

DANIELE DOTTORINI, *LA PASSIONE DEL REALE. IL DOCUMENTARIO O LA CREAZIONE DEL MONDO*, MIMESIS, MILANO 2018



La comprensione del rapporto tra cinema e realtà, ossia tra immagini cinematografiche e realtà, rappresenta da molti anni una questione estremamente problematica, sulla quale si sono pronunciati alcuni tra i più illustri pensatori e cineasti, teorici e tecnici, senza giungere a risultati in grado di mettere d'accordo tutti, e probabilmente nemmeno la maggior parte di quanti se ne occupano. Nell'epoca del web 2.0, della produzione ipertrofica di immagini tramite smartphone, delle telecamere stradali che possono far individuare il colpevole di un reato e quindi avere un valore decisivo in sede processuale, l'interrogativo diventa ancor più complesso. L'autore¹, che da anni investiga su questo territorio abbastanza scivoloso dal versante documentaristico, predilige la definizione di "cinema del reale" ad altre più o meno spesso utilizzate come alternative. Il documentario risulta essere il principale strumento adoperato dai registi per sviluppare idee e progetti ancorati al cinema del reale, ma non coincide con questo, poiché elementi caratteristici di questa nozione sono facilmente individuabili anche nel cinema di finzione, se solo si pensa a certe costruzioni paradigmatiche di Béla Tarr o alle opere fluviali di Lav Diaz. Certo, «per cinema del reale si intende anzitutto il documentario o meglio, l'idea di uno sguardo documentario» (p. 41), un'idea che affonda le sue radici nell'epoca pionieristica di Flaherty e di Vertov, tante volte giustamente celebrati e ricordati nella monografia, ma che ha acquistato forme definitive solo nella seconda metà degli anni Cinquanta, con autori come Chris Marker e Joris Ivens. Tuttavia, è molto semplice riscontrare momenti dialettici tra queste soluzioni, tipiche del documentario moderno e contemporaneo, e il cinema di finzione: l'uno attinge a idee e tecniche di ripresa dell'altro. Si tratta di un dialogo continuo e costante, che probabilmente crea maggiori difficoltà ai teorici

¹ Daniele Dottorini attualmente insegna all'Università della Calabria ed è selezionatore al Festival dei Popoli di Firenze. Ha pubblicato, tra le altre cose, monografie su David Lynch, James Cameron e Jean Renoir, e collabora con le riviste più accreditate della critica cinematografica: "Filmcritica", "Fata Morgana", "Sentieri Selvaggi" e "Quaderni del cinemareale".

che ai registi, ma che necessita anche dei talenti giusti per poter progredire con efficacia: solo pochi documentaristi si avventurano nel cinema di finzione mentre più numerosi sono i registi di *fiction* che fanno delle irruzioni nel cinema documentario, ma molto meno numerosi sono quelli che le fanno con successo.

E allora, cosa possiamo intendere per “cinema del reale”? Ancora non siamo arrivati ad una definizione stabile e concordata, anche perché il fenomeno è *in fieri* e, se negli ultimi due-tre decenni si sono visti sviluppi notevoli, altri saranno possibili nel prossimo futuro. Qui l'autore fa propria la posizione della studiosa franco-algerina Marie-José Mondzain, che da tempo si è fatta strada nel mondo dell'analisi dell'immagine, e non solo di quella cinematografica. In sintesi, per parlare del reale il cinema ha bisogno di creare contatti, rinvii, stimolazioni che, partendo dalle immagini della realtà ripresa, siano in grado di convincere lo spettatore riguardo il loro contenuto manifesto e il loro contenuto non manifesto, il campo e il fuori campo, il significante e il significato. Occorre insomma riuscire a fare in modo che lo spettatore creda nelle immagini che vede (pp. 58 segg.), il che non è affatto scontato. Come scrive la Mondzain, «non c'è un'immagine vera, ma c'è una verità dell'immagine, e la verità dell'immagine sta nel fatto che essa non appartiene né al vero né al falso ma appartiene ad una zona di indeterminazione, di indecidibilità, di variabilità»: l'immagine è vera «perché è vera la sua relazione con qualcos'altro da se stessa» (cit. p. 58, n. 52). Il che ripropone, anche se in forme nuove, gli interrogativi sulle aree di contaminazione reciproca tra finzione e cinema documentario.

In un lavoro recente e molto elogiato dalla critica come *Measuring Change* (2016) di James Benning², che l'autore tratta nella parte finale del capitolo II (pp. 149-152), allo spettatore viene chiesto uno sforzo che è per molti versi analogo a quello chiesto da alcuni registi di finzione noti per l'estrema dilatazione temporale delle riprese. Il documentario è infatti composto da due soli piani sequenza con inquadratura fissa di circa mezz'ora ciascuno, con l'obiettivo della mdp puntato verso una famosa opera di *Land Art* di Robert Smithson, realizzata nel 1970 sulla superficie del Great Salt Lake dello Utah. Occorre chiedersi: in un lavoro del genere, in che consiste l'appello al reale? Due considerazioni sorgono infatti spontanee. Da un lato, pur essendo un viaggio non lungo (circa 33 chilometri) ma comunque faticoso a causa delle alte temperature, è legittimo supporre che nessuno vada da Salt Lake City su una sponda del Grande Lago Salato per fissare con lo sguardo lo stesso punto, lo stesso segmento di orizzonte, per mezz'ora, e certo nessuno ritorna poche ore dopo nello stesso punto per fissare nuovamente lo stesso segmento per altri trenta minuti. Benning non fa



² Attualmente anche su YouTube, al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=j2cWxR_cIOc.

dunque un appello alla realtà, quando chiede allo spettatore di pazientare così a lungo in una ripresa statica, pressoché priva di azione ma ricca di significato. D'altro canto, alcune sequenze paradigmatiche del cinema di Lav Diaz sono caratterizzate anch'esse da una dilatazione anomala della durata, talvolta con posizionamenti fissi di macchina, altre volte con macchine in movimento. *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino* (2004) e *Death in the Land of Encantos* (2007) raggiungono rispettivamente le dieci (quasi) e le nove ore di durata proprio in virtù di questa scelta stilistica, lasciandosi dietro le spalle l'epoca nella quale un Antonioni si preoccupava di non far durare più di una ventina di secondi la ripresa silenziosa di uno spigolo di condominio all'Eur perché, pur non essendo per lui un tabù, desiderava comunque che la curva dell'attenzione dello spettatore non precipitasse all'improvviso. Dunque, il documentarista può avanzare determinate richieste in circostanze particolari, ma il regista del cinema di finzione non si trova necessariamente nella posizione opposta. Anzi, spesso il regista di fiction si trova a chiedere anche di più allo spettatore, soprattutto oggi che si lavora tanto in CGI e con effetti speciali senza precedenti. Perché, dopo tutto, dovremmo credere al mondo sospeso e a gravità limitata di *Avatar*, al tunnel voyeuristico-temporale con scopi polizieschi di *Déjà Vu* di Tony Scott o al gigantesco ologramma femminile pubblicitario che flirta con Ryan Gosling in *Blade Runner 2049*? La risposta più ragionevole è quella della Mondzain: perché esiste una verità dell'immagine, una verità che l'immagine è in grado di trasmettere e che sa parlare ai nostri organi sensoriali, al nostro sguardo.

Dunque, il cinema del reale è *anche*, sebbene non unicamente, quello che sa spostare questo atto basilare di fede, questa forma di dialogo tra regista e spettatore caratteristico del cinema di finzione, sul territorio del documentario, come magistralmente fanno da sempre geni assoluti come Herzog o Wiseman. Si tratta di «credere all'immagine e insieme al mondo che essa veicola, prevede, ricrea» (p. 52), anche quando l'immagine sembra semplice, limitata, costituita di pochi elementi. È terminata da lungo tempo l'epoca nella quale si poteva riposare nell'illusione, di derivazione vagamente parmenidea, secondo la quale esistevano da un lato il regista, con le sue idee e le sue tecniche, dall'altro la realtà in sé e per sé che aspettava di essere esplorata, e ad un certo punto il primo usciva di casa, andava alla scoperta della seconda e la catturava su pellicola³. Il mondo esterno, nel momento in cui lo si riprende, viene anche rigenerato, trasformato in oggetto di una credenza, di una *Glaube*, e solo in questo modo è possibile per noi «tornare a vederlo» (p. 72), che poi significa anche (ma non soltanto) capirlo, o almeno sperare di comprenderlo un po' di più.

Anche lo spazio e il tempo vengono trattati, nel cinema del reale, non sono semplicemente riprodotti, e all'analisi di questi trattamenti l'autore dedica i capitoli II-III della sua monografia. Come già aveva notato Deleuze, lo spazio mostrato nelle immagini

³ Forse l'ultimo atto cinematografico di quel tipo, che poi rappresenta un momento di metacinema, lo abbiamo visto in *Lisbon Story* (1994), di Wim Wenders. Il personaggio di Monroe, regista caduto in disgrazia e che ha ormai perduto la fiducia nel mezzo, spiega all'amico Winter che da un po' di tempo se ne va in giro con una vecchia cinepresa appesa dietro le spalle nel tentativo disperato di catturare la 'vita vera' riprendendo dei passanti a loro insaputa. Ma il risultato appare incredibilmente privo di interesse: più l'immagine catturata è priva di apporti autoriali e più risulta sterile, noiosa, irrilevante. Quelle immagini rubacchiate e quasi estorte *non* contengono una verità, per citare ancora la Mondzain. Così Monroe decide di tornare a fare il regista tradizionale.

cinematografiche⁴ contiene sempre un “movimento di mondo”, rappresenta un «elemento operante all’interno del dispositivo cinematografico», nel quale non si assiste semplicemente ad una messinscena del suo aspetto momentaneo dal punto di vista del soggetto che è al di qua della mdp, ma piuttosto ad un «movimento congiunto, fatto di metamorfosi, di passaggi e trasfusioni l’uno nell’altro» (pp. 100-101). In opere ormai classiche come *Méditerranée* (1963) di Jean-Daniel Pollet oppure lo stupefacente *Leviathan* (2012) di Véréna Paravel, lo spazio è tutt’altro che un contenitore newtoniano nel quale vengono posizionati (oppure trovano una loro collocazione spontanea) gli elementi da riprendere, è tutt’altro che statico ed è estremamente attivo. È uno spazio-paesaggio che, come in tanti lavori di Herzog, può risultare fin troppo ingombrante, arrogante, dispotico, perfino pericoloso. Ma anche la temporalità, nella doppia accezione di successione cronologica e di *durée* bergsoniana, nel cinema del reale svolge delle funzioni cruciali che contribuiscono alla creazione di un legame con lo spettatore basato sulla credenza. La temporalità è elastica, è maneggiabile (Gitai), non è unidirezionale (Łoziński, in particolare per *If it happens*, 2012), è collegata alle esperienze individuali e collettive che segnano la storia (Rouch, ma anche Savona con *Tahrir. Liberation Square*, 2011), si fa evento e si svela nell’evento (par. III.I), contribuendo in realtà a generarlo cinematograficamente, poiché «l’evento non si riconosce a partire da elementi ricorrenti ma lo si interpreta fondandolo come tale» (p. 189). Quasi non esistono oggetti filmabili in grado di sottrarsi al controllo del tempo da parte del regista, che qui ridiventa almeno in parte demiurgo e plasmatore dello spaccato di mondo che decide di riprendere. Dunque, sia lo spazio che il tempo sono a disposizione del cinema della realtà, rientrano nel campo degli utilizzabili (*Zuhandenheit*) heideggeriani.

Dal punto di vista degli assi spazio-temporali, in effetti, diventa anche più difficile capire se nel terzo millennio si stia raccogliendo più l’eredità flahertiana o quella vertoviana, l’ammirazione per il mondo naturale già interamente dato o il desiderio di mettere ordine nel caos della produzione umana, visto che oggi sono in azione tecnologie che alterano perfino la percezione di ciò che viene ripreso e mostrato, oltre che le modalità di ripresa. Pensando alla lunghissima carriera di Werner Herzog, e alla sua straordinaria capacità di adattarsi ai cambiamenti tecnologici, almeno un interrogativo sorge. Herzog ha sempre realizzato *anche* documentari per la televisione⁵, fin dagli anni Sessanta, e già nel 1963, appena ventenne, aveva fondato la propria casa di produzione per avere le mani libere sui progetti futuri. Di recente, nell’ambito della sua vastissima e sorprendente filmografia, ha realizzato per Channel 4 una vera e propria serie TV di immenso interesse: otto puntate di 49 minuti ciascuna girate in digitale con un rapporto di 1,85:1, trasmesse in due stagioni a partire dal 2012. La serie si intitola *On Death Row* e consiste di interviste a detenuti che si trovano nel braccio della morte di svariate prigioni, alternate ad immagini e interviste agli investigatori che hanno condotto le indagini su di loro e che qui ricostruiscono gli episodi criminali che hanno portato alla condanna dei vari soggetti, con la consueta, inconfondibile voce *over* del regista bavarese. È tutto realizzato con sapiente maestria, e per ovvie ragioni siamo nell’ambito del cinema del

⁴ Deleuze si riferiva essenzialmente al cinema di finzione, all’immagine-sogno, come lui preferiva chiamarla. Ma, come abbiamo detto, nel terzo millennio queste linee di confine sono pressoché svanite e il volume di Dottorini dà giustamente per scontato il loro superamento.

⁵ Già il primo di questi, *Die fliegenden Ärzte von Ostafrika* (1969), è qualcosa di fenomenale e che ancora oggi lascia stupiti per l’esemplarità dell’ideazione e della realizzazione.

reale: la concretezza dell'esecuzione imminente di un condannato alla pena capitale è quanto di più reale si possa pensare, tanto che in alcuni episodi allo spettatore viene offerta anche la possibilità di intravedere la stanza in cui l'esecuzione avverrà, davanti la quale sono parcheggiate attrezzature usate per le riprese.



Ma si tratta pur sempre di un lavoro commissionato, prodotto e portato al pubblico da un'emittente televisiva multimediale; dunque ci si può chiedere: è comunque cinema? Certo, trattandosi di Herzog, si potrebbe rispondere: anche quando fa un starnuto in pubblico è cinema! Ma al di là della battuta, se pensiamo a come nel prossimo futuro sempre più spesso saranno piattaforme come Netflix, Vimeo, etc. a produrre, commissionare e far arrivare al pubblico (sullo schermo di un cellulare o di un tablet, sulle sempre più diffuse smart TV e così via) opere di questo genere, che indubbiamente rispondono al requisito della passione per il reale di cui Dottorini si è occupato in questo come in altri suoi lavori precedenti, dovremo prima o poi domandarci: è ancora cinema? Va da sé che è troppo presto per improvvisare una risposta, che questi cambiamenti tecnologici sono ancora in corso e il loro capolinea è tutt'altro che chiaro, ma è già il tempo di porsi la domanda.

Giuseppe Russo