 118n
 Ragghianti, Carlo Ludovico 352n
 Rampello, Liliana 334
 Rapisarda, Giusi 86n
 Raskina, Raissa 82n
 Rauschenberg, Robert 209, 219
 Ravetz, Amanda 222n
 Redi, Riccardo 14n
 Reed, Lou 180n
 Reiniger, Lotte 265
 Reiss, Irvin 281
 Reisz, Karel 170n
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn 171

 Renan, Sheldon 205n
 Rendi, Giovanna 30n
 Renieri, Bianca 54n, 56n
 Renoir, Jean 272, 280
 Renzi, Renzo 28n, 34n
 Restelli, Andrea 29n
 Reynaud, Charles-Émile 16n
 Rheuban, Joyce 205n
 Rice, Ron 206
 Richie, Donald 205n
 Richter, Hans 131, 156 e n, 166, 270
 Riefenstahl, Leni [Helene Bertha Amalie] 76, 123, 240, 295, 296, 297, 298, 299 e n, 300, 301 e n, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314 e n, 315, 316, 317, 318, 319 e n, 328, 330
 Ripellino, Angelo M. 85n, 86n
 Risi, Dino 322, 325, 350
 Rittaud-Hutinet, Jacques 14n
 Rizzo, Chiara 346n, 348n
 Robert-Houdin, Jean Eugène 22, 23
 Roberti, Bruno 331n
 Robinson, Richard 205n
 Rocha, Paul 128
 Rochlin, Sheldon 188n
 Rodčenko, Aleksandr Michajlovič 91n
 Rodley, Chris 193n
 Rogosin, Lionel 168, 169, 170, 171, 181, 188
 Röhm, Ernst 304
 Roiter, Fulvio 368
 Romanov, Nicola II 79
 Rondolino, Gianni 14n, 153n, 154, 155n, 157n, 178n, 185 e n, 186n, 190n, 193n, 194n, 268n, 274n, 296n, 313, 314n, 317n

- Rony, Fatimah Tobing 138n, 143 e n, 147n
 Roosevelt, Franklin Delano 136, 167, 184, 286
 Ropars, Marie Claire 66n
 Rosi, Francesco 228
 Rossellini, Roberto 137n, 169, 187, 224, 323, 352
 Rossi, Vasco 308
 Rotha, Paul 144n, 257 e n, 264, 265
 Rother, Rainer 296n
 Rouch, Jean 170
 Rózsa, Miklós 302n
 Ruby, Jay 144n
 Rush, Michael 201n
 Russo, Pasquale 324n
 Ruttmann, Walter 76n, 112n, 123 e n, 131, 156n, 272, 306

 Sachs, Eddie 177
 Sadoul, Georges 11, 14n, 19n, 20n, 36n, 268n, 269, 291, 296n
 Sainer, Arthur 205n
 Salgari, Emilio 36
 Salkeld, Audrey 296n
 Salyer, Ray 171
 Samaran, Charles 36n
 Samie, Catherine 222
 Sandburg, Carl 144n,
 Sanders, Denis 188n
 Sanders Terry 188n
 Sanguineti, Tatti 28n
 Sassi, Luigi 28n
 Saraceno, Pasquale 321
 Sato, Richard 206
 Saunders, Dave 220n
 Sauvage, Léo 14n

 Savelev, Aleksei 95n
 Scarlett, York 261
 Scherman, Tony 194n
 Schickel, Richard 235n
 Schmit, Tomas 207n
 Schneemann, Carolee 206
 Schofill, John 206
 Schoonmaker, Thelma 308
 Schoots, Hans 268n
 Schüfftan, Eugen 302n
 Schulze, Hugo O. 315
 Sciannameo, Gianluca 324nn, 337n
 Scorsese, Martin 19, 21, 26, 308
 Sedgwick, Edie 195, 196nn, 199, 201, 202n
 Segato, Marco 93n
 Seixas Santos, Alberto 214
 Sella, Vittorio 99
 Sel'vinskij, Il'ja L'vovič 82n
 Senaldi, Marco 201nn, 202 e n
 Serao, Matilde 33n
 Serena, Gustavo 35, 54n, 57n, 72
 Settis, Salvatore 367n
 Sgambati, Luigi 350n
 Sharits, Paul 206, 207
 Shatov, Lev 118
 Shaw, Alexander 257 e n
 Sheeler, Charles 76n, 112n
 Sheratsky, Rodney E. 253n
 Shiomi, Chieko 207
 Shtro, Petr 120
 Shub, Esther; vedi Šub, Esfir' Il'inična
 Shuker, Gregory 177
 Shumakova, Aliona 114n
 Sidel, Victor W. 235n
 Siegel, Joshua 220n

- Sinigaglia, Anna 326n
 Siodmak, Robert 302n
 Sirk, Douglas 302n
 Sitney, P. Adams 96n, 154n, 156n, 159n, 161n, 162n, 179n, 183n, 190n, 192nn, 205n
 Skladanowsky, Max 14
 Šklovskij, Viktor Borisovič 90 e n, 91 e n
 Slater, Montagu 260
 Slavitt, David R. 235n
 Smith, David 159n
 Smith, Harry 165n, 206
 Smith, Jack 188, 189, 206
 Smith, Jillian 229n
 Šneider, Evgenij 95n
 Snow, Michael 131, 160n, 168, 206, 208
 Sokolov, Ippolit 120, 121, 122
 Solanas, Valerie 180
 Soldani, Valentino 54 e n
 Sonbert, Warren 206
 Sonogo, Rodolfo 326, 344, 345 e n
 Song Meiling 283, 285
 Song Qingling 282, 286
 Sontag, Susan 296n, 301 e n
 Sonzogno, Lorenzo 42n
 Šorine, Aleksandr 120
 Sorlin, Pierre 59 e n, 60 e n, 61 e n, 63n, 66n
 Spagnoletti, Giovanni 303n
 Speri, Tito 57n
 Spice, Evelyn 253n, 257, 258n
 Spila, Piero 211nn
 Stalin 84, 89, 116, 125, 130
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 85
 Steinbeck, John Ernst 167
 Steiner, Max 302n
 Steiner, Ralph 113n
 Stella, Frank 209, 219
 Stenberg, Georgij 91n
 Stenberg, Vladimir 91n
 Stepanova, Varvara Fëdorovna 91n
 Stern, Bert 188n
 Sternberg, Josef von 303n
 Sterritt, David 235n
 Stewart, Michael 207
 Stiegler, Bob 206
 Storck, Henry 277, 278
 Stone, David C. 188n
 Strand, Paul 76n, 112n, 168, 287
 Strick, Joseph 169, 171
 Stringher, Bonaldo 49
 Šub, Ěsfir' Il'inična 87, 88, 89, 113, 125, 130
 Suchovo-Kobylin, Aleksandr Vasil'evič 82n
 Sufrin, Mark 170
 Sun Yat-sen 282, 283 e n, 286
 Surace, Bruno 59 e n, 60nn, 63nn, 65n, 72n, 75n
 Svilova, Yelizaveta 98n, 99n, 101, 110n, 113, 122n, 125n, 126
 Svilova-Vertova, Yelizaveta; vedi Svilova, Yelizaveta
 Swann, Paul 246n, 253n, 256n
 Tabilio, Riccardo 85n
 Taffarel, Giuseppe 329, 331, 332, 343, 344, 345 e nn, 346 e n, 349, 350 e nn, 351, 352, 353 e nn, 354, 355, 364
 Tager, Pavel 120
 Talbot, Daniel 188n, 214, 215, 216 e n, 217

- Tallents, Stephen 253, 256
 Tanfani-Moroni, Giulio 54n
 Taramelli, Ennery 367n
 Taschen, Angelika 296n
 Tavel, Ronnie 195n, 196n, 198
 Taviani, Paolo 271n, 292
 Taviani, Vittorio 292
 Taylor, Donald 258n
 Taylor, John 151, 257, 258, 261
 Taylor, Margaret 253n
 Taylor, Richard 66n, 86n
 Tennyson, Alfred 217
 Tesch, Paul 303
 Testa, Dante 35
 Thiele, Wilhelm 302n
 Thomajan, Guy 188n
 Thomas, Dylan 167
 Thompson, Kristin 189n
 Thomson, Virgil 281
 Tichonov, Nikolaj Semënovič 95n
 Tinazzi, Giorgio 323n
 Todorov, Tzvetan 90n
 Toffetti, Sergio 85n, 297n
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 17, 88
 Tomasi, Dario 14n
 Tomasi, Gino 379n
 Tosi, Virgilio 14n, 30nn, 270n, 271, 292
 Tranfaglia, Nicola 323n
 Trenker, Luis 56n, 299
 Trentin, Giorgio 324n
 Tret'jakov, Sergej Michajlovič 91n
 Trimborn, Jürgen 296n
 Trockij, Lev Davidovič 84
 Tsivian, Yuri 94n, 119n
 Tucker, Moe [Maureen Ann] 180n
 Tumiatì, Domenico 33n
 Turigliatto, Roberto 209n, 213n
 Tyler, Parker 205n
 Tynjanov, Jurij Nikolaevič 90 e n
 Tzara, Tristan 161
 Ueland, Hanne Beate 193n
 Ul'janov, Vladimir Il'ič; vedi Lenin, Vladimir
 Ulmer, Edgar G. 302n
 Umberto I di Savoia 29, 39
 Ungari, Enzo 198n, 200n, 202n, 209n
 Urbahn, Karl 258n
 Uva, Christian 323n
 Vanderbeek, Stan 206
 van der Plas, Charles 289
 van Dongen, Helen 273, 279, 281, 282, 288
 Van Dyke, Woodbridge Strong 140n, 153
 Varotto, Mauro 344n
 Vatrican, Vincent 209n
 Vautier, Ben 207
 Vecchi, Ferruccio 77
 Vedova, Emilio 344
 Veidt, Conrad 302n
 Velvet Underground 180 e n
 Venail, Cédric 209n
 Vendramini, Ferruccio 371n
 Verdannes, Emilio 35
 Verdi, Giuseppe 29
 Verdone, Mario 30n, 149 e n
 Verga, Giovanni 33n, 42
 Verne, Jules 24
 Veronesi, Luigi 166n
 Véronneau, Pierre 242n

- Verra, Enrico 46
- Vertov, Dziga 12, 20n, 76n, 86, 87, 89, 91n, 92, 93 e nn, 94 e n, 95 e n, 96, 97, 98 e n, 99 e nn, 100, 101 e n, 102, 103 e n, 104, 105, 106, 107 e n, 108 e n, 109 e n, 110 e n, 113 e n, 114, 115 e n, 116, 117, 118 e n, 119 e n, 120 e n, 121, 122, 123 e n, 124, 125 e n, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133 e n, 137, 139, 150, 156, 183, 241, 242, 248, 272, 273, 281, 305, 327, 330
- Vertova-Svilova, E.I.; vedi Svilova, Yelizaveta
- Veyre, Gabriel 19n
- Viany, Alex 291
- Vicari, Daniele 292n
- Vichi, Laura 19n
- Viganò, Enrica 367 e n, 368 e n
- Vigne, Paul 14n
- Vigo, Jean 113n
- Vinà, Giulio 35
- Visca, Renato 54n, 56n, 69
- Visconti, Luchino 138, 187n, 322, 352 e n
- Višnevskij, Vsevolod Vital'evič 82n
- Vitrotti, Giovanni 31 e n
- Vittorio Emanuele III 39, 40, 43, 47, 49
- Viva 203
- Vogel, Amos 205n
- Volpe, Gioacchino 57, 58
- Volpe, Mario 52, 54 e n, 57n, 59, 68, 69, 70, 78
- Volpi, Gianni 329n
- von Trier, Lars 132
- Vorkapich, Slavko 157n
- Vostell, Wolf 207
- Voynow, Zina 66n
- Vullo, Luca 93n
- Wadleigh, Michael 308
- Waldon, Louis 203
- Wangenheim, Gustav von 280
- Warhol, Andy 108, 179, 180 e n, 182, 187, 189, 190, 192, 193 e nn, 194 e n, 195 e n, 196 e nn, 197 e n, 198 e n, 199, 200, 201 e n, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 219, 220, 364
- Watson, James Sibley Jr. 159 e n
- Watt, Harry 251n, 257 e n, 258n, 263, 264, 267
- Watts, Robert 207
- Waugh, Thomas 214n
- Webber, Melville 159 e n
- Wegner, Hans 268n
- Weigel, Helene 291
- Weihmayr, Franz 303
- Wein, Chuck 196n
- Weinstein, Donald 192n
- Welles, Orson 280
- Wells, Herbert George 24
- Wernicke, Rolf 314
- Whitehall, Richard 205n
- Whitney, James 165, 166, 206
- Whitney, John 165, 166, 206
- Wieland, Joyce 207
- Wiene, Robert 335n
- Wiener, Norbert 194n
- Wilder, Billy 302n
- Wiley, William 206
- Williams, Emmett 207n
- Windt, Herbert 314

Wiseman, Frederick 128, 207, 209,
 218, 220 e n, 221, 222, 223, 224, 225
 e n, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,
 233, 234 e n, 235, 236, 237, 238
 Witney, William 221n
 Wolff, Karl Felix 379 e n
 Wollen, Peter 194n
 Workman, Chuck 193n
 Woronov, Mary 194n
 Wright, Basil 251n, 253nn, 254, 257 e
 n, 258n, 266, 267
 Wu Kuo-jiu 291

 Yambo; vedi Novelli, Enrico
 Young, Colin 222n
 Young, La Monte 207n

 Zagarrio, Vito 17n, 323n
 Zagrahisky, Olle Jane 162n
 Zalzman, Abraham 268n
 Zanco, Andrea 326n
 Zannier, Italo 366n, 368n
 Zannino, Franco 30n
 Zanon, Romina 356n, 357 e n, 360nn,
 361n
 Zavattini, Cesare 138n, 341 e n
 Ždan, Vitali 17n
 Zeglio, Primo 345n
 Zeitlin, Boris 101, 124
 Zimmerman, Vernon 206
 Zinnemann, Fred 303n
 Zunino, Pier Giorgio 59n

INDICE DELLE OPERE

- 400 milioni, I* (*The 400 million*; J. Ferno, J. Ivens, 1938) 282, 285
50 milioni d'anni fa (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
6.30 Collection (Id.; E. Anstey, H. Watt, 1934) 257n
600 Million with You [Id.; J. Ivens, 1958] 292
13 Most Beautiful Women [Le tredici donne più belle; A. Warhol, 1964] 196n
- A dorso di mulo* (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
A proposito di Nizza (*À propos de Nice*; J. Vigo, 1930) 113n
Abruzzo devastato (L. Comerio, serie del 1915) 44
Accattone (P.P. Pasolini, 1961) 326
Acciaio (W. Ruttmann, 1933) 123
Achtung! Banditi! (C. Lizzani, 1951) 345
Adebar [Id.; P. Kubelka, 1957] 166n
Adjustment and Work (Id.; F. Wiseman, 1986) 225n
Aero-Engine [Id.; A. Elton, 1934] 253n
Afternoon [Pomeriggio; A. Warhol, 1965] 196n
Àge d'Or, L' (Id.; L. Buñuel, 1930) 156, 157
Agrippina (E. Guazzoni, 1910) 35n
Ai [Id.; T. Iimura, 1962] 165n
Air Post [Id.; G. Clark, 1934] 257n
Airport (Id.; R. Lockwood, 1934) 257n
Ai-Yé [Id.; I. Hugo, 1950] 164
All'armi siam fascisti! (L. Del Fra, L. Miccichè, C. Mangini, 1962) 46n, 333
Alla conquista del Polo! (*À la conquête du Pôle*; G. Méliès, 1912) 25n
Allegri inganni di Satana, Gli (*Les quatre cents farces du Diable*; G. Méliès, 1906) 25n
Alpino della settimana, Un (G. Taffarel, 1969) 332, 351, 353n
Altra faccia del pallone, L' (C. Mangini, 1972) 349n
Amarti è il mio peccato (S. Grieco, 1953) 345n
America Is Hard to See [L'America è difficile da vedere; E. de Antonio, 1970] 218
Amore e morte (L. Comerio, 1908) 45
Andy Warhol [Id.; M. Menken, 1965] 196
Andy Warhol Story, The [La storia di Andy Warhol; A. Warhol, 1966] 196n
Andy Warhol: The Complete Picture [Id.; C. Rodley, 2003] 193n
Andy Warhol's Factory People [Id.; Y. Billon, 2008] 193n

Anémic Cinéma [Cinema anemico; M. Duchamp, 1926] 155
Anita Garibaldi (M. Caserini, 1910) 57n
Anita o il romanzo d'amore dell'eroe dei due mondi (A. De Benedetti, 1927) 57n, 58
Anniversario della rivoluzione, L' (*Godovščina Revoljucii*; D. Vertov, A. Savalev, 1919) 95n
Antologia del cinema italiano. Il film muto - dal 1896 al 1926 (A. Petrucci, 1956) 33
Apoteosi di Olympia (*Fest der Schönheit*); vedi *Olympia*
Appel du silence, L' [Id.; L. Poirier, 1936] 101
Appunti per un film su Kafka (*Nella colonia penale*) (L. Di Gianni, 2013) 341, 342
Aquileia tra Celti e Romani (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
Arancia meccanica (*A Clockwork Orange*; S. Kubrick, 1971) 203
Arnulf Rainer [Id.; P. Kubelka, 1960] 166n
Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône [L'arrivo dei fotografi al congresso di Lione; L. Lumière, 1895] 15
Arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, L' (*L'arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*; L. Lumière, 1897) 16
Aspen [Id.; F. Wiseman, 1991] 225n
At Berkeley (Id.; F. Wiseman, 2013) 225n
Attaccatura, L' (L. Di Gianni, 1971) 335 e n
Atto secondo senza parole (L. Di Gianni, G. Mari, 1967) 342n
Au pays des jouets (Id.; G. Méliès, 1908) 25n
Auberge du bon repos, L' (Id.; G. Méliès, 1903) 24n
Autour d'une cabine [Id.; C.-É. Reynaud, 1894] 16n
Avanti, Soviet! (*Šagaj, Sovet!*; D. Vertov, 1926) 103n, 116, 117, 118, 127, 132
Avanzata di Tripolitania, L' (L. Comerio, 1912) 40
Avventura galante di un provinciale, L' (L. Comerio, 1908) 42

Bacio di Luca Comerio, Il (L. Comerio, 1914) 50
Bagno di Diana, Il (G. Filippi, 1896) 28
Bagno in mare (*Baignade en mer*; L. Lumière, 1895) 16
Balilla del '48, Un (U. Paradisi, 1927) 58
Ballet [Balletto; F. Wiseman, 1995] 225n
Ballet mécanique [Balletto meccanico; F. Léger, 1924] 155
Ballo delle vedove, Il (G. Ferrara, 1962) 328
Banking for Millions (Id.; prod. GPO FU, 1935) 258n
Barbe-Bleue (Id.; G. Méliès, 1901) 24n
Barboni (D. Risi, 1946) 325

Basic Training (Id.; F. Wiseman, 1971) 225n, 235
Bassopiano (*Tiefoland*; L. Riefenstahl, 1940-1954) 317
Batman Dracula (Id.; A. Warhol, 1964) 202
Battaglia con le palle di neve (*Bataille de neige*; L., A. Lumière, 1897) 20
Battaglia di Bu-Kamech, La (L. Comerio, 1912) 40
Battaglia di Caricyn, La (*Boj pod Caricynom*; D. Vertov, 1919-1920) 132
Battaglia di Gorizia, La (L. Comerio, 1916) 48
Battaglia di Sidi Said, La (L. Comerio, 1912) 40
Battaglia di Zanzur, La (L. Comerio, 1912) 40
Battaglia tra Brenta e Adige, La (L. Comerio, 1916) 48
BBC - Droitwich [Id.; E. Anstey, H. Watt, 1935] 258n
BBC - The Voice of Britain [Id.; S. Legg, 1935] 258n
Beauty No. 1 [Bellezza No. 1; A. Warhol, 1965] 196n
Beauty No. 2 [Bellezza No. 2; A. Warhol, 1965] 196n
Before Spring [Prima della primavera; J. Ivens, 1958] 291, 292
Begegnung mit Italien (M. Pedone, 1954-1955) 360
Belfast, Maine (Id.; F. Wiseman, 1999) 225n
Bella maledetta. Leggenda alpina sulle Dolomiti, La (*Das blaue Licht: Eine berglegende aus den Dolomiten*; L. Riefenstahl, 1932) 300, 301, 317
Berlin 10/90 [Id.; R. Kramer, 1991] 214
Berlino - Sinfonia di una grande città (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*; W. Ruttmann, 1927) 112n, 123
Big Money (Id.; H. Watt, 1937) 258n
Birth of a Robot, The (Id.; L. Lye, 1936) 257n
Bitch [Puttana; A. Warhol, 1965] 196n
Blind (Id.; F. Wiseman, 1987) 225n
Blow Job (Id.; A. Warhol, 1964) 189, 202
Blue Movie (Id.; A. Warhol, 1969) 203
Bombardamento di Bengasi, Il (L. Comerio, 1911) 40
Book Bargain [Id.; N. McLaren, 1937] 258n
Borinage (*Misère au Borinage*; J. Ivens, H. Storck, 1933) 277, 279
Bortsy [Il combattente; G. von Wangenheim, 1936] 280
Bourreau turc, Le (Id.; G. Méliès, 1904) 25n
Boxing Gym (Id.; F. Wiseman, 2010) 225n
Brandende straal o De wigwan, De [La freccia infuocata o La tenda indiana; J. Ivens, 1911] 268

Brescia, leonessa d'Italia (R. Bacchini, 1915) 57n
Brig, The [Id.; J. Mekas, 1964] 182
Brigata Firenze (G.O. Vassallo, 1928) 58
Briglia sul collo, La (C. Mangini, 1972) 349n
Brindisi 66 (C. Mangini, 1966) 333
Britain's Countryside [Id.; M. Grierson, 1934] 257n
British Guiana [Id.; prod. GPO FU, 1933] 257n
Bruto (G. De Liguoro, 1910) 35n

Cabiria (P. Fosco [G. Pastrone], 1914) 35, 38
Cable Ship (Id.; S. Legg, A. Shaw, 1933) 257n
Caccia al leopardo (R. Omegna, 1908) 31
Caduta della Casa degli Usber, La (*The Fall of the House of Usber*; J.S. Watson Jr., M. Webber, 1928) 159
Caduta della casa Usber, La (*La chute de la maison Usber*; J. Epstein, 1928) 252
Caduta della dinastia dei Romanov, La (*Padenie dinastii Romanovykh*; E. Šub, 1927) 88, 89, 130
Caduta di Troia, La (P. Fosco [G. Pastrone], L.R. Borgnetto, 1911) 35 e n
Caio Giulio Cesare (E. Guazzoni, 1914) 38
Cajo Gracco (prod. Latium Film, 1911) 35n
Cake-walk infernal, Le (Id.; G. Méliès, 1903) 24n
Calendar of the Year [Id.; E. Spice, 1936] 258n
Cammino della speranza, Il (P. Germi, 1950) 323
Canadian Apples [Id.; prod. EMB FU, 1929-1930] 253n
Canal Zone [Id.; F. Wiseman, 1977] 225 e n
Candid Eye [Id., serie TV; AA.VV., 1958-1960] 173
Cane andaluso, Un (*Un chien andalou*; L. Buñuel, 1929) 156, 157
Canta delle marane, La (C. Mangini, 1961) 326
Canto degli eroi, Il (*Pesn'o gerojach - Komsomol*; J. Ivens, 1932) 274, 277n
Canto dei fiumi, Il (*Das Lied der Ströme*; J. Ivens, 1954) 291
Carbonari, I (G. Serena, 1912) 57n
Cargo From Jamaica (Id.; B. Wright, 1933) 253n
Carlo Gesualdo da Venosa (1565-1613) Appunti per un film (L. Di Gianni, 2009) 342
Carmen e Charlot (*A Burlesque on Carmen*, C. Chaplin, 1915) 87
Casa Emak Bakia, La (*Emak Bakia*; O. Alegría, 1927) 155
Casa Savoia: vita privata dell'intera famiglia dei Reali d'Italia (L. Comerio, 1911) 40

Casa sulla Trubnaja, La (*Dom na Trubnoj*; B. Barnet, 1930) 117
Cascade del Reno, Le (L. Comerio, 1911) 45
Cascade delle Marmore, Le (L. Comerio, 1909) 45
Cassaforte elettrica (L. Comerio, 1908) 45
Cassoinbouw [Costruzione di un cassone]; vedi *Wij Bouwen*
Catene (R. Matarazzo, 1949) 345
Catilina (M. Caserini, 1910) 35n
Cavalcata ardente, La (C. Gallone, 1925) 57n, 58
Cavalleria Savoia in equipaggiamento di guerra (L. Comerio, 1916) 48
Cendrillon ou La pantoufle merveilleuse (*Id.*; G. Méliès, 1912) 25n
Central Park (*Id.*; F. Wiseman, 1989) 225n
Ceramiche umbre (G. Pellegrini, 1949) 345
Cervello della Russia sovietica, Il (*Mozg Sovetskij Rossij*; D. Vertov, 1919) 95n
Chair, The [*Id.*; R. Drew, 1962] 176, 177
Chanukkà (L. Di Gianni, 1968) 335
Chaudron infernal, Le (*Id.*; G. Méliès, 1903) 24n
Chelsea Girls, The (*Id.*; A. Warhol, 1966) 193, 196n, 198
Children at School [*Id.*; B. Wright, 1937] 258n
Children Were Watching, The [*Id.*; R. Leacock, 1961] 176, 177
Chinese Laundry Scene [*Id.*; W.K.L. Dickson, W. Heise, 1894] 16n
Churchill's Island [*Id.*; S. Legg, 1941] 247n
Cielo, la terra, Il (*Le ciel, la terre*; J. Ivens, 1965) 293
Cina contrattacca, La (*China Strikes Back*; H. Dunham, I. Lerner, 1937) 287
Cineocchio (*Kinoglaz*; D. Vertov, 1924) 76n, 94, 102, 103, 106, 107, 114, 115, 116, 132
Cinesettimana; vedi *Kinonedelja*
Cine-verità; vedi *Kino-Pravda*
City, The [*Id.*; R. Elton, 1939] 251n, 261, 262
Class di Asen, La (A. Giacomelli, 1914) 42n
Coal Face (*Id.*; A. Cavalcanti, 1935) 246, 251n, 258n, 260, 261, 262
Colazione del bimbo (*Le repas de bébé*; L. Lumière, 1895) 16
Colour Box, A [*Id.*; L. Lye, 1935] 258n
Come Yukong rimosse le montagne (*Comment Yukong déplaça les montagnes*; J. Ivens, M. Loridan, 1973) 293
Comédie-Française ou l'Amour joué, La (*Id.*; F. Wiseman, 1996) 225n
Coming of the Dial, The [*Id.*; S. Legg, 1933] 257n
Commemorazione a Parigi per la morte di Mao Ze Dong (*Commémoration à Paris de la*

mort de Mao Ze Dong; J. Ivens, M. Loridan, 1979) 294
Commemorazione del centenario della nascita di Cavour a Torino (L. Comerio, 1910) 45
Community Calls [Id., prod. GPO FU, 1937] 258n
Congiura dei boiardi, La (*Ivan Groznyj II: Bojarskej zagovor*; S.M. Ėjzenštejn, 1946) 84
Conosci il tuo nemico - Giappone (*Know your Enemy: Japan*; F. Capra, J. Ivens, 1945) 288, 289
Conquering Space - The Story of Modern Communications [Id.; S. Legg, 1934] 257n
Conquest [Id.; J. Grierson, 1930] 243, 253n
Contact (Id.; P. Rotha, 1933) 257n
Contadino che viene dal mare, Il (G. Taffarel, 1967) 351
Contessa azzurra, La (C. Gora, 1960) 31
Contrabemis [Id.; D. Grant, 1941] 165n
Cool World, The [Id.; S. Clarke, 1963] 221
Copper Web, The [Id.; prod. GPO FU, 1937] 258n
Corazzata Potëmkin, La (*Bronenosets Potëmkin*; S.M. Ėjzenštejn, 1925) 84, 87, 252
Corsa da Parigi a Montecarlo in due ore, La (*Le raid Paris-Monte Carlo en deux heures*; G. Méliès, 1905) 25n
Corse a San Siro (L. Comerio, 1911) 45
Couch [Divano; A. Warhol, 1964] 182n, 203
Country Comes to Town, The (Id.; B. Wright, 1933) 253n
Crazy Horse (Id.; F. Wiseman, 2011) 225n
Creosoot (Id.; J. Ivens, 1931) 274n
Croce, La (G. Taffarel, 1960) 332, 349, 350 e n
Crociera motonautica Piacenza-Venezia (L. Comerio, 1908) 45
Crociera Torino-Roma del Touring Club Italiano (L. Comerio, 1911) 45
Croisère noire, La (Id.; L. Poirier, 1926) 101
Cronaca di un'estate (*Chronique d'un été*; J. Rouch, 1961) 170
C.T.O. - The Story of the Central Telegraph Office [Id.; S. Legg, 1935] 258n
Culto delle pietre, Il (L. Di Gianni, 1967) 335
Cuore della Spagna (*Heart of Spain*; H. Kline, C. Korvin, 1937) 287

Da Icaro a De Pinedo (S. Laurenti Rosa, 1926) 58
Dai Pionieri al Cinematografo (1896-1915) (A. Restelli; prima puntata di *Il secolo del cinema in Lombardia: i pionieri, la società, lo spettacolo, gli autori*, a cura di W. Alberti, F. Casetti, G. Comencini, R. De Berti, 1993) 29n, 44n
Daily Round [Id.; R. Massingham, K. Urbahn, 1937] 258n
Dalla ciliegia al lambrusco (C. Mangini, 1973) 349n

Dalle cinque giornate alla breccia di Porta Pia (S. Laurenti Rosa, 1923) 57n
Danse, La (Id.; F. Wiseman, 2009) 225n
Danza degli elefanti, La (*Elephant Boy*; R.J. Flaherty, Z. Korda, 1937) 140n
Dead Birds [Id.; R. Gardner, 1963] 241
Deaf (Id.; F. Wiseman, 1986) 225n
Demolizione di un muro (*Démolition d'un mur*; L. Lumière, 1896) 18
Dentro la trincea (L. Comerio, 1917) 48
Diable au couvent, Le (Id.; G. Méliès, 1899) 24n
Diary for Timothy, A (Id.; H. Jennings, 1946) 253n
Diavolerie di Till, Le (*Les aventures de Till l'espiègle*; G. Philipe, J. Ivens [coregia], 1956) 291
Di me cosa ne sai (V. Jalongo, 2009) 349
Dimostrazione a Fiume per lo statuto (L. Comerio, 1919) 45n
Dipingere con la luce. Sogni luminosi di quarant'anni di cinema italiano (R. Gavioli, 1989) 38n
Di qua di là del Piave (G. Leoni, 1954) 345n
Disastro della "Prométhée", Il (L. Comerio, 1911) 44
Disastro ferroviario di Varallo, Il (L. Comerio, 1908) 43
Disque 927 [Disco 927; G. Dulac, 1928] 113n
Doccia al seltz, Una (L. Comerio, 1908) 45
Domani vincerò (C. Mangini, 1969) 349n
Domestic Violence [Id.; F. Wiseman, 2001] 225n
Domestic Violence 2 [Id.; F. Wiseman, 2002] 225n
Don't Look Back [Id.; D.A. Pennebaker, 1967] 177
Doppia stanza, Una (C. Mangini, 1978) 349n
Dottor Mabuse, Il (*Dr. Mabuse, der Spieler*; F. Lang, 1922) 87
Dreams That Money Can Buy [Id.; H. Richter, 1947] 166
Drifters (Id.; J. Grierson, 1929) 243, 244, 249, 250, 252, 253n, 255
Drunk [Ubriaco; A. Warhol, 1965] 209
Duell del sciur Pànera, El (A. Giacomelli, 1914) 42n
Du sang, de la volupté et de la mort, part I: Psyche [Id.; G. Markopoulos, 1948] 161
Du sang, de la volupté et de la mort, part II: Lysis [Id.; G. Markopoulos, 1948] 161
Du sang, de la volupté et de la mort, part III: Charmides [Id.; G. Markopoulos, 1948] 161

Early Abstractions [Id.; H. Smith, 1939-1957] 165n
Eastern Valley [Valle orientale; P. Rotha, D. Alexander, 1937] 257n
Easy Rider (Id.; D. Hopper, 1969) 210n

Eaux d'Artifice [Id.; K. Anger, 1953] 161
Ebbrezza bianca. Le gioie dello sci (*Der weiße Rausch. Neue Wunder des Schneeschuhs*; A. Fanck, 1931) 300
Echoes of Silence [Id.; P.E. Goldman, 1965] 181
Éclipse du soleil en pleine Lune, L' (Id.; G. Méliès, 1907) 25n
Edge, The (Id.; R. Kramer, 1968) 213
Edie & Ondine; vedi *Four Stars*
Edie Sedgwick; vedi *Four Stars*
Edinburgh [Id.; M. Grierson, 1934] 257n
Eisenstein (Id.; R. Bartlett, 2000) 80
Empire (Id.; A. Warhol, 1964) 197, 199, 202
Entre'acte [Id.; R. Clair, 1924] 155
Entusiasmo: sinfonia del Donbass (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*; D. Vertov, 1930) 115, 117, 119 e n, 120, 121, 122, 132, 242, 330
Eruzione dell'Etna, L' (L. Comerio, 1911) 44, 45
Escluso, L' (*The Quiet One*; S. Meyers, 1948) 168, 181
Esercito e marina a Bir Tobras (L. Comerio, 1912) 40
Esercito italiano in Libia, L' (L. Comerio, 1912) 40
Essene (Id.; F. Wiseman, 1972) 225n, 235
Étude cinématographique sur une arabesque [Studio cinematografico su un arabesque; G. Dulac, 1929] 113n
Études de mouvements [Studi dei movimenti; J. Ivens, 1928] 269
Ex Libris - The New York Public Library (Id.; F. Wiseman, 2017) 225n
Excelsior (L. Comerio, 1913) 45

Fabbri (*Forgerons*; L. Lumière, 1895) 16
Face [Faccia; A. Warhol, 1965] 196n
Face of Scotland, The (Id.; B. Wright, 1938) 258n
Fairy of the Phone, The [Id.; W. Coldstream, 1936] 258n
EALN [Id.; P. Gessner, R. Kramer, 1965] 210
Famiglia reale nell'intimità, La (L. Comerio, 1911) 40
Fantasmagoria I [Id.; D. Crockwell, 1938] 159n
Fantasmagoria II [Id.; D. Crockwell, 1939] 159n
Fantasmagoria III [Id.; D. Crockwell, 1940] 159n
Farewell Topsails [Id.; H. Jennings, 1937] 258n
Fashiz'm budet razbit [Id.; E. Šub, 1941] 89

Fata Morgana (L. Del Fra, 1962) 333
Fazzoletti di terra (G. Taffarel, 1963) 332, 350n, 353 e n, 354, 355n
Fée Carabosse ou Le poignard fatal, La (Id.; G. Méliès, 1906) 25n
Felice Natale (C. Mangini, 1965) 333
Ferravilla nelle sue più caratteristiche interpretazioni (A. Giacomelli, 1915) 42n
Ferrovie italiane in Libia (L. Comerio, 1912) 40
Festa di primavera; vedi Before Spring
Festa in laguna (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
Figli di nessuno, I (U.M. Del Colle; 1921) 55
Fire Were Started (Id.; H. Jennings, 1943) 253n
Fireworks [Id.; K. Anger, 1947] 161
Five Film Exercises - Film 1 [Id.; J., J. Whitney, 1943] 165
Five Skilled Metal Craftsmen [Id., prod. GPO FU, 1933] 257n
Flaming Creatures [Id.; J. Smith, 1963] 189
Fortuna ciabattino (L. Comerio, 1908) 45
Forza delle immagini: Leni Riefenstahl, La (*Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl*; R. Müller, 1993) 295, 328n
Four Barriers [Id.; A. Cavalcanti (non accreditato), 1937] 251n, 258n
Four Families [Id.; R. Gilbert, F. Bilimoria, W. Novik, J. Buss, 1959] 241
Four in Afternoon [Id.; J. Broughton, 1951] 164
Four Stars [Quattro Stelle; A. Warhol, 1966] 196n
Fragment of Seeking [Frammento di ricerca; C. Harrington, 1946] 164
Frana in Lucania (L. Di Gianni, 1959) 335
Francesca da Rimini (L. Comerio, 1908) 45
Fregoli dietro le quinte (L. Comerio, 1903) 39
Freundschaft Siegt [L'amicizia vincerà; J. Ivens, I. Pyrjev, 1952] 290
Fucili degli alberi, I (*Guns of the Trees*; J. Mekas, 1961) 182, 188n
Fujenti, I (L. Di Gianni, 1966) 335

Gabinetto del dottor Caligari, Il (*Das Cabinet des Dr. Caligari*; R. Wiene, 1920) 335n
Garden, The [Id.; F. Wiseman, 2004] 225n
Gardens of the Orient [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
Gare di palloni all'arena di Milano (L. Comerio [attribuito a], 1906) 43
Garibaldi (M. Caserini, 1907) 57n
Garibaldi e i suoi tempi (S. Laurenti Rosa, 1926) 57n, 58
Gelato torcibudelle (L. Comerio, 1908) 45

Gente del Po (M. Antonioni, 1947) 324
Geography of the Body [Id.; W. Maas, 1943] 164, 165n
Germania anno zero (R. Rossellini, 1948) 137n, 323
Gestos e Fragmentos [Id.; A. Seixas Santos, 1983] 214
Get On The Telephone! [Id.; prod. GPO FU, 1934] 258n
Gift of Green [Id.; R.J. Flaherty, 1943] 140n
Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza (L. Comerio, 1922) 51
Giro ciclistico d'Italia (L. Comerio, serie del 1909) 44
Gita, La (L. Del Fra, 1960) 333
Giuseppe Taffarel. L'altro volto del neorealismo (M. Fornelli, E. Colelli, 2012) 343
Glassmakers of England, The [Id.; R.J. Flaherty, 1933] 140n
Glen Falls Sequence [Id.; D. Crockwell, 1946] 159n
Gloriosa battaglia delle Due Palme. Bengasi 12 marzo, La (L. Comerio, 1912) 40
Glorious Sixth of June. An Epic of Human Endeavour, The [Id.; A. Cavalcanti, 1934] 257n
Gobbo portafortuna, Il (L. Comerio, 1908) 45
Grande salto, Il (*Der große Sprung*; A. Fanck, 1927) 299
Granton Trawler (Id.; E. Anstey, 1934) 244, 248, 249, 250, 251, 257n, 330
Grazia e morte (L. Di Gianni, 1971) 335
Grazia e numeri (L. Di Gianni, 1962) 335
Grido dell'aquila, Il (M. Volpe, 1923) 51, 52, 54, 55, 56 e n, 58, 59, 60 e n, 62, 67, 77, 88
Grimasy Parizha [Le smorfie di Parigi; episodio del film *Yumoreski*, D. Vertov, 1924] 132
Guernica [Id.; R.J. Flaherty, 1946] 140n
Guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello, La (L. Comerio, 1916) 48
Guerra sull'Adamello 1915-1918 (L. Comerio, 1918) 48
Guns [Id.; R. Kramer, 1980] 213
Gyromorphosis [Id.; H. Hirsh, 1954] 165n

H₂O [Id.; R. Steiner, 1929] 113n
Haircut [Taglio di capelli; A. Warhol, 1964] 202
Happy Mother's Day [Buona festa della mamma; J. Chopra, R. Leacock, 1963] 221
Harlot [Prostituta; A. Warhol, 1964] 198
Heien [Palafitte]; vedi *W'ij Bonwen*
Heilige Berg, Der [La montagna sacra; A. Fanck, 1926] 299
High School (Id.; F. Wiseman, 1968] 225n, 235
High School II [Id.; F. Wiseman, 1994] 225n

Homo edens, ridens et bibens: come il cinema lungo tutta la sua storia ha raccontato il cibo sullo schermo (G.P. Brunetta, M. Melanco, 2015) 295
Hop Gardens of Kent [Id.; prod. GPO FU, 1933] 257n
Horse [Cavallo; A. Warhol, 1965] 196n
Hospital (Id.; F. Wiseman, 1970) 225n, 228, 235
Housing Problems (Id.; A. Elton, 1935) 257n, 261
How Stamps Are Made [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
How the Dial Works [Id.; prod. GPO FU, 1937] 258n
How to Tell A Phone [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
How to Tie a Parcel [Id.; prod. GPO FU, 1933] 258n
Hugo Cabret (Id.; M. Scorsese, 2011) 19

I, a Man [Id.; A. Warhol, 1967] 199n
I Miss Sonja Henie [Id.; K. Acimovic-Godina, T. Brass, M. Djordjevic, M. Forman, B. Henry, D. Makavejev, P. Morrissey, F. Wiseman, 1971] 222
If War Should Come (Id.; prod. GPO FU, 1939) 258n, 266
Ice (Id.; R. Kramer, 1970) 213
Ignoti alla città (C. Mangini, 1958) 325, 326
Ihr Traum von Afrika [Un sogno d'Africa; R. Müller, 2003] 318
Impressionen unter Wasser [Impressioni sott'acqua; L. Riefenstahl, 2002] 318
In alto! (L. Comerio, 1917) 48
In Jackson Heights (Id.; F. Wiseman, 2015) 225n, 238
In the Country (Id.; R. Kramer, 1966) 210
In the Land of the Head Hunter [Nella terra dei cacciatori di teste; E.S. Curtis, 1914] 141
In the Year of the Pig [Id.; E. de Antonio, 1968] 218
Inauguration of the Pleasure Dome [Id.; K. Anger, 1954] 161
Inaugurazione della stazione radiotelegrafica di Tripoli, L' (L. Comerio, 1912) 40
Inceppata, L' (L. Del Fra, 1960) 324n, 328
Incontro del Re d'Italia col Re d'Inghilterra (L. Comerio, 1907) 40
Indonesia Calling [L'Indonesia chiama; J. Ivens, 1946] 289
Industrial Britain (Id.; R.J. Flaherty, 1931) 140n, 151, 257
Inferno, L' (A. Padovan, F. Bertolini, G. De Liguoro, 1911) 41 e n
Innaffiatore innaffiato, L' (L'arroseur arrosé; L. Lumière, 1895) 16, 18
Intolerance (Id.; D.W. Griffith, 1916) 129
Introducing the Dial [Id.; prod. GPO FU, 1935] 258n
Inverno; vedi Before Spring

- Invocation of My Demon Brother* [Id.; K. Anger, 1969] 161
- Io e il vento* (*Une histoire de vent*; J. Ivens, M. Loridan, 1988) 295
- Io la conoscevo bene* (A. Pietrangeli, 1965) 322
- Island of Contrast* [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
- Isole di fuoco* (V. De Seta, 1954) 330, 331
- Ispanija* [Spagna; E. Šub, 1939] 89
- Italia non è un paese povero, L'* (J. Ivens, 1960) 292
- Italianische Bergrhapsodie*; vedi *Begegnung mit Italien*
- Italianische Meeresrhapsodie*; vedi *Begegnung mit Italien*
- Jane* [Id.; D.A. Pennebaker, 1962] 177
- Job in a Million, A* [Id.; E. Spice, 1937] 258n
- Joe Dallesandro - Gay Porn Ass Fuck Cock Suck* [Id.; A. Warhol, 1964] 203
- John Atkins Saves Up* [Id.; A. Elton, 1934] 257n
- Juvenile Court* (Id.; F. Wiseman, 1973) 225n, 235
- Kazaks - Minorité nationale - Sinkiang, Les* [I Kazaki - Minoranza nazionale - Sinkiang; J. Ivens, M. Loridan, 1977] 294
- Key Picture* [Id.; R. Drew, 1954] 172
- King Log* [Id.; B. Wright, 1932] 253n, 257n
- King's Stamp, The* [Id.; W. Coldstream, 1935] 258n
- Kinoglaz*; vedi *Cineocchio*
- Kinonedelja* [Cinesettimana; D. Vertov in collaborazione con M. Kol'cov, N. Tichonov ed E. Šneider, 43 edizioni, Mosca 1-6-1918/24-12-1919] 95, 132
- Kino-Pravda* [Cine-verità; D. Vertov, cinegiornale diffuso tra 1922 e 1925] 96, 97, 98, 106, 112, 127, 132
- Kinopravda*; vedi *Kino-Pravda*
- Kiss* [Bacio; A. Warhol, 1963] 202
- Kitchen* [Cucina; A. Warhol, 1965] 196n
- Komsomol*; vedi *Il canto degli eroi*
- К.С.Е. - Komsomol, lo Sponsor dell'elettrificazione* (К.С.Е. - *Komsomol Shef Elektrifikatsii*; E. Šub, 1932) 89
- Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948) 137, 138n, 323
- Lagno, Il* (L. Di Gianni, 1966) 341n
- Lama di Serravalle, La* (G. Taffarel, 1983-1986) 346n

Lamento funebre (M. Gandin, 1954) 325n
Lanterna magica, La (*La lanterne magique*; G. Méliès, 1903) 24n
Last Letter, The [L'ultima lettera; F. Wiseman, 2002] 222
Laureato, Il (*The Graduate*; M. Nichols, 1967) 210n
Law and Order (Id.; F. Wiseman, 1969) 225n, 235
Lead Shoes, The [Id.; S. Peterson, 1949] 164
Leggenda del Piave, La (M. Negri, 1924) 58
Letters to Liners [Id.; prod. GPO FU, 1937] 258n
Lichtspiel Schwarz-Weiss-Gran, Ein (Id.; L. Moholy-Nagy, 1930) 156n
Life and Death of 9413 - A Hollywood Extra, The [Id.; R. Florey, S. Vorkapich, 1928] 157n
Line to the Tschierva Hut (Id.; A. Cavalcanti, 1937) 258n
Liner Cruising South (Id.; B. Wright, 1933) 253n, 257n
Livre magique, Le (Id.; G. Méliès, 1900) 24
Locataire diabolique, Le (Id.; G. Méliès, 1909) 25n
Locomotives (Id.; H. Jennings, 1934) 257n
Long Bodies [Id.; D. Crockwell, 1947] 159n
Lontano dal Vietnam (*Loin du Vietnam*; J. Ivens, 1967) 293
Lorenzino de' Medici (L. Comerio, 1908) 45
Lot in Sodom [Lot a Sodoma; J.S. Watson Jr., M. Webber, 1933] 159, 160
Lovers and Lollipops [Id.; M. Engel, 1956] 170
Lucifer Rising [Id.; K. Anger, 1972] 161
Luna a un metro, La (*La lune à un mètre*; G. Méliès, 1898) 24n
Lupe [Id.; A. Warhol, 1965] 196n

Maciste alpino (L. Maggi, L.R. Borghetto, 1916) 58
Madonna del Pollino, La (L. Di Gianni, 1971) 335
Madonna di Pierno, La (L. Di Gianni, 1965) 335
Madre, La (*Mat'*; V. Pudovkin, 1926) 87n, 270
Magia Lucana (L. Di Gianni, 1958) 325, 326, 327, 334, 335, 336, 337
Maîtres fous, Les [Id.; J. Rouch, 1955] 241
Making a Sand Mould and Casting Aluminium Alloy [Id.; prod. GPO FU, 1934] 258n
Male di San Donato, Il (L. Di Gianni, 1965) 335
Manbatta (Id.; P. Strand, C. Sheeler, 1921) 76n, 112n
Manoeuvre (Id.; F. Wiseman, 1979) 225n, 232
Marcantonio e Cleopatra (E. Guazzoni, 1913) 35n
Mare sui monti, Il (G. Taffarel, 1983-1986) 346n

Marito in trappola, Il (L. Comerio, 1908) 45
Market Place [Id.; prod. GPO FU, 1934] 258n
Martiri d'Italia, I (D. Gaido, 1927) 57n, 58
Massinelli in vacanza (A. Giacomelli, 1915) 42n
Meat (Id.; F. Wiseman, 1976) 225n
Medico di campagna, Un (L. Di Gianni, 2012) 341
Mein Kind [Il mio bambino; J. Ivens, A. Machalz, V. Pozner, 1956] 291
Médomane, Le (Id.; G. Méliès, 1903) 24n
Men of the Alps [Id.; A. Cavalcanti (non accreditato), 1937] 258n
Meshes of the Afternoon [Id.; M. Deren, A. Hamid (A. Hackenschmied), 1943] 162, 163
Message from Geneva [Id.; A. Cavalcanti, 1936] 251n
Messalina (M. Caserini, 1910) 35n
Messenger Boy [Id.; prod. GPO FU, 1937] 258n
Messina risorta. Messina dopo il disastro del 1908 (L. Comerio, 1909) 44
Methods of Communication [Id.; prod. GPO FU, 1934] 258n
Mi chiamo Claudio Rossi (C. Mangini, 1972) 349n
Milano dalle guglie del Duomo (L. Comerio, 1910) 45
Milano sotto la neve (L. Comerio, 1908) 43
Mille, I (M. Caserini, A. Degli Abbatì, 1912) 57n
Millhouse - A White Comedy [Id.; E. de Antonio, 1971] 219
Miracolo a Milano (V. De Sica, 1950) 137
Missile (Id.; F. Wiseman, 1988) 225n
Missione russa alla nostra fronte (L. Comerio, 1917) 48
Misteri di Roma, I (L. Bizzarri, M. Carbone, A. D'Alessandro, L. Del Fra, L. Di Gianni, G. Ferrara, A. Giannarelli, G. Macchi, L. Mazzetti, E. Muzii, P. Nelli, P. Nuzzi, D.B. Partesano, M. Mida, G. Vento, 1963) 341 e n
Model [Id.; F. Wiseman, 1980] 225n, 234n
Modern Post Office Methods [Id.; prod. GPO FU, 1937] 258n
Monrovia, Indiana [Id.; F. Wiseman, 2018] 225n, 232
Monstre, Le (Id.; G. Méliès, 1903) 24n
Montagna del destino, La (*Der Berg des Schicksals*; A. Fanck, 1924) 299
Montagna del sole, La (G. Taffarel, 1966) 332
Montagna infranta (Vajont 1963-2013), La (M. Melanco, 2013) 339 e n
Montevergine (L. Di Gianni, 1971) 335
Moskva stroit metro [Mosca costruisce la metropolitana; E. Šub, 1934] 89
Moskva v oktyabre [Mosca a ottobre; B. Barnet, 1927] 117

Mother's Day [Id.; J. Broughton, 1948] 164
Multi-Handicapped (Id.; F. Wiseman, 1986) 225n
Muzio Scevola e la vergine Clelia (prod. Latium Film, 1912) 35n
My Hustler (Id.; A. Warhol, C. Wein, 1965) 196n, 198

N or NW [Id.; L. Lye, 1937] 258n
N.U. - Nettezza Urbana (M. Antonioni, 1948) 324, 350
Nanook; vedi *Nanuk l'eschimese*
Nanuk l'eschimese (*Nanook of the North*; R.J. Flaherty, 1922) 138, 140n, 141, 142, 144, 145, 149, 152, 241, 246, 354
Nascita di un culto (L. Di Gianni, 1968) 335
Nascita e morte nel meridione (L. Di Gianni, 1959) 326, 335, 336
Nashville (Id.; R. Altman, 1975) 235
National Gallery (Id.; F. Wiseman, 2014) 225 e nn, 230
Near Death [Vicino alla morte; F. Wiseman, 1989] 225n, 228, 235
Negombo Coast [Id.; B. Wright, 1934] 257n
Nerone (L. Maggi, 1909) 35n
Neuropatologia, La (R. Omegna, 1908) 31
New Generation, The [Id.; S. Legg, 1932] 253n
New Operator, The [Id.; S. Legg, 1934] 253n
Nieuwe Architectuur [Nuova Architettura]; vedi *Wij Bouwen*
Night Mail (Id.; H. Watt, B. Wright, 1936) 251n, 258n
Ninnananna (*Kolybeinaia*; D. Vertov, 1937) 129
Non lasciate la strada vecchia per la nuova (L. Comerio, 1908) 45
North Sea (Id.; H. Watt, 1938) 263, 264
Nostra patria; vedi *Senza padre*
Notizie del giorno, Le (*Novosnti dnja*; D. Vertov, cinegiornali, 1944-1954) 130
Nouvelles lutttes extravagantes (Id.; G. Méliès, 1900) 23
Nozze d'oro (L. Maggi, 1911) 57n
Nude Restaurant, The (Id.; A. Warhol, 1967) 199n, 203
Nuove terre (*Nieuwe gronden*; J. Ivens, 1934) 277, 278, 288

O Roma o morte (A. Molinari, 1913) 57n
Odissea, L' (F. Bertolini, A. Padovan, 1911) 35n, 41
O'er Hill and Dale (Id.; B. Wright, 1932) 253n
Oidhche Sheanchais (*A Night of Storytelling*) [Id.; R.J. Flaherty, 1935] 140n

Olympia (Id.; L. Riefenstahl, 1938) 297, 311, 312, 314, 315, 317
Olympia. Fest der Völker [Festa dei popoli]; vedi *Olympia*
Ombre (*Shadows*; J. Cassavetes, 1959) 181, 188n
Ombre bianche (*White Shadows in the South Seas*; R.J. Flaherty, W.S. Van Dyke, 1928) 140n
Omnibus [Id.]; vedi *Toby and the Tall Corn*
One Family (Id.; W. Creighton, 1930) 250
On the Age [Id.; C. Harrington, 1949] 160
On the Bowery [Sulla Bowery; L. Rogosin, 1956] 170, 171, 181
On the Pole [Id.; R. Drew, 1960] 176, 177
Ossessione (L. Visconti, 1943) 187n, 352 e n
Ossessione di una mosca (L. Comerio, 1908) 45
Ottobre (*Oktyabr'*; S.M. Ejzenštejn, G.V. Aleksandrov, 1928) 68, 84
Ouigours - Minorité nationale - Sinkiang, Les [Gli Uiguri - Minoranza nazionale - Sinkiang; J. Ivens, M. Loridan, 1977] 294
Our Russian Front [Il nostro fronte russo; J. Ivens, L. Milestone, 1941] 288
Outer and Inner Space [Spazio interno e spazio esterno; A. Warhol, 1965] 196n, 201

Pace per forza (L. Comerio, 1918) 48
Padenie doma Romanovykh; vedi *Caduta della dinastia dei Romanov, La*
Paese che frana, Un (L. Di Gianni, 1964) 335
Painters Painting: The New York Art Scene 1940-1970 [Id.; E. de Antonio, 1972] 219
Paisà (R. Rossellini, 1946) 137, 323
Palos brudefærd [Id.; F. Dalsheim, 1934] 141, 142
Parapluie fantastique, Le (Id.; G. Méliès, 1903) 24
Partita a carte (*Partie d'écarté*; L. Lumière, 1896) 16
Passione del grano, La (A. Michetti [L. Del Fra], 1959) 324n, 328
Patriarca d'autunno (G. Taffarel, 1978) 332
Pauvre Pierrot [Id.; C.-E. Reynaud, 1892] 16n
People of Britain (Id.; P. Rotha, 1936) 257n
People's War, The [Id.; J. Douglas, N. Fruchter, R. Kramer, 1969] 213
Per un pugno di dollari (S. Leone, 1964) 322
Pericolo a Valsinni (L. Di Gianni, 1959) 335
Pesca dei pesci rossi, La (*La pêche aux poissons rouges*; L. Lumière, 1895) 16
Pestilent City [Id.; P.E. Goldman, 1965] 181
Pett and Pott: A Fairy Story of the Suburbs (Id.; A. Cavalcanti, 1934) 250, 257n
Philips-Radio (Id.; J. Ivens, 1931) 274n

Pian delle stelle (G. Ferroni, 1946) 345n
Pianto delle zitelle, Il (G. Pozzi Bellini, 1939) 325
Pianto delle zitelle, Il (G.V. Baldi, 1958) 325
Piccolo fuggitivo, Il (*Little Fugitive*; R. Ashley [R. Abrashkin], M. Engel, R. Orkin, 1953) 170
Piccolo garibaldino, Il (F. Alberini, 1909) 57n
Piccolo patriota, Il (G. De Liguoro, 1911) 57n
Picnic [Id.; C. Harrington, 1948] 160
Pietre miliari (*Milestones*; J. Douglas, R. Kramer, 1975) 213
Pines and Poles [Id.; prod. GPO FU, 1935] 258n
Pioggia (*Regen*; J. Ivens, M. Franken, 1929) 113n, 272, 274
Pionieri, I (V. Tosi, parte prima di *Le origini del cinema scientifico*, 1990-1993) 30n
Pipa del nonno, La (L. Comerio, 1908) 45
Place des Cordeliers à Lyon [Id.; L. Lumière, 1895] 15
Placido Sile, Il (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
Point of Order! [Id.; E. de Antonio, 1964] 214, 217
Pokój Zwycięży Świat [La pace vincerà la guerra; J. Szelubski (J. Bossak), J. Ivens, 1951] 290
Ponte, Il (*De brug*; J. Ivens, 1928) 113n, 271, 272, 274
Poor Little Rich Girl [Povera bambina ricca; A. Warhol, 1965] 196n
Popolo e i suoi fucili, Il (*Le Peuple et ses Fusils*; J. Ivens, 1968-1969) 293
Possessione, La (L. Di Gianni, 1971) 335 e n
Post Haste (Id.; H. Jennings, 1934) 257n, 263
Posta in guerra, La (L. Comerio, 1917) 48
Postmaster General on a Post Office Problem, The [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
Potenza degli spiriti, La (L. Di Gianni, 1968) 335
Potted Psalm, The [Id.; S. Peterson, J. Broughton, 1946] 164
Pottery Maker or Story of a Potter, The [Id.; R.J. Flaherty, 1925] 140n
Power and the Land [L'energia e la terra; J. Ivens, 1940] 169, 287
Presa di Roma, La (F. Alberini, 1905) 57n
Primary [Le elezioni primarie del 1960; R. Drew, 1960] 174, 176, 177
Primate (Id.; F. Wiseman, 1974) 225n, 234
Primi anni (*Pierwsze Lata*; J. Ivens, 1949) 290
Prison [Carcere; A. Warhol, 1965] 196n
Prisoner of Mars [Prigionieri di Marte; K. Anger, 1942] 161
Processo, Il (L. Di Gianni, 1978) 340, 342n

Processo dei socialisti rivoluzionari, Il (*Process eserov*; D. Vertov, 1922) 95n
Processo Mironov, Il (*Process Mironova*; D. Vertov, 1919) 95n
Profughi a Cinecittà (M. Bertozzi, 2012) 187n
Promessi sposi, I (G. De Liguoro, 1908) 41
Public Housing [Case popolari; F. Wiseman, 1997] 225n
Puits fantastique, Le (*Id.*; G. Méliès, 1903) 24n
Pull My Daisy (*Id.*; R. Frank, A. Leslie, 1959) 182n, 209

Quando l'Italia non era un paese povero (S. Missio, 1997) 271n, 292
Quando la Senna incontra Parigi (*La Seine a rencontré Paris*; J. Ivens, 1957) 291
Quo Vadis? (E. Guazzoni, 1913) 35 e n

Racconti della Louisiana, I (*Louisiana Story*; R.J. Flaherty, 1948) 140n, 141, 173
Racetrack [*Id.*; F. Wiseman, 1985] 225n
Radio Interference [*Id.*; H. Watt, 1936] 258n
Ragazza con la cappelliera, La (*Devushka s korobkoy*; B. Barnet, 1927) 117
Ragazze dell'avanspettacolo (L. Di Gianni, 1962) 341n
Rainbow Dance (*Id.*; L. Lye, 1936) 258n
Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dannis Young) by Wilma Shoen [*Id.*; M. Snow, 1974] 160n
Redenzione d'anime (o *La madre italiana*; S. Laurenti Rosa, 1928) 58
Regate di Venezia, Le (L. Comerio, 1908) 45
Residence Royale a Sant'Anna di Valdieri (L. Comerio, 1910) 45
Resistere! (L. Comerio, 1918) 49
Restaurant [Ristorante; A. Warhol, 1965] 196n
Retour à la raison, Le [*Id.*; Man Ray, 1923] 155
Rêve de Noël, Le (*Id.*; G. Méliès, 1900) 24n
Rhythmus 21 [*Id.*; H. Richter, 1921] 166
Ricostruzione di Messina, La (L. Comerio, 1909) 44
Riprese dall'aereo di Mario Calderara (L. Comerio, 1911) 40
Ritorno alla vita (*Retourn to Life*; H. Cartier [H. Cartier-Bresson], H. Kline, 1938) 287
Ritorno di Barba Giovanni, Il (G. Taffarel, 1960) 332, 351
Ritual in Transfigured Time [Rituale in un tempo trasfigurato; M. Deren, 1946] 163
Road Transport [*Id.*; prod. GPO FU, 1935] 258n
Roadways [*Id.*; W. Coldstream, 1937] 258n
Roma città aperta (R. Rossellini, 1945) 137n, 187n, 323, 352

Rosa dei venti, La (*Die Windrose*; J. Ivens, Y. Bellon, A. Cavalcanti, S. Gerasimov, G. Pontecorvo, A. Viany, 1957) 291
Rose Hobart [Id.; J. Cornell, 1936] 159
Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoj [La Russia di Nicola II e Leone Tolstoj; E. Šub, 1928] 88, 89, 130
Route One USA (Id.; R. Kramer, 1989) 213
Royaume des fées, Le (Id.; G. Méliès, 1903) 24n
Rt. Hon. Sir Howard Kingsley Wood M.P.: Postmaster General, The [Id.; prod. GPO FU, 1935] 258n
Rush to Judgment [Id.; E. de Antonio, 1967] 218

Sagra della castagna, La (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
Salesman [Id.; A. Maysles, D. Maysles, C. Zwerin, 1969] 221
Salmon Leap [Id.; A. Elton, 1931] 253n
Saluto di Torino alle truppe italiane in Francia, Il (L. Comerio, 1919) 45n
San Sebastiano (prod. Milano Films, 1911) 41
Sangue di un poeta, Il (*Le sang d'un poète*; J. Cocteau, 1930) 156
Savage Eye, The [Id.; B. Maddow, S. Meyers, J. Strick, 1960] 171, 172, 181
Saving of Bill Blewitt, The [Id.; H. Watt, 1936] 258n
Sbarco dei fotografi al congresso di Lione, Lo (*Le débarquement du congrès de photographie à Lyon*; L. Lumière, 1895) 20n
Scarpe strette (L. Comerio, 1908) 45
Scelta, La (C. Mangini, 1967) 349n
Scemi di guerra - La follia nelle trincee (E. Verra, 2008) 46
Scena a soggetto musicale (A. Giacomelli, 1915) 42n
Scene di guerra alpina (L. Comerio, 1915) 48
Sciopero (*Stačka*; S.M. Ejzenštejn, 1925) 66, 68, 84, 87
Sciuscià (V. De Sica, 1946) 137
Screen Test [Provino; A. Warhol, 1965] 196n
Sentiero dell'odio, Il (S. Grieco, 1952) 345n
Sentinelle del nulla: il cinema esistenzialista di Luigi Di Gianni (C. Bellemo, S. Dal Bello, R. Nagliati, A. Sinigaglia, 2017) 326n, 327n, 336n
Senza padre (E. Ghione, 1926) 58
Seraphita's Diary [Id.; F. Wiseman, 1982] 222, 234n
Sergo Ordžonikidze (Id.; D. Vertov, J. Blioc, 1937) 130
Sesta parte del mondo, La (*Šestaja čas't mira*; D. Vertov, 1926) 103n, 116, 117, 118 e n, 125, 127, 132

Sette sfide, Le (P. Zeglio, 1961) 345n
Sevodnja [Oggi; D. Vertov, 1930] 132
Sfida di Cecilia Mangini: regista quando le Donne non osavano, La (F. Benetello, C. Ferrara, A. Zanco, 2017) 326n
Shadows on the Mountain An Experiment on the Welsh Hills [Id.; A. Elton, 1932] 253n
Sheep Dipping [Id.; prod. EMB FU, 1929-1930] 253n
Shipyards [Cantiere navale; P. Rotha, 1935] 257n
Silvio Pellico (L. Pavanelli, 1915) 57n
Simple Magnetism and Electricity [Id.; R. Bond, 1936] 258n
Sinai Field Mission [Id.; F. Wiseman, 1978] 225n
Sixpenny Telegram [Id.; D. Taylor, 1935] 258n
Six-Thirty Collection (Id.; E. Anstey e H. Watt, 1934) 263
Sleep [Dormire; A. Warhol, 1963] 202
Smoke Menace, The (Id.; J. Taylor, 1937) 258n, 261, 262
Smorfie di Parigi, Le; vedi *Grimasy Parizha*
Song of Ceylon (Id.; B. Wright, 1934) 253n, 257n
Sorpasso, Il (D. Risi, 1962) 322, 336
s.o.s. Eisberg (Id.; A. Fanck, 1933) 300
So This is London [Id.; M. Grierson, 1933] 253n
South African Fruit [Id.; prod. EMB FU, 1929-1930] 253n
Sovetskije igruski [Id.; D. Vertov, 1924] 132
Sovrani d'Italia a Messina, I (L. Comerio, 1908) 43
Space [Spazio; A. Warhol, 1965] 196n
Spare Time (Id.; H. Jennings, 1939) 251n
Sparizione di una signora al Teatro Robert-Houdin (*Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*; G. Méliès, 1896) 23
Spartaco (O. Gherardini, 1909) 35n
Spie di Napoleone, Le (*Der höhere Befehl*; G. Lamprecht, 1935) 311
Spring Comes to England [Id.; D. Taylor, 1934] 257n
Spring on the Farm [Id.; E. Spice, 1933] 253n
State Legislature (Id.; F. Wiseman, 2006) 225n
Stella Rossa (*Lit'eraturno-instruktorskij agitparochod vika "Krasnaja Zvezda"*; D. Vertov, 1919) 95n
Stendali. Suonano ancora (C. Mangini, 1960) 326, 327, 328, 337n
Store, The [Grandi magazzini; F. Wiseman, 1984] 225n, 234 e n
Storia della guerra civile (*Istorija Graždanskoj vojny*; D. Vertov, 1922) 95n, 132

Story of the Wheel, The [Id.; H. Jennings, 1935] 258n
St. James's Park [Id.; M. Grierson, 1934] 257n
Strana sovetov [Il Paese dei Soviet; E. Šub, 1937] 89
Stregoneria attraverso i secoli, La (Häxan; B. Christensen, 1922) 335 e n
Study in Choreography for Camera, A [Id.; M. Deren, 1945] 163, 164
Sul tetto del mondo. Viaggio di S.A.R. il Duca degli Abruzzi al KaraKorum (V. Sella; 1910) 99
Sunday [Domenica; D. Drasin, 1961] 209
Superstar: the Life and Times of Andy Warhol [Id.; C. Workman, 1990] 193n
Surfarara (V. De Seta, 1955) 331
Surf-Casting (G. Taffarel, 1966) 346n
Sveglia, La (1908) 42

Tabù (Tabu: A Story of the South Seas; F.W. Murnau, 1931) 140
Tag der Freiheit - Unsere Wehrmacht! [Giornata della libertà - Il nostro esercito; L. Riefenstahl, 1935] 311
Tana, La (L. Di Gianni, 1967) 340
Taormina (L. Comerio, 1909) 45
Taranta, La (G. Mingozzi, 1962) 329
Tebe, front! [A te, fronte!; D. Vertov, 1942] 130
Tecoppa brumista (A. Giacomelli, 1913) 42n
Tecoppa disoccupato (A. Giacomelli, 1913) 42n
Telephone - Abstract [Id.; prod. GPO FU, 1934] 258n
Telephone Workers [Lavoratori telefonici; S. Legg, 1933] 257n
Tempeste sul Monte Bianco (Stürme über dem Montblanc; A. Fanck, 1930) 299, 300
Tempo dell'inizio, Il (L. Di Gianni, 1974) 338, 340 e n
Tempo di raccolta (L. Di Gianni, 1966) 341n
Tempu di li pisci spata, Lu (V. De Seta, 1954) 330
Terra, La (Zemlja; A. Dovženko, 1930) 87n
Terra, La (The Land; R.J. Flaherty, 1942) 140n
Terra di Spagna (Spanish Earth; J. Ivens, 1936) 280, 281, 282, 286
Terra trema, La (L. Visconti, 1948) 138
Terremoto calabro-siculo, Il (L. Comerio, serie del 1909) 43
Terremoto della Calabria, Il (L. Comerio, 1907) 44
Terribile nubifragio di Casamicciola, Ischia e litorale napoletano (L. Comerio, 1910) 44
Terrore dei barbari, Il (C. Campogalliani, 1959) 345n

That's Where the Action Is [Id.; E. de Antonio, 1965] 210n
Thème et variations [Id.; G. Dulac, 1928] 113n
This Wonderful World [Id., serie TV; J. Grierson, 1957-1966] 242n
Titano: storia di Michelangelo, Il (*The Titan: Story of Michelangelo*; R.J. Flaherty, R. Lyford, 1950) 140n
Titicut Follies (Id.; F. Wiseman, 1967) 225n, 229 e n, 234 e n
Tiziano il montanaro (G. Taffarel, 1983-86) 346n
Toby and the Tall Corn [Toby e l'alto granoturco; R. Leacock, 1954, ep. di *Young Man in Politics* in Serie TV *Omnibus*, AA.VV., 1952-1961] 173
Today We Live [Oggi viviamo; R. Grierson, R. Bond, 1937] 257n
Tommaso (C. Mangini, 1965) 333
Tonnerre de Jupiter, Le (Id.; G. Méliès, 1903) 24n
Torta in cielo, La (L. Del Fra, 1973) 333
Trade Tattoo [Id.; L. Lye, 1937] 258n
Tragedia del Vajont, La (L. Di Gianni, 1963) 339, 342
Tragedia di Pizzo Palù, La (*Die weiße Hölle vom Piz-Palù*; A. Fanck, G.W. Pabst, 1929) 299
Trance and Dance in Bali [Id.; G. Bateson, M. Mead, 1936-1952] 241
Travelling Post Office, [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
Traversata del Gran Chaco (R. Omegna, 1907) 31
Tre canti su Lenin (*Tri pesni o Lenine*; D. Vertov, 1934) 120, 124, 125n, 126, 127, 128, 129, 130, 132
Tre canzoni su Lenin; vedi *Tre canti su Lenin*
Tre eroine (*Tri geroinie*; D. Vertov, 1938) 130
Tremblement de terre en Calabre; vedi *Terremoto della Calabria, Il*
Trionfo della volontà (*Triumph des Willens*; L. Riefenstahl, 1935) 76, 297, 304, 306, 307, 310, 311, 316, 330
Triplice scontro ferroviario al bivio Acquabella a Milano (L. Comerio, 1908) 43
Tripolitania azione decisiva (L. Comerio, 1912) 40
Trovata di Tecoppa, La (A. Giacomelli, 1913) 42n
Tunnel sous La Manche ou Le cauchemar franco-anglais, Le (Id.; G. Méliès, 1907) 25n
Turtsiya na podyome [La Turchia a un punto di svolta; E. Šub, 1937] 89
Tusalava [Id.; Len Lye, 1929] 166n
Twenty-Four Dollar Island, [Id.; R.J. Flaherty, 1927] 76n, 113n, 140n

Uccellazione tradizione antica (G. Taffarel, 1968) 346n
Ultimi giorni di Pompei, Gli (L. Maggi, 1908) 31, 33

Ultimo contadino, L' (G. Taffarel, 1976) 332
Ultimo Eden, L' (*Moana*; R.J. Flaherty, 1926) 140n, 248
Ultimo nastro di Krapp, L' (L. Di Gianni, G. Mari, 1967) 342n
Ultimo tango a Parigi (B. Bertolucci, 1972) 203
Umberto D. (V. De Sica, 1952) 137
Uncharted Waters [Id.; E. Anstey, 1933] 253n
Under the City [Id.; A. Elton, 1934] 257n
Underground [Id.; E. de Antonio, M. Lampson, H. Wexler, 1976] 219
Undicesimo, L' (*Odinnadcatyj*; D. Vertov, 1928) 117, 118 e n, 119n, 132
Uomo con la macchina da presa, L' (*Čelovek s kinoapparatom*, D. Vertov, 1929) 20n, 93 e n, 105, 107 e n, 108, 109n, 110 e n, 111, 113 e n, 115, 116, 117, 119 e n, 122, 123n, 124, 131, 132, 248, 314
Uomo con la macchina da presa 2, L' (E. Dalle Mole, M. Manzi, F. Marra, 2010) 93 e nn, 107, 109 e n
Uomo dalla testa di caucciù, L' (*L'homme à la tête en caoutchouc*, G. Méliès, 1901) 23
Uomo di Aran, L' (*Man of Aran*; R.J. Flaherty, 1934) 140n, 150 e n, 152, 242
Uomo di testa, Un (*Un homme de têtes*; G. Méliès, 1898) 24n
Uomo-orchestra, L' (*L'homme-orchestre*; G. Méliès, 1900) 23
Upstream (Id.; A. Elton, 1932) 253n
Uscita dalle officine Lumière, L' (*La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*; L. Lumière, 1895) 15

Vague, La (Id.; E.-J. Marey, 1891) 16n
Vajont (Natale 1963) (L. Di Gianni, 1963) 339n, 342
Velikiy put [Il grande cammino; E. Šub, 1927] 88
Velvet Underground & Nico: A Symphony of Sound, The (Id.; A. Warhol, 1966) 180n, 200n
Vendetta di una morta, La (L. Comerio, 1908) 45
Venezia minore (F. Pasinetti, 1942) 352 e n
Vento dell'est (*Le vent d'est*; Groupe Dziga-Vertov, 1969) 132
Vera gola profonda, La (*Deep Throat*; G. Damiano, 1972) 203
Via Crucis (G. Taffarel, 1972) 332, 351, 353n
Viaggio attraverso l'impossibile, Il (*Le voyage à travers l'impossible*; G. Méliès, 1904) 25n
Viaggio di S.M. il Re d'Italia in Grecia sul battello Trinacria (L. Comerio, 1907) 39
Viaggio in Lucania (L. Di Gianni, 1965) 341n
Viaggio nella luna (*Le voyage dans la lune*; G. Méliès, 1902) 24, 25
Vigilia di primavera; vedi *Before Spring*

Vinyl (Id.; A. Warhol, 1965) 196n, 200n, 203
Visual Variations on Noguchi [Id.; M. Menken, 1945] 164
Vita colta sul fatto, La (*Žizn' vrasploch*; D. Vertov, 1924) 103
Vita dal mare (G. Taffarel, 1983-1986) 346n
Vita delle farfalle, La (R. Omegna, 1911) 31
Vita difficile, Una (D. Risi, 1961) 322, 336
Vittoria della fede, La (*Der Sieg des Glaubens*; L. Riefenstahl, 1933) 301, 303, 304
Vittoria italiana. L'idroplano Forlanini raggiunge la velocità di 80 Km all'ora sull'acqua (L. Comerio, 1910) 45
Voice of the World, The [Id.; A. Elton, 1932] 253n
Volteggio, Il (*La voltige*; L. Lumière, 1895) 16
Vormittagsspuk [Id.; H. Richter, 1928] 156
Voyage et grandes chasses en Afrique [Id.; A. Machin, 1913] 101
Vue d'une rue de Lyon [Id.; L. Lumière, 1895] 16
Vulcani d'Italia (L. Comerio, 1909) 45
Vues japonaises - Repas en famille (Id.; C. Girel, 1897) 19

Weather Forecast [Previsioni meteo; E. Spice, 1934] 258n
Weddings and Babies [Id.; M. Engel, 1958] 170
Welfare (Id.; F. Wiseman, 1975) 225n, 234n, 235
We Live in Two Worlds (Id.; A. Cavalcanti, 1937) 258nn
Why We Fight [Perché combattiamo; serie in 7 episodi, supervisione: F. Capra, 1942-1945] 153, 289
Wij Bouwen [Noi costruiamo; J. Ivens, 1930] 275
Windmill in Barbados (Id.; B. Wright [non accreditato], 1933) 253n
Workers and Jobs (Id.; A. Elton, 1935) 257n
World Exchange [Id.; prod. GPO FU, 1936] 258n
Wyscig Pokóju Warszawa-Berlin-Praba [La corsa della pace Varsavia-Berlino-Praga; J. Ivens, 1952] 290

Zavattini (L. Di Gianni, 1989) 341n
Zeedijk filmstudie [Id.; J. Ivens, 1927] 269
Zoo [Id.; F. Wiseman, 1993] 225n
Zuiderzeewerken [Lavori nello Zuiderzee; J. Ivens, 1930] 275, 276, 277
Zuid-Limburg [Limburg meridionale]; vedi *Wij Bouwen*

FRAMES

TITOLI PUBBLICATI

Ermanno Comuzio, *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, 2 voll.

Parole di Cinema. Dizionario Italiano-Inglese / Inglese-Italiano

Maria Francesca Piredda, *Film & Mission. Per una storia del cinema missionario*

Massimo Monteleone (a cura di), *Ibridazione Uomo-Macchina. Identità e coscienza nel cinema post-moderno*

Dario E. Viganò (a cura di), *Pio XII e il cinema*

Mario Dal Bello, *Primissimo Piano. Incontri con registi, attrici e attori*

AA.VV., *Tentazione di credere. Il cinema di fronte all'assoluto: un percorso*

Ruggero Eugeni - Dario E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, 3 voll.

AA.VV., *La cospirazione del silenzio. Appunti su cinema e tragedia del moderno*

Tomaso Subini, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*

Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. Le politiche per il cinema negli ottant'anni della «Rivista del Cinematografo»*

AA.VV., *Identità e disgregazione. Frammenti dal cinema contemporaneo*

Luca Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*

Silvio Grasselli (a cura di), *Immagini dal mondo. Cinema, Rappresentazione, Verità*

Oscar Iarussi, *L'infanzia e il sogno. Il cinema di Fellini*

Denis Brotto, *Osservare l'incanto. Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*

Simona Previti, *Isole di cinema. Figure e forme dell'insularità*

Silvio Grasselli - Serafino Murri (a cura di), *La realtà dopo il cinema. Percezione, senso, azione nel mondo visto*

Emiliana De Blasio - Paolo Peverini (a cura di), *Open Cinema. Scenari di visione cinematografica negli anni '10*

Daniella Iannotta (a cura di), *Sentieri di immaginazione. Paul Ricœur e la vita fino alla morte: le sfide del cinema*

Mirco Melanco, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*

Luca Venzi (a cura di), *Nouvelle Vague. Forme, motivi, questioni*

Dimitri Chimenti - Massimiliano Coviello - Francesco Zucconi (a cura di), *Sguardi incrociati. Cinema, testimonianza, memoria nel lavoro teorico di Marco Dinoi*

Toni D'Angela, *Western. Una storia dell'Occidente*

Dario E. Viganò, *La maschera del potere. Carisma e leadership nel cinema*

Giorgio De Vincenti - Enrico Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*

Roberto Paolo Nelli (a cura di), *Product placement made in Italy. Le marche nei film italiani dal 2004 al 2011*

Adriano D'Aloia, *La vertigine e il volo. L'esperienza filmica tra estetica e neuroscienze cognitive*

Paolo Raimondo, *In nome di Dio, nel nome di Franco. Cinema, religione e propaganda nella Spagna nazional-cattolica (1945-1959)*

Alessandro Cappabianca, *Ontologia del corpo nel cinema comico*

Luca Venzi (a cura di), *Nuovo Cinema Tedesco (Junger/Neuer Deutscher Film) 17 studi*

Bruno Zambardino, *Dal possesso all'accesso. L'industria audiovisiva ai tempi dello streaming*

Andrea Chimento, *9/11: la 25ª ora del cinema americano*

Anita Trivelli, *Il cinema di Jane Campion dai cortometraggi a Top of the Lake*

Steve Della Casa - Nico Parente, *A fil di spada, pirati e spadaccini nel cinema italiano*

Simona Busni, *La voce delle donne. Le sconosciute del melodramma, da Galatea a Lucia Bosè*

Elena Mosconi (a cura di), *Nero su bianco. La «Rivista del Cinematografo» nella storia del cinema italiano*

Finito di stampare nel mese di maggio 2020
dalla Mediagraf S.p.A. – Noventa Padovana (PD)