POLITECNICO DI TORINO

Collegio di Ingegneria Informatica, del Cinema e Meccatronica

Corso di Laurea Magistrale
in Ingegneria del Cinema e dei Mezzi di Comunicazione

Tesi di Laurea Magistrale

Al confine tra il vero e il falso. Documentario e finzione: i casi emblematici Werner Herzog e Michael Moore.

Relatore

prof. Enrico Maria Verra

Candidato

Margherita Simionati

Dicembre 2017

Indice

Introduzione 4

1.Documentario: un termine ambiguo 7

1.1 La nascita del genere 7

1.2 Alla ricerca di una definizione 21

1.2.1 Sovrapposizione di *fiction* e *non-fiction* 21

1.2.2 Le teorie di Bill Nichols e Carl Plantinga 32

2. L'importanza dell'etica nel documentario 42

2.1 I protagonisti dell'etica 43

2.2 Retorica: tra rappresentazione, narrazione e estetica 57

3. Werner Herzog 70

3.1 Documentario e non-documentario: due mondi inseparabili 70

3.2 Tra fatto e "verità estatica" 81

3.3 Dalle strategie retoriche all'etica 87

4. Michael Moore 95

4.1 Paladino della "terribile verità" 95

4.2 I soggetti "oggetti" nel mirino di Moore 103

4.3 Le regole del buon documentario 111

4.4 Tra persuasione e sensazionalismo 117

Conclusioni 121

Riferimenti bibliografici 124

Filmografia 128

Introduzione

L'utilizzo dell'immagine statica come mezzo di informazione e, più tardi, la creazione del cinema e della televisione portarono alla nascita di un problema che oggigiorno, in seguito al costante e rapido sviluppo della tecnologia, continua ad aggravarsi e a rendere poco affidabile il sistema dei media visivi: la diffusione del falso. Uno dei casi in cui diventa ancora più evidente e che gli permette di sopravvivere come strumento a sé stante, è il genere documentario.

Il termine "documentario" fu coniato ufficialmente dalla penna di John Grierson, che utilizzò l'espressione "valore documentario" in una recensione de *Il giardino dell'Eden* di Robert Flaherty, pubblicata sul New York Sun nel febbraio del 1926, per poi più tardi definire il genere con l'espressione "trattamento creativo della realtà". Nonostante le brevi riprese dei fratelli Lumière o i primi *reportage* di viaggio fossero un'iniziale manifestazione del desiderio di fare della pellicola uno strumento di diffusione culturale, infatti, fu a cavallo tra gli anni Venti e Trenta che gli autori del cinema del "vero" diedero vita a un processo di eterogeneizzazione delle forme e dei contenuti del film che rese necessaria una teorizzazione. La volontà di delineare quali fossero le principali caratteristiche che il documentario doveva assumere al fine di poter essere denominato tale derivò principalmente dal fatto che - contemporaneamente all'utilizzo di materiale filmico che rappresentava il mondo e l'individuo in maniera trasparente – numerosi registi cominciarono ad adottare pratiche narrative, tecniche e stilistiche proprie della finzione: un fattore che, a partire dalla propaganda e le primordiali falsificazioni fino al raggiungimento di forme espressive più recenti, quale la *videoarte*, determinò il costituirsi di un territorio cinematografico ritenuto ancora oggi di natura inclassificabile. A tal proposito, molto più spesso si sente parlare di *non-fiction*, un termine considerato meno ambiguo, che demarca, in contrapposizione alla *fiction*, un insieme di sottogeneri relazionati in qualche maniera alla rappresentazione del reale - del quale il documentario si vede far parte. Tuttavia, anche questa concezione lascia spazio a diverse interpretazioni, dalle quali sono scaturite innumerevoli teorie, ora concordanti ora completamente in disaccordo.

Tra le idee di coloro che attualmente stanno dedicando la loro attività investigativa alla ricerca di una definizione che renda meno labile la linea di confine tra la *fiction* e la *non-fiction*, hanno assunto particolare rilievo quelle di Bill Nichols e Carl Plantinga. Nichols, critico americano

considerato tra i maggiori esperti al mondo di documentari e film etnografici, effettuò le sue considerazioni da una prospettiva referenziale – ovvero, basandosi sul profilmico e sulla veridicità delle rappresentazioni - e da una retorica - con lo scopo di classificare le diverse modalità espressive del film considerandone la sua propria "voce"; mentre Carl Plantinga, riprendendo parzialmente le analisi di Nichols, formulò le sue ipotesi dal punto di vista della pragmatica – presupponendo, dunque, che i vari elementi del linguaggio cinematografico non possono prescindere il contesto in cui vengono fruiti – e del codice etico – specificando che la differenza tra i due generi può risultare di più facile comprensione se si considerano le relazioni umane implicate nella produzione di un film.

L'obiettivo specifico della presente tesi è quello di analizzare la frontiera tra il vero e il falso nel mondo della realizzazione e della distribuzione dei generi cinematografici della *non-fiction*, per comprendere e valutare l'importanza dei limiti tecnici, retorici ed etici dettati dalle definizioni, attraverso l'analisi delle filmografie e della filosofia etica e morale di due registi che per mezzo di differenti modelli di costruzione del discorso narrativo, sono stati e sono tuttora argomento di discussione per il loro peculiare rapporto con la realtà: Werner Herzog e Michael Moore.

Il nucleo del lavoro sarà fondato su una serie di riflessioni risultanti dalla visione di una parte della filmografia dei due autori, ma poggerà su due ulteriori investigazioni, che hanno lo scopo di fornire gli strumenti adatti alla corretta comprensione di esso. La prima avrà luogo nel Capitolo 1, "Documentario: un termine ambiguo", e sarà costituita da un'indagine storica, che ripercorrerà le principali tappe del cinema degli esordi e dell'evoluzione del genere documentario; a essa si affiancherà lo studio dei principali teorici della *non-fiction*, con particolare attenzione a Bill Nichols - del quale si considererà *Introduction to Documentary*[1] (2001) – e Carl Plantinga – che illustrò le sue tesi in *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*[2] (1997). La seconda investigazione, invece, occuperà il Capitolo 2, "L'importanza dell'etica nel documentario", e approfondirà dal punto di vista etico due elementi che scaturiscono automaticamente dalla creazione del film: la relazione, eventualmente implicita, tra il regista, i soggetti e il pubblico; e l'adozione di una retorica che rispetti il codice morale adottato dall'autore. Per lo svolgimento dell'indagine si darà voce a tre registi italiani che lavorano a cavallo tra la finzione e il reale, ma soprattutto a contatto con la realtà, a cui sono

[1] Per questo lavoro verrà utilizzata la versione italiana, tradotta da Alice Arecco, Nichols B., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano, 2010

[2] Plantinga C., *Rhetoric and representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

state svolte appositamente delle interviste sulla messa in atto dei principi morali previsti dal genere documentario, con particolare attenzione all'utilizzo della retorica cinematografica: Enrico Verra, Massimiliano De Serio e Daniele Gaglianone; ognuno dei quali fornirà una visione soggettiva di quell'ipotetico codice professionale che il documentarista dovrebbe applicare non solo nel momento delle riprese, ma anche durante le fasi di pre-produzione e post-produzione del film. Nel Capitolo 3, verrà preso in considerazione il primo dei due autori scelti per l'indagine: Werner Herzog. A proposito di questi vedremo perché in alcuni casi possa ritenersi inopportuno scindere il cinema in due grandi gruppi, e per farlo considereremo in particolare i film *Apocalisse nel deserto* (1992) e *Grizzly Man* (2005). In seguito daremo una spiegazione del concetto di "verità estatica", espressione utilizzata dal regista in antitesi con la verità fattuale e base portante di tutta la sua attività, per concludere con l'analisi della retorica e del codice etico del suo cinema. Infine, il Capitolo 4, esplorerà l'opera cinematografica di Michael Moore, quale regista, ma anche cittadino attivista, considerando il suo rapporto con i soggetti, la responsabilità derivante dai contenuti dei suoi film, la sua peculiare idea di documentario e le motivazioni che spesso lo portano a essere accusato di persuasione e sensazionalismo. Per farlo contestualizzeremo i diversi aspetti citati, in *Bowling for Columbine* (2002) e in uno degli episodi della sua serie televisiva *The Awful Truth*, *Funeral at an HMO* (1999).

1. Documentario: un termine ambiguo

1.1 La nascita del genere

Tracciare una linea netta tra il documentario e gli altri sottogeneri del cinema del "vero", nonostante sia un obiettivo che molti grandi teorici hanno cercato di raggiungere, appare arduo. Come è comprensibile che sia, infatti, i registi che oggi, grazie ad anni di studi e osservazione, possiamo definire "documentaristi" non si misero al lavoro per la creazione di una tradizione non ancora esistente, ma si impegnarono nella produzione di film che rispondessero ai bisogni immediati della società e fossero coerenti alle loro intuizioni e i loro desideri. Proprio per questo molto più spesso si sente parlare di *non-fiction*, un termine, considerato meno ambiguo, seppur ritenuto in Italia di vedute avanguardiste, che nasce dall'esigenza di creare una branca cinematografica più ampia, separando secondo criteri più immediati la realtà dalla costruzione. Tra i fattori chiave che motivano il cambio di denominazione rientrano sicuramente anche le possibilità offerte dal passaggio al digitale, che ha permesso di utilizzare maggiormente strumenti prima tipici solo di altri generi, un tempo immediatamente identificabili per i loro peculiari stili e contenuti.

> Arrivati a questo punto diventa evidente che il venerabile e in realtà sempre conflittuale termine *documentario* risulta insufficiente per capire l'incredibile diversità del lavoro che si sta svolgendo attualmente e che dobbiamo definirlo per esclusione, come già assunto in campo letterario in eredità dall'inglese, con il fastidioso nome *Non fiction*[3]

Come sostiene Roberto Nepoti[4], parlando del documentario, è difficile definire rigorosamente l'area semantica che il termine è chiamato a coprire. Vale a dire, raggruppare i prodotti cinematografici all'interno di generi specifici non è così scontato, ma sono molti coloro che dagli albori del cinema ad oggi non si sono arresi a questa difficoltà, cercando attraverso svariati criteri di associare il documentario a caratteristiche espressive e tecniche riconoscibili, interpretando il significato e il ruolo di quest'arte in continua evoluzione in maniera più o meno spiccatamente soggettiva, al fine di dargli un'identità.

---

[3] Weinrichter A., *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Ed. T&B, Madrid, 2005, p.11, T.d.a.

[4] Nepoti R., *Storia del documentario*, Patron Editore, 1988

Per poter comprendere le diverse opinioni degli autori e dei teorici che studiarono i diversi periodi in cui potremmo pensare di dividere l'evoluzione primitiva della Settima Arte - espressione coniata da Ricciotto Canudo nel manifesto *La nascita della settimana arte* del 1921, in cui definiva il cinema come "nuovo mezzo di espressione", "officina delle immagini" e "scrittura di luce", sintesi delle arti dello spazio e del tempo[5] - è necessario disporre di un quadro generale di ciò che i proiettori di tutto il mondo hanno posto davanti ai loro occhi nel tempo. Per farlo ci occuperemo di definire brevemente le principali correnti che hanno condotto il cinema a quel tipo di miscela che ora risulta complicato collocare in una famiglia precisa, muovendoci dagli esordi delle riprese del "vero" a uno dei primi chiari esempi di manipolazione dell'immagine filmata, la propaganda. È di fondamentale importanza partire dal presupposto che il cinema nacque per documentare e per comprenderlo è sufficiente riflettere sulle opere di quei tre "artigiani della luce" che tutti conosciamo e a cui viene riconosciuto il merito di un'invenzione che rivoluzionò la storia: Thomas A. Edison e i fratelli Lumière.

Tra il 1893 e il 1900 Edison e i suoi collaboratori, tra cui W.K.L. Dickson, a cui si riconosce un ruolo centrale nell'invenzione del Kinetoscopio e che comparve in quella che viene considerata la prima proiezione della storia, ovvero *Dikson Greeting* del 1891, grazie a una revisione della loro prima cinepresa - pesante, ingombrante e alimentata a corrente - filmarono più di 900 scene di vita vissuta; alcune delle sequenze furono preparate appositamente in studio, ma non per questo si devono escludere dalla raccolta, in quanto possono comunque considerarsi una testimonianza di quell'ultimo decennio americano dell'Ottocento.

Intanto, in Francia anche i Lumière grazie al cinematografo - macchina da presa facilmente trasportabile, convertibile in proiettore - diedero il via alla loro carriera riprendendo svariati momenti di quotidianità. Le *actualités*, che vennero poi riprese e diffuse anche all'estero, consistevano in riprese di un minuto, la lunghezza massima dei loro rullini, e possono considerarsi piccole testimonianze documentarie in quanto, nonostante la loro breve durata, avevano unicamente rilevanza informativa. Tra le più celebri ricordiamo: il filmetto familiare *Le Repas de Bébé* (1895), *Couronnement du Tzar* (1986), l'incredibile successo de *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1985) e *La sortie des usines Lumière* (1984). Nei suoi primi anni d'esistenza il cinematografo dimostrò di essere un ineguagliabile testimone dell'attualità, adatto a qualsiasi situazione, fosse essa un incontro di boxe, una manifestazione o una

[5] Riportata in Sadoul G., *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1949, trad. it. di Mammalella M., *Storia del cinema mondiale dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Feltrinelli, Milano, 1964, s.i.p.

cerimonia ufficiale; ne è esempio la catastrofe russa che proprio due giorni dopo le riprese svolte durante l'incoronazione dello zar Nicola II, venne filmata (e poi loro confiscata) da Francis Doublier e Charles Moissons.

La forma narrativa adottata dai due fratelli lionesi, semplice anche a causa della limitazione costituita dai mezzi in loro possesso, fu presto abbandonata per ricomparire qualche decennio più tardi nei primi notiziari televisivi, ma la mentalità osservativa e lo spirito investigativo che li caratterizzavano furono di ispirazione per tanti e tra coloro che vollero fin da subito avvalorare la potenza di quel nuovo sorprendente mezzo di diffusione del sapere vi troviamo proprio un loro collaboratore: Bolesław Matuszewski, fotografo polacco tra i pionieri dell'immagine in movimento, che negli anni '80 del 1800 lavorò con i fratelli Auguste e Louis e in seguito alla sua proficua esperienza parigina scrisse un primo breve saggio sul ruolo che quell'innovazione avrebbe potuto avere nella storia, dando una primordiale definizione del genere. Già nel 1898 pubblicava in Francia *Une nouvelle source de l'histoire*, titolo che voleva risaltare il ruolo di fonte storica del materiale filmato, a cui seguì nello stesso anno *La photographie animée*. Possiamo oggi situare questi due scritti tra i primi saggi cinematografici della storia e sicuramente reputare visionarie le idee di Matuszewski, che solo tre anni dopo la proiezione della prima pellicola firmata Lumière e un anno dopo la commercializzazione del cinematografo, espresse con forte entusiasmo l'idea di creare un archivio video da situare in un "Musée ou Dépôt cinématographique"[6] a Parigi:

> Per cominciare necessariamente ridotta, questa collezione assumerà un'estensione sempre maggiore, con la sicurezza che la curiosità dei "fotografi cinematografici" si sposterà da scene semplicemente ricreative o di fantasia verso azioni e spettacoli d'interesse documentario, verso frammenti di vita divertenti, frammenti di vita pubblica e nazionale. Da semplice passatempo la fotografia animata sarà diventata allora un piacevole processo per lo studio del passato; o piuttosto, visto che non ne offrirà la visione diretta, essa sopprimerà, almeno su alcuni punti importanti, la necessità di investigazione e di studio.[7]

Contemporaneamente alle distribuzioni Lumière, Pathé[8] ed Edison di quei veri e propri film d'attualità, alcuni film di finzione, giustificabili oggi solo perché frutto di ingenuità, si

[6] Matuszewski B., *Une nouvelle source de l'histoire*, s.e., Parigi, 1898, p.6

[7] Ivi, pp. 6-7 T.d.a.

[8] La Pathé Frères è la seconda società cinematografica più antica della storia (la prima fu la Goumont, creata nel 1895). Fu fondata a Vincennes, in Francia, nel 1896 da Charles Pathé, con i fratelli Emile e Théophile, che seppe riconoscere l'enorme prospettiva creatasi con l'invenzione del cinema e grazie alle sue capacità imprenditoriali, dovute alla già avviata attività di produzione di grammofoni e fonografi, cominciò a occuparsi di tutto il processo

spacciavano per documentari[9]. Tra questi *L'attacco alla missione* di Williamson (*Attack on a Chinese mission, 1900*) e «un grottesco film sulla caccia al leone in Africa che la casa di produzione Nordisk girò sulle spiagge della Danimarca, abbellite per l'occasione da qualche palma artificiale. Sul set, d'autentico c'era solo il vecchio leone di un circo, il quale ci lasciò la pelle per garantire il divertimento del pubblico»[10].

La voglia di ricreare situazioni lontane nello spazio o nel tempo non si manifestò soltanto in film come l'ultimo descritto, che a distanza di un secolo potrebbero apparire privi di utilità, ma diede alla luce capolavori quali *Cabiria* (1914) o *Nascita di una nazione* (1915) e permase negli anni a seguire nelle ricostruzioni dettagliate di costumi e acconciature di pellicole altrettanto conosciute, come *Scipione l'africano* (1937) o *La cena delle beffe* (1942), intreccio di *fiction* e testimonianze veritiere, ambientate tra verosimili scenari di cartapesta e luoghi reali. Allo stupore che suscitavano l'impressione chimica della pellicola e la riproduzione del movimento, infatti, si stava sommando un'altra variabile: la possibilità di potersi spostare senza doverlo fare fisicamente. Questo oltre che contribuire alla nascita della finzione cinematografica portò alla creazione di un vasto patrimonio filmico che i primi anni del '900 ci hanno lasciato sul tema del viaggio. Il valore dell'immagine proveniente "da lontano", oltre che dai fratelli Lumière, Edison e tutti coloro che la catturarono e portarono oltre continente con l'obiettivo di diffondere una cultura a cui solo i più ricchi prima potevano aspirare, fu presto sfruttato anche a scopi pubblicitari e turistici. Per fare un esempio ricordiamo le riprese dal finestrino promosse dallo statunitense George C. Hale, che costruì un vero e proprio simulatore per dare agli spettatori

---

di produzione e distribuzione del film, dalla fabbricazione della pellicola alle sale, aprendo nel 1900 filiali in tutto il mondo. Oggi la Pathé, dopo essersi occupata anche della produzione di dischi ed essere stata, peraltro, presente anche sul mercato italiano grazie a un accordo del 1924 con Guglielmo Marconi, lavora nel cinema e in campo televisivo.

[9] Oggi chiameremmo questi film con l'espressione "falso documentario" o con il termine inglese "mockumentary", «parola macedonia formata dai termini *mock*, "fare il verso" e *documentary*, documentario». (Antonini A., Tognolotti C., *Mondi possibili: un viaggio nella storia del cinema d'animazione*. Il principe costante, 2008, p. 301) Il mockumentary è un genere cinematografico che tratta eventi fittizi sfruttando il linguaggio estetico ed espressivo del documentario con lo scopo di aumentarne la credibilità e di conseguenza il coinvolgimento dello spettatore, far riflettere sul rapporto tra vero e falso o semplicemente intrattenere il pubblico, spesso utilizzato come satira o in abbinamento al genere horror. Tra gli iniziatori del genere, anche se, come specificato parlando del documentario, non è facile definire un punto di partenza preciso di una corrente cinematografica, vi troviamo Peter Watkins che nel 1965 vinse l'Oscar con *The War Game*. Tuttavia, la questione non è chiara. Johnatan Rosenbaum definì "pseudo-documentary" molti lavori di Orson Welles, tra cui la celeberrima trasmissione radiofonica *War of the worlds*, mandata in onda il 30 ottobre 1938, ben ventisette anni prima del premio guadagnato da Watknis, e il cinegiornale che appare in Citizen Kane, nel 1941. (Rosenbaum J., *Discovering Orson Welles: Jonathan Rosenbaum*, University of California Press, 2007). Tecniche molto usate nel mockumentary sono quella del video ritrovato - a tal proposito ricordiamo tra i tanti *REC* (2007) e *The Blair Witch Project* (1999) – e quella del falso cinegiornale d'epoca, usato ad esempio nel capolavoro umoristico Zelig (1983), scritto e interpretato da Woody Allen. Il falso documentario non è da confondere con il *docu-drama*, genere in cui la ricostruzione degli eventi si basa solitamente su precise testimonianze o dati scientifici.

[10] Pinelli C. A., L'ABC del documentario, Dino Audino Editore, Roma, 2001, p.19

l'impressione di essere seduti nel vagone di un treno e osservare il panorama durante il viaggio, e Albert Khan che riprendendo l'idea di Matuszewski, commissionò una serie di riprese in giro per il pianeta per la creazione di un utopico atlante enciclopedico-geografico: *Les Archives de la planète*. Si trattava di un migliaio di cartoline in movimento che anticipavano un genere che ancora oggi, nonostante si presenti a volte sotto forma di prodotti di scarsa qualità, grazie alle reti televisive e il fatto che il contenuto sia spesso sufficiente a renderlo interessante, continua a catturare l'attenzione dello spettatore: il reportage di viaggio.

In Italia, appartenenti alla stessa epoca, i cineasti Roberto Omegna e Luca Comerio, spingendosi anche in zone molto impervie, negli anni '10 cominciarono la raccolta di una serie di video che dovevano far parte di un progetto altrettanto utopistico. Si tratta di *Dal Polo all'Equatore*, di cui si conservano alcune riprese di forte rilevanza storica, dalle quali, peraltro, traspare uno sguardo imbevuto di colonialismo e superiorità, caratteristica di per sé documentaristica.

Anche se la dicotomia realtà-finzione entrò in atto portando con sé riflessioni spontanee sul valore della rappresentazione già partire dall'invenzione dei primi sperimentali strumenti di cattura dell'immagine in movimento, quali zoopraxografia, cronofotografia e tutto ciò che fa parte della fase che precedette il cinema vero e proprio, si può parlare di un effettivo dibattito teorico solo a partire dagli anni Venti. In un primo momento gli stessi produttori e sperimentatori, oltre che il pubblico, orientarono il proprio interesse verso il solo fatto di essere a contatto con una novità che stava destando non poco stupore. C'è da dire, inoltre, che grazie a uno studio effettuato a posteriori sul cinema del muto, mentre nella finzione si sentì fin da subito il bisogno di evoluzione, questo venne a mancare nella famiglia della *non-fiction*. Si suppone che la causa di questo stallo evolutivo, che caratterizzò all'incirca i primi 17 anni del Novecento, fu proprio l'adeguatezza svincolata dal tempo dello stile puramente descrittivo dei primi documentari. E così, mentre Méliès e i suoi assistenti si trovavano già impegnati in tagli, colori, fantasie ed effetti di scena per riprodurre su pellicola la spettacolarità teatrale che da secoli sorprendeva la platea, il documentario si vedeva inizialmente privo di forti esigenze narrative o complicati interventi sulla scena.

Nonostante, quindi, le importanti affermazioni di Matuszewski, seguite una quindicina di anni dopo da espressioni che sfiorarono l'intenzione di dare una definizione a quel tipo di film, quali "materiale documentario" e "opere documentarie", utilizzate per esempio da Edward S. Curtis quando definì i propri film sui pellerossa, il termine "documentario" fu coniato ufficialmente dalla penna di John Grierson, considerato il padre del documentarismo inglese, che usò

l'espressione "valore documentario" in una recensione de *Il giardino dell'Eden* (Moana, 1926) pubblicata sul New York Sun nel febbraio del 1926, per poi teorizzare il genere nei saggi che scrisse tra il 1932 e il 1934. Il film recensito da Grierson per il quotidiano americano era stato girato da Robert Flaherty per una major hollywoodiana, sull'onda del successo dell'opera per la quale decise di dedicarsi al cinema concludendo la sua esperienza di esploratore: *Nanuk l'eschimese* (Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic, 1922). Considerato il primo documentario della storia, fu lo stesso *Nanook* il pioniere di quegli innumerevoli casi che portano con sé il dilemma proprio del genere: Grierson stesso criticò Flaherty per aver distorto le vite dei suoi personaggi in un film che già di per sé non metteva molto l'accento sul suo valore documentaristico, ma piuttosto su quello estetico.

Ragionando sull'etimologia del termine, la parola documentario ha le sue radici nel sostantivo documento[11], che si trovava già incorporato nella lingua inglese del XIX secolo, ma unicamente per i suoi significati di prova ed evidenza. Fu introdotto con accezione cinematografica nel Oxford English Dictionary solo nel 1989, ben settantasette anni dopo la distribuzione di *Nanook*, e specificava che il film documentario dovesse basarsi su fatti o circostanze reali con l'obiettivo di insegnare o registrare. La comune referenza all'autenticità dei fatti registrati dal documentario è una delle caratteristiche essenziali di questo tipo di prodotto audiovisivo, ma come osserva il critico americano Andrew Sarris si potrebbe pensare che tutti il film siano documentari «nel senso che sono documenti di qualcosa, di qualcuno, di qualche tempo o qualche luogo»[12]. L'affermazione vedrebbe *Nanook*, tutte le opere di dubbia classificazione e anche quelle completamente basate su accadimenti fittizi passare automaticamente sotto la protezione del genere. Per questo è importante prendere in analisi ciò che accadde in seguito al 1922 e considerare quali altre note distintive hanno permesso di attribuire al genere i propri creatori e i propri studi.

Prendendo per certo il fatto che la finzione e il cinema del reale si vedano distinti innanzi tutto a livello produttivo, in quanto il primo era nato come trasposizione delle precedenti forme di spettacolo teatrale e il secondo come aggiunta del movimento alla fotografia, in seguito al grosso cambiamento portato dall'avvento del cinema sonoro, Grierson reputò di fondamentale importanza stabilire quali fossero i fondamenti da considerare per separare il documentario

[11] Secondo l'edizione del documentario inglese di Oxford del 1933, il sostantivo documento, derivato dal latino documentum (lezione, prova, testimonianza, avvertimento), entrò a far parte della lingua inglese a metà del XV secolo. Fu nel 1700 che il termine sviluppò alcune associazioni specifiche con i documenti scritti, le lapidi, le monete, i titoli di viaggio, ecc. L'estensione all'immagine fotografica e al documento producibile in campo audiovisivo arrivò nel XIX secolo con l'invenzione del cinema.
[12] Barsam R. M., *Nonfiction film. A Critical History,* George Allen & Unwin Ltd., Londra, 1974, p.2, s.i.p.

dagli altri sottogeneri del cinema di *non-fiction*, quali film educativi e scientifici o cortometraggi informativi, che rappresentano un altro tipo di osservazione e differenti capacità e ambizioni, e nel 1932 li racchiuse nel suo libro *Principi fondamentali del documentario*.

> 1) Noi crediamo che dalla capacità, che il cinema possiede, di guardarci intorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita "vera", si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte. I film girati nei teatri di posa ignorano quasi totalmente la possibilità di portare lo schermo nel mondo reale. Fotografano avvenimenti ricostruiti su sfondi artificiali.
> 2) Noi crediamo che l'attore "originale" (o autentico) e la scena "originale" (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di sfruttare un infinito numero di immagini. Gli forniscono la possibilità di interpretare, traendoli dal mondo della realtà, avvenimenti più complessi e sorprendenti di quelli immaginati per i teatri di posa, o di quelli che i tecnici dei teatri di posa possano ricostruire.
> 3) Noi crediamo che la materia e i soggetti trovati "sul posto" siano più belli (più reali in senso filosofico) di tutto ciò che nasce dalla recitazione. Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di "ravvivare" i momenti creati dalla tradizione o consunti nel tempo. Il rettangolo arbitrario dello schermo rivela e potenzia i movimenti, dando loro la massima efficacia nello spazio e nel tempo. Si aggiunga che il documentario può ottenere un approfondimento della realtà e ricavarne effetti che la meccanicità del teatro di posa e le squisite interpretazioni degli attori scaltriti neppure si sognano.[13]

Come vedremo nel capitolo successivo, in cui a tal proposito verranno analizzate in particolare le idee di Bill Nichols e Carl Plantinga, nei i princìpi di Grierson compaiono alcuni pilastri che anche secondo i teorici contemporanei devono costituire la base della creazione di un documentario o più sommariamente della *non-fiction*: l'attore "originale", a cui Nichols nei suoi studi attribuirà il nome di "attore sociale", doveva essere "colto in flagrante" nel bel mezzo della sua quotidianità, circondato da soggetti e oggetti altrettanto reali, e il compito del cineasta si doveva limitare alla raccolta critica di una serie di avvenimenti veri con il solo diritto di effettuarne, inevitabilmente, una selezione. L'accusa mossa a Flaherty fu dovuta precisamente alla rottura di questi presupposti, in quanto alcune delle scene vennero recitate sia dal protagonista che dagli altri personaggi, perdendo così la loro totale autenticità, e i nomi vennero modificati dal regista, che oltre ad essere impegnato nella produzione di una testimonianza sulla

[13] Grierson J., *Documentary, in "Cinema Quarterly"*, s.e., s.l., 1932, trad. it. di Di Giammatteo F., *Documentario e realtà*, Roma, Bianco e Nero, s.d., pp.43-44

regolare vita del popolo eschimese, con cui spese un intero anno della sua vita, volle scrivere la sua opera in modo romantico, poetico e coinvolgente. Nonostante ci si chiese se fosse giusto che la veridicità delle giornate nordiche di *Nanook* venisse inquinata da un'eccessiva narrazione, dovuta sicuramente anche alla recente diffusione dei primi prodotti della *fiction*, scene come la caccia alla foca e ai trichechi, il piccolo spaccio di pellicce e la costruzione dell'igloo, alle quali si aggiunse un montaggio pulito e sincero, permisero al regista di aggiudicarsi spesso il titolo di "documentarista perfetto", e di essere tuttora considerato un mito nonostante le sue decisioni individualiste e la sua mancata presa di una posizione teorica. La minima "delusione" di Grierson non lo distolse, infatti, dal rivolgersi più tardi proprio a Flaherty per la realizzazione di un mediometraggio in Inghilterra, *L'Inghilterra industriale* (1933), che si trovò a dover concludere da solo, ma nel quale traspaiono e si completano le personalità dei due autori.

Tra i fattori che orientarono le idee di Grierson vi furono anche uno studio dell'opinione pubblica del popolo americano e l'influenza della produzione cinematografica sovietica, a cui ci dedicheremo per avere un quadro più generale delle principali variabili del cinema da considerare se si è alla ricerca di una definizione di genere.

Quando nel 1924 arrivò negli Stati Uniti, per Grierson non fu difficile rendersi immediatamente conto di un grosso cambiamento: il cinema del quotidiano stava cominciando a influenzare l'opinione della gente facendosi spazio tra quelli che fino a quel momento erano sempre stati forti e affidabili poli culturali, come la scuola e la Chiesa. Per comprenderne le cause e come accadde, visto che si tratta di un dato di fatto incontrastabile, spesso visto anche come una grave problematica dei nuovi mezzi di diffusione dell'informazione, bisogna tenere in conto che proprio negli anni '20 si stabilì in America un nuovo rapporto tra l'essere umano e la modernità e che questo diede il via a correnti di pensiero che «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»[14]. Il cinema si stava spostando in strada, dove tutto accadeva in maniera meccanica al ritmo dettato dall'industrializzazione e dai lavori in corso per la costruzione di alti grattacieli. Nacquero in quel periodo le prime avanguardie e in parallelo, stilisticamente simili, le cosiddette "sinfonie metropolitane". L'espressione nacque da un famoso lungometraggio del regista tedesco Walter Ruttmann, che per *Berlino, sinfonia di una grande città* (1927), si ispirò al movimento delle forme geometriche nelle tre dimensioni per

[14] Codognato, A., *Arte americana 1930-1970*, Catalogo Fabbri, Milano, 1992, p.45

dare vita a uno dei film più importanti di quel periodo di intrecci tra cinema e città, ora caratterizzati da ironia e critica sociale, ora da scorci che ricercavano la pura suggestione visiva. Il film narra un'intera giornata nella metropoli, idea che peraltro Alberto Cavalcanti aveva già messo in scena a Parigi nel 1926 con *Nient'altro che le ore.* A Cavalcanti viene riconosciuta una particolare bravura tecnica, ma l'insieme viene considerato meno efficace rispetto al film di Ruttmann che nonostante fosse privo di colonna sonora si distinse per la sua ritmicità, una marcata coerenza stilistica e una buonissima padronanza dei mezzi espressivi. All'interno del filone si situa proprio quello che «è ritenuto da numerosi storici del cinema e della fotografia il primo vero film d'avanguardia prodotto negli Stati Uniti»[15]: *Manhatta* (1921), in cui i due registi Paul Straud e Charles Sheeler «operando come cineasti amatoriali fuori dalla struttura produttiva commerciale, crearono un'opera cinematografica la cui principale *rasoin d' être* non era la produzione di plusvalore, bensì un esperimento modernista che utilizzava un mezzo non convenzionale.»[16] . Il distretto si muove nel film in una serie di 65 brevissimi frammenti che non hanno né un legame logico né un ordine cronologico, in cui appaiono principalmente grossi edifici e i fumi prodotti dai mezzi di trasporto dell'epoca. L'individuo è osservato da lontano, spesso ritratto all'interno di numerose e alquanto anonime folle o direttamente dall'altezza vertiginosa dei cornicioni dei palazzi. La forma rispetto ad altre opere contemporanee risultò particolarmente astratta e nonostante nel film permanesse la volontà di fornire una linea conduttrice del discorso, che fu tracciata affiancando alle immagini alcune didascalie tratte dall'omonimo poema di Walt Whitman, l'opera rivoluzionò la narrativa tradizionale, adottata fino a quel momento come l'approccio più naturale per raccontare il mondo esterno. La cinepresa dei due artisti americani non fu, tuttavia, la prima ad aver ripreso le vie della grande metropoli, che già a fine '800 erano state distribuite tra numerose sequenze dei Lumière, e tornarono su pellicola nel 1925 ad opera di Flaherty. Nel suo *Twenty-four Dollar Island* (1925) vediamo di nuovo New York come un insieme di scorci sul tessuto architettonico e sulle geometrie astratte di quartieri in cui la natura era già completamente sopraffatta dalla civiltà urbana. Il tutto 'sta volta è preceduto da un'introduzione scritta e alcune immagini storiche che raccontano in breve la nascita della città.

[15] Horak J. C., "L'avanguardia cinematografica americana 1921-1945", in Bertetto P. (a cura di), *Il grande occhio della notte*, Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990, Lindau, Torino, 1992, p.63
[16] Ibidem

> Si capisce che sto parlando di un film in cui New York è il personaggio principale e non l'immagine in cui gli individui vengono ritratti, che renderebbe New York il mero sottofondo di una storia. Sto parlando di un'immagine in cui New York è la storia.[17]

Proprio in quegli anni, caratterizzati da un utilizzo più consapevole della post-produzione - oltre che della cinepresa come mezzo selettivo di intervalli spaziotemporali - in Russia si stavano ipotizzando le prime teorie sulle funzionalità e i vantaggi propri del montaggio, spesso propenso alla sperimentazione, dinamico e originale e venne studiato uno dei meccanismi cinematografici attualmente più conosciuti: l'effetto Kulešov, il fenomeno cognitivo legato alla percezione di immagini in successione, studiato dal regista russo Lev Vladimirovič Kulešov, il quale attribuiva moltissima importanza agli oggetti di scena, all'ambiente e agli affiancamenti dettati dalle scelte di montaggio, piuttosto che alla mera recitazione degli attori o ai comportamenti delle persone riprese. L'ideatore partì dal primo piano dell'attore principale di una pellicola d'archivio e disponendolo per tre volte in sequenza con immagini che avrebbero provocato nell'osservatore sensazioni diverse (si trattava di una zuppa, il cadavere di una donna e una bambina) dimostrò che il volto dell'uomo, seppur uguale nelle tre brevissime sequenze per lo spettatore assumeva ogni volta un'espressione diversa, legata alla sensazione che lui stesso stava provando a causa delle altre tre immagini. Le scelte estetiche cominciavano ad assumere il giusto valore e in poco tempo si svilupparono altri studi sulla percezione dell'immagine statica e di quella in movimento, che permisero purtroppo anche di poterla spesso mettere al servizio di obiettivi prefissati. Più tardi sempre in Russia dalla nozione di non coincidenza tra immagine e suono, teorizzata da uno degli allievi di Kulešov, Pudovkin, nei primi anni Trenta prese vita la cosiddetta teoria dell'asincronismo, la cui attenzione si concentrava sulla banda sonora del film. Secondo Pudovkin per salvaguardare l'arte nel cinema era necessario che anche il suono venisse elaborato e montato così come veniva fatto con l'accostamento di specifiche immagini. Oggi può sembrare un'osservazione banale, ma gli viene riconosciuto il merito di aver saputo dare valore alle funzionalità del sonoro come strumento in grado di potenziare la capacità espressiva del film. Secondo l'autore, da qui il nome della teoria stessa, l'evoluzione della colonna sonora lungo la durata del film doveva svilupparsi secondo un ritmo indipendente dall'immagine.

Prendendo in considerazione le opere che abbiamo citato finora, nonostante siano una minuscola parte del panorama che guidò la stesura dei principi di Grierson, ci si rende conto di come nelle menti degli autori, oltre alla scelta dei soggetti, si stessero differenziando la visione

[17] Flaherty R., 1927, T.d.a.

della realtà e le dovute scelte narrative e stilistiche e del perché il regista inglese volle precisamente sottolineare che il genere va «da una banale (o fantasiosa) descrizione del materiale naturale ad una elaborazione o rielaborazione creativa di tale materiale»[18].

Tale evoluzione, oltre a essere evidente in *Nanook*, come osservato da Grierson quando ci percepì il desiderio di narratività, si identifica tradizionalmente anche in *Cineocchio*(1924), risultato della sperimentazione tecnica e di linguaggio dell'avanguardista russo Dziga Vertov, regista ispirato da un comunismo convinto che prima di dedicarsi a quello che sarà il suo primo vero cortometraggio lavorò per tre anni in un cinegiornale obbligato ad usare un registro di stato che influenzerà tutta la sua filmografia. Il documentario, il cui sottotitolo indicava proprio la pretesa di "cogliere di sorpresa", tratta la quotidianità dei primi anni in Unione Sovietica ritraendone la generazione più giovane. Le sequenze, se considerate come frammenti a sé stanti non presentano un particolare punto di vista effettivamente, ma la composizione e la narrativa del film divennero testimoni di una marcata ideologia, ottenuta attraverso un elaborato lavoro di montaggio scandito dall'utilizzo di didascalie. Tra gli altri film dell'autore ricordiamo anche *L'uomo con la macchina da presa*, realizzato cinque anni più tardi secondo lo stesso meccanismo di *Cineocchio*, come successione di sequenze rapide che ricordava l'idea di base delle "sinfonie metropolitane", registrate nella realtà da un uomo munito di cinepresa e accompagnate da una musica composta appositamente per il film secondo indicazioni precise del regista. Nonostante si dichiarasse promotore del "fatto" e di una poetica "fattografica", opponendosi alla rappresentazione teatrale e alla finzione cinematografica e appoggiandosi a una ricerca meccanica ed automatizzata dell'immagine, non possiamo considerare Vertov un puro osservatore – egli sosteneva che una delle funzioni del montaggio fosse proprio quella di scomporre ed analizzare i fenomeni raccolti meccanicamente nel caos. La ricostruzione poetica degli eventi raccolti, scandita da affiancamenti ed intervalli (transizioni), costituiva così lo stile adottato da *Cineocchio*:

1. Montaggio durante l'osservazione (orientare l'occhio nudo sempre e ovunque).
2. Montaggio dopo l'osservazione (organizzare mentalmente ciò che si è visto, secondo caratteristiche tipiche).
3. Montare durante la ripresa (orientare l'occhio meccanico della cinepresa nel posto osservato nel punto 1).

[18] Gunning T. *"Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della veduta",* in *Cinegrafie*, *"Un mondo d'immagini. Immagini del mondo prima del cinema documentario",* n.8, Transeuropa, Ancona, 1995, p.12

4. Montare dopo la ripresa (organizzare approssimativamente il filmto secondo caratteristiche particolari. Cercare i frammenti di montaggio ancora mancanti).
5. Misurazione a occhio (orientarsi all'istante, in ogni ambiente visivo, in modo da catturare le riprese di collegamento essenziali. Prestare molta attenzione. Una regola militare: valutazione a vista, velocità, attacco).
6. Montaggio finale (rivelare i temi minori e nascosti presenti accanto ai temi principali. Riorganizzare i filmati in sequenze migliori. Tirare fuori il centro del film-oggetto. Coordinare gli elementi simili e, infine, calcolare numericamente i grappoli di montaggio).[19]

Più in generale agli autori russi, bisogna riconoscere un ottimo utilizzo della fotografia, del taglio delle inquadrature e del montaggio, ma non si può attribuire loro il merito di aver raccontato gli eventi con completa trasparenza in quanto spesso l'indottrinamento che faceva da base ai contenuti del loro cinema rese molto incerto il confine tra il documentario e la *fiction* giungendo spesso alla realizzazione di veri e propri finti documentari che strumentalizzavano il falso a scopo politico. Un chiaro esempio di trasposizione ideologica è *Ottobre* (1928), un film spiccatamente estetico che fu commissionato a S.Ejzenstein dal governo e che impegnò operai, soldati e cittadini nell'interpretazione di loro stessi al fine di commemorare la rivoluzione dell'ottobre del '17, di cui peraltro esisteva del materiale di repertorio "reale" che venne utilizzato soltanto in piccola parte.

Il territorio di frontiera tra il vero e il falso, ormai scontato punto d'incontro di numerosi autori contemporanei, negli anni a seguire fu clandestinamente attraversato anche dalla propaganda di altri stati europei: quella democratica, che inizialmente si rivolse alla ragione dello spettatore al fine di risvegliarne la coscienza civile per poi modellarsi sulle "necessità" di contenuto generate dalle guerre; e quella di stampo dittatoriale, che venne sfruttata per alimentare l'orgoglio nazionalista e l'emotività del pubblico, in particolare in Germania durante gli anni del nazismo. Al fine di ottenere la giusta risposta del popolo, durante le due guerre mondiali, furono moltissimi i registi di documentari e *fiction* coinvolti nella produzione di opere a scopo propagandistico a cui vennero forniti finanziamenti e sostegno logistico con l'obiettivo di effettuare riprese che risaltassero la potenza del proprio paese e la malvagità del nemico. I due periodi furono caratterizzati da un continuo alternarsi di riprese che da una parte glorificavano la politica e lo stile di vita propri di paesi che in quel momento avevano bisogno di motivare il cittadino e giustificare al proprio popolo le mosse belliche in corso e dall'altra mostravano

[19] Abramov N. P., *Dziga Vertov*, Akademiya Nauk SSSR, 1962, p.50

scenari di distruzione, che con la loro crudezza e la loro carica emotiva fecero scaturire nel pubblico la necessità di avere a che fare con qualcosa di realistico, che si allontanasse dal cinema romanzesco commercializzato nelle sale. Fu durante la seconda guerra mondiale che la costruzione di questi ibridi tra documento e propaganda, per così dire, arrivò al culmine della sua "sfacciataggine".

Assunse a tal proposito una posizione di primo piano Leni Riefenstahl, autrice nazionalsocialista, che in seguito alla proiezione del suo *La bella maledetta* si mise in contatto con Hitler, che vide in lei l'artista che avrebbe dipinto con la giusta estetica la forza, la potenza e la bellezza della Germania e con cui cominciò una collaborazione duratura. Due classici della sua attività cinematografica propagandistica, considerati capolavori del loro genere, sono: *Il trionfo della volontà* (1934), inno alla Germania nazista dove il Führer assume il ruolo di guida del popolo tedesco, glorificato da riprese grandangolari e inquadrature panoramiche su immense masse di uomini che marciano ordinate sulle note di Wagner; e *Olympia*(1938), in cui la Riefenstahl volle mettere in mostra la bellezza del corpo atletico dei campioni olimpici che parteciparono ai giochi di Berlino del 1936, esaltandone la forza e la dinamicità racchiuse nei movimenti. A differenza delle altre collaborazioni con il Führer, le quali erano state spesso finanziate dal partito nazionalsocialista, Line Riefenstahl decise di produrre questo secondo film da sola, al fine di concedersi più libertà in fase di creazione. Nonostante l'attenzione prestata per la scelta delle riprese in cui compariva il leader del Partito, che non venne mai mostrato diversamente da come veniva raffigurato nelle immagini di propaganda già diffuse, dopo aver osservato ore di materiale girato, decise di dedicare molto spazio ad atleti provenienti da tutte le parti del mondo, con particolare attenzione all'afroamericano Jesse Owens, che andava completamente contro l'aspetto fisico dell'uomo di razza ariana promosso all'epoca. Quest'opera viene considerata un implicito discostamento dalle idee radicali, ma al tempo stesso non mancò di tutti quei punti fondamentali che permisero alla Germania di utilizzarla per mostrare al mondo gli aspetti più benevoli del paese. Caratteristici del suo far cinema furono un attento utilizzo della regia, con movimenti di camera che riprendevano insistentemente quelli tipici della finzione, e la scelta di storie e piani ricchi di simbologia e retorica, oltre ad un insieme di elementi già citati che divennero gli strumenti perfetti per rendere "impura" la realtà filmata di moltissimi documentaristi. Una realtà che, invece di comparire in prodotti di finzione, posta davanti all'occhio innocuo dello spettatore sotto forma di cinegiornali, telegiornali e lungometraggi che si auto-definivano documentari, si poteva e si può tuttora far subdolamente

passare come documento, termine che dovrebbe invece far pensare ad un registro comprovabile e alla presenza di prove inconfutabili.

Ma, allora, è sufficiente che un documentario si auto-definisca documentario per essere guardato, ascoltato e assimilato dallo spettatore come tale? O è piuttosto un problema legato all'interpretazione critica del pubblico? Sicuramente durante i primi anni del cinema, conseguentemente alla primordiale evoluzione delle sue forme, era di più facile intuizione l'associazione della *fiction* alla creazione e all'obiettivo di intrattenere e della *non-fiction* all'investigazione e all'atto di informare, ma oggi in seguito agli intrecci costituiti da generi, di cui i precursori furono correnti quali l'avanguardia o la propaganda, risulta necessario considerare punti di vista differenti. A tal proposito analizzeremo adesso le opinioni di alcuni autori e teorici che hanno lavorato o sono tuttora alle prese con la ricerca di una definizione del genere, addentrandoci in quelli che sono stati i principali interrogativi e giudizi scaturiti dall'incontro tra *fiction* e *non-fiction*. Come vedremo la trasformazione del genere ha creato e continua a dar vita a innumerevoli dubbi, ai quali spesso corrispondono reazioni tentennanti e affermazioni imperfette, ma la presa di coscienza dell'eterogeneità del panorama cinematografico dell'intero Novecento e - per quanto concerne gli studi più recenti - dei primi anni del XXI secolo ha senz'altro fornito ai "dubbiosi" una serie di elementi ideali per approfondire la ricerca: il profilmico, la "modalità" del film - intesa come l'unione di scelte stilistiche e narrative - e la concretizzazione pratica delle cause e dei fini teorici Approfondiremo ora queste componenti contestualizzandone sia l'applicabilità a processi tangibili, in opere che si considerano appartenere ad una zona di sovrapposizione tra *fiction* e *non-fiction*, sia l'utilizzo teorico delle concernenti definizioni di genere, per poi dare spazio più tardi a un'analisi delle asserzioni, ora concordanti ora discordanti, di due autori ritenuti tra i più importanti esperti del documentario: Bill Nichols, critico americano considerato tra i maggiori esperti al mondo di documentari e film etnografici, e Carl Plantinga, che riprendendo le precedenti analisi di Nichols diede vita ad una teoria meno conosciuta, ma precisa e ben strutturata allo stesso tempo. In quanto, come scrisse Nichols, non possiamo considerare un'opera di tanto impatto sulla società e sulla costruzione del pensiero comune, così come considereremmo una storia fittizia:

> I documentari sono film che mettono alla prova i nostri pregiudizi e alterano le nostre percezioni. Guardano il mondo in modo nuovo e creativo. Spesso costruiti come storie,

sono storie, ma con una differenza: parlano del mondo in cui viviamo con chiarezza e impegno.[20]

1.2 Alla ricerca di una definizione

1.2.1 Sovrapposizione di *fiction* e *non-fiction*

Grazie al quadro generale che abbiamo costruito raccontando le diverse correnti e le principali pellicole che condussero il cinema primordiale alle prime forme classificabili sotto il nome di documentario, ci si può facilmente rendere conto della presenza di quegli elementi basici già citati che ne hanno influenzato la ricerca e la conseguente categorizzazione: elementi che in seguito ad un approccio metodologico personale al genere, sono stati chiamati in causa dagli studi di più autori e che ricorrono nelle loro affermazioni con regolarità secondo idee che nascono anche da un "buon senso" comune. Prima di cominciare un'analisi più dettagliata delle teorie di Bill Nichols e Carl Plantinga, bisogna assumere, però, che dalla metà del Novecento alla rivoluzione del digitale e ancora di più nel panorama attuale il documentario si manifesta sotto forma di prodotti audiovisivi che si discostano moltissimo dalla concezione tradizionale del termine. Viviamo in un'epoca in cui il documentario – qualora venga visto come puro atto di raccolta e assemblaggio di immagini che rappresentino qualcosa o qualcuno - può essere considerato uno strumento informativo alla portata di tutti. Sono cambiati i processi di distribuzione e di fruizione, oltre che quello di creazione, e il genere di per sé già abbastanza ibrido e di incerta classificazione al giungere del XXI secolo ha cominciato ad abbracciare ulteriori forme e ricercare tematiche emergenti. Il cambiamento dovuto alla possibilità di una produzione *lowcost* e l'individuazione di nuovi canali di diffusione ha fatto sì che scaturisse nello spettatore un nuovo sentimento di attrazione verso questo tipo di cinema, alimentato oltretutto dal bisogno continuo di nuovi punti di vista e dalla facilità con cui oggi è diventato possibile incontrarli e trasformali in saldi riferimenti. Non svolgeremo una mera descrizione delle tecniche e delle diverse estetiche adottate dai nuovi registi, ma ne terremo conto per fare chiarezza passo per passo sulla realtà cinematografica con cui si stanno rapportando i teorici contemporanei.

[20] Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p. 13

Assumiamo innanzi tutto che non sono molti, come già specificato nella sezione precedente, coloro che credono ancora nell'autonomia del termine documentario. Si pensa che tra le altre cause il genere abbia, infatti, catturato l'interesse del suo nuovo pubblico proprio grazie all'adozione di tecniche nuove, precedentemente tipiche solo della *fiction,* che contribuiscono a rendere maggiore la propensione dello spettatore a reagire di fronte alla rappresentazione di situazioni specifiche (tra queste l'utilizzo di musiche coinvolgenti, la preparazione accurata di particolari scene o interviste, l'introduzione di sequenze di animazione o l'ideazione di personaggi volutamente peculiari); tant'è che spesso di fronte ad un documentario composto di immagini di qualità particolarmente elevata e contemporaneamente basato su una narrazione molto retorica può diventare difficile riconoscervi la veridicità dei fatti e di fronte ad un film di finzione volutamente costruito con tipiche tecniche documentaristiche, si potrebbe pensare di avere a che fare con scene estrapolate dal mondo reale. Come sostiene Bill Nichols, il genere è sempre stato punto di partenza di due fondamentali direzioni: scienza e spettacolo; poiché nel momento in cui la camera viene immersa nella realtà oltre che raccogliere della documentazione – che, come vedremo meglio analizzando gli studi di Plantinga, in verità non è altro che un insieme di immagini di qualità indicativa - diventa fonte di materiale destinato ad essere "narrativizzato", elaborato al fine di raccontare qualcosa, esattamente come venne già specificato nelle teorie russe sul montaggio. Le due possibili direzioni ebbero fin dagli esordi la loro rilevanza nel genere, in quanto il cinema narrativo si sviluppò subito dopo l'introduzione del movimento nell'immagine fotografica tratta dal "vero", ma al tempo stesso nessuna delle due può essere considerata indipendentemente dall'altra. Per Nichols non è sufficiente che l'immagine o il suono siano una rappresentazione fedele del mondo reale per poter definire documentario un determinato film; se così fosse si tratterebbe infatti di pura scienza, e anche se contrario alla definizione di Grierson che aveva dato troppa importanza all'espressione "trattamento creativo", è d'accordo sul fatto che «generare delle repliche precise di certi aspetti di un oggetto fisico è ciò su cui si basano i metodi scientifici di rappresentazione»[21], quali radiografie o impronte digitali, che richiedono la minimizzazione della soggettività di chi svolge l'analisi e sono pertanto lontane dal concetto stesso di cinema. Fare cinema non deve seguire gli stessi principi. A tal proposito specifica:

> L'immagine indicativa ha la funzione della prova fattuale o empirica. Non offre un punto di vista e non ha una voce, o se la ha è molto flebile. È la voce dell'analista o dell'interprete qualificato che porta significato all'immagine. Il documentario invece prende vita quando

[21] Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p.121

> ottiene una voce tutta sua. Produrre dei documentari accurati o delle prove visive non aiuta a trovare questa voce; anzi, può allontanarci ancora di più da essa. Il cinema delle origini, dei fratelli Lumière o di altri autori, così come la scienza, mancava di quella voce che poi caratterizzerà il documentario.[22]

La voce di cui parla Nichols non è quindi la voce della realtà rappresentata e nemmeno quella del regista stesso, ma la voce di un elemento a sé: il "testo" del film, che ha origine nella tesi del regista, la sua personale opinione su un fatto o una fede più generale, e prende vita attraverso le immagini tratte dalla realtà (e non), a cui il regista stesso attribuisce un determinato ruolo all'interno della narrazione. Come vediamo, anche se abbiamo assunto finora che le opere del primo cinema e la loro caratteristica genuinità sono la base su cui si poggia l'intero genere, anche Nichols decise di generare le sue ipotesi esaminando la storia del documentario a partire dalla già avvenuta conciliazione dell'osservazione incontaminata con il desiderio di raccontare, due approcci inscindibili fin da subito. I due fattori non spiccarono solo in pellicole come *Nanook* e *Cineocchio*, prime manifestazioni evidenti di questa unione, ma anche nella maggior parte dei più celebri documentari ad essi approssimativamente contemporanei o successivi: da *Night Mail* (Harry Watt e Basil Wright), pellicola del 1936, in cui le scene all'interno del treno vennero registrate in studio per ricreare in condizioni ottimali il luogo fisico che avrebbe dovuto far scaturire nello spettatore la sensazione di attraversare l'Inghilterra sull'espresso che trasportava la posta fino in Scozia; al celebre *The thin blue line*(1988) di Errol Morris, dove venne messa in atto addirittura più volte la scena dell'omicidio di un poliziotto di Dallas, seguendo per ognuna la descrizione degli accadimenti dei differenti testimoni intervistati nel film – una scelta che si rivelò di successo in quanto nutrendo l'enorme dubbio legato all'effettivo svolgimento dei fatti accaduti nella notte che fece piombare su Randall Dale Adams l'accusa di omicidio, portò alla scarcerazione del presunto colpevole e alla riapertura del suo processo.

È di più facile intuizione invece comprendere le ragioni che condussero Nichols ad allontanare la sua visione di documentario dall'idea di spettacolo, collegata a quello che Gunning definiva "cinema delle attrazioni": una forma nuova di catturare l'attenzione del pubblico – che ai tempi sostituiva i teatri e le attrazioni circensi - per divertire, incuriosire e sorprendere, della quale solitamente non si ricordavano l'idea portante e il punto di vista dell'autore, ma piuttosto gli oggetti e i soggetti in scena, spesso raccontati con tono esibizionista, insieme al sentimento che nasceva durante la visione.

[22] Ibidem

Ma allora chi o che cosa stabilisce come distinguere un film? Quali aspetti del film dovrebbero permetterci di attribuirgli l'etichetta di documentario? Secondo lo studioso cinematografico Jack C. Ellis, che ironicamente scrisse che il documentario è qualcosa che va oltre l'intenzione di intrattenere il pubblico e fare soldi, caratteristiche che solitamente riconducono all'idea che abbiamo della *fiction,* esistono in particolare cinque parametri da considerare per poterne distinguere i film d'appartenenza, di cui fornisce alcune precise indicazioni:

- *I temi* devono essere specifici e concreti, lontani dai sentimenti, dall'emotività provocata dalle relazioni tipiche della *fiction* e dalla drammatizzazione. Per Ellis il documentario deve trattare tematiche attuali e prediligere le questioni pubbliche, piuttosto che quelle private. Ellis a sostegno della sua tesi pone come esempio il documentario inglese realizzato da Paul Rotha, *The Fourth Estate* (1940), il cui soggetto centrale è il giornale *The Times*, e *Citizen Kane* (1940) di Orson Welles, opera maestra nella storia della *fiction*, che si differenzia dal precedente in quanto centrata nella vita del magnate della stampa Charles Foster Kane piuttosto che sulle pubblicazioni della testata giornalistica.
- *Le intenzioni*, ovvero gli obiettivi, devono essere strettamente relazionati al punto di vista del regista e a ciò che in particolare il cineasta vuole raccontare del tema trattato. Deve prevalere in lui la volontà di informare, non quella di intrattenere, al fine di ampliare le conoscenze del pubblico ed avere la sua approvazione.
- *La forma* che il documentario deve adottare, qualsiasi essa sia - quindi considerando ad esempio anche il caso in cui venga appositamente ricreata una situazione specifica all'interno del film - deve rispettare la realtà dalla quale viene estratto il materiale; nel caso in cui ci sia la presenza di un copione, esso si deve fondare su dati comprovabili, riducendo l'utilizzo dell'immaginazione e sfruttando l'intercettazione di eventi spontanei. Per Ellis si differenzia dalla finzione in quanto non si basa sull'evoluzione drammatica convenzionale e illustra i fatti seguendone l'ordine cronologico. Per ultima cosa, non deve incentrarsi sulla narrazione, ma sulla valorizzazione degli oggetti, delle persone, dei luoghi e degli eventi mostrati.
- *La produzione e le tecniche* (riferendosi a come vengono riprese e post-prodotte le immagini) non devono coinvolgere attori, bensì gente reale, né scenari intenzionalmente costruiti, ma solo luoghi davvero esistenti. Anche l'illuminazione

deve avvenire sfruttando la luce reale. Può essere utilizzata quella artificiale in casi di scarsa illuminazione naturale, ma solo come supporto e non a fini estetici.

- *La risposta* da provocare nel pubblico dev'essere funzionale e rigorosa, indice della buona riuscita dell'atto comunicativo del film, piuttosto che manifestazione della percezione estetica dello stesso, in grado non solo di coinvolgere lo spettatore, ma anche di provocare una presa di coscienza che determini una modifica delle sue attitudini.

Le questioni trattate da Ellis nonostante la loro precisione possono lasciare spazio a incomprensioni e soprattutto non restano che l'opinione personale dell'autore, a cui si affiancano tentativi più o meno simili di altri. La difficoltà nasce principalmente dal fatto che molti documentari, coerenti solo in parte a quelle regole dettate un po' dalla tradizione classica e un po' dal concetto stesso di "documentare", si sono nel tempo fatti credere tali. Se ci si chiede se qualcuno abbia il compito di inserire un film all'interno di una categoria specifica la risposta è "no", ma nel momento in cui viene creato e fatto circolare è facile che in particolare quattro attori ne determinino la distinzione – si tratta di una sorta di "teoria della classificazione"[23], venne ideata da Nöel Carroll e in seguito ripresa da Carl Plantinga come fonte di riferimento per la ricostruzione del concetto *non-fiction*: per primo il regista, attraverso la sua personale tesi o le sue intenzioni, come spiega Ellis; in secondo luogo la produzione, che è solita ad affiliare al film una sorta di etichetta in fase di distribuzione; poi l'opera stessa, in base a ciò che dice di sé, ovvero quella che per Nichols è la voce propria del documentario e su cui si sono in gran parte basate le sue teorie; e per finire il pubblico, a seconda dell'interpretazione e della decodifica dei vari elementi del film.

A creare confusione non mancano alcuni generi della *fiction* che per evitare la tipica alienazione provocata dalla consapevolezza dello spettatore di trovarsi di fronte a fatti fittizi, hanno fatto proprie alcune peculiarità del cinema del "vero": un travaso di tematiche, intenzioni, codici e processi che ha dato vita a prodotti filmici di rilevante importanza per la storia del cinema. Tra questi il *mockumentary*, di cui abbiamo già considerato alcuni aspetti, le ricostruzioni, spesso "camuffate" all'interno di documentari costruiti quasi totalmente sul mondo reale, o i documentari drammatici, ma anche vere e proprie correnti che proponevano modelli di riferimento alquanto precisi, quali: la *Nouvelle Vague*, tra i cui obiettivi come scrisse Jean-Luc Godard – considerato insieme a Truffaut, Rivette, Chabrol e Rohmer tra i primi registi

[23] Carroll N., *"From Real to Reel: Entagled in Nonfiction Film",* in *Philosophic Exchange*, vol.14, n.1, art.1, 1983

a riconoscersi nella filosofia del movimento - c'era l'intenzione di ricercare "lo splendore del vero"; il neorealismo italiano, emblema della rivoluzione cinematografica del dopoguerra; e il più tardivo Dogma 45. Ovvero, tre tipi di cinema tra loro vicini, ma caratterizzati da risultati cinematografici inconfondibili.

Il manifesto di Dogma 45, scritto da Lars von Trier e Thomas Vinterberg, si esprimeva a favore degli scopi ricercati dalla *Nouvelle Vague*, ma contro i mezzi adottati ed il risultato ottenuto dall'onda francese, auto-dichiarandosi un'azione di salvataggio. Scritto nel 1995, non fu certamente una rivoluzione delle regole già adottate da quelle correnti che antecedentemente si discostavano dal troppo esibizionismo del cinema del falso, ma specificò in un decalogo alcuni punti precisi che non volevano lasciar spazio ad ulteriori dubbi, proponendo con essi un'invettiva a chi, senza nemmeno esserne pienamente consapevole, stava utilizzando la tecnologia per la costruzione di un cinema superficiale. Il manifesto stabiliva che[24]:

1. Le riprese vanno girate sulle location. Non devono essere portate scenografie ed oggetti di scena (Se esistono delle necessità specifiche per la storia, va scelta una location adeguata alle esigenze).
2. Il suono non deve mai essere prodotto a parte dalle immagini e viceversa. (La musica non deve essere usata a meno che non sia presente quando il film venga girato).
3. La macchina da presa deve essere portata a mano. Ogni movimento o immobilità ottenibile con le riprese a mano è permesso.
4. Il film deve essere a colori. Luci speciali non sono permesse. (Se c'è troppa poca luce per l'esposizione della scena, la scena va tagliata o si può fissare una sola luce alla macchina da presa stessa).
5. Lavori ottici e filtri non sono permessi.
6. Il film non deve contenere azione superficiale. (Omicidi, armi, etc. non devono accadere).
7. L'alienazione temporale e geografica non è permessa. (Questo per dire che il film ha luogo qui ed ora).
8. Non sono accettabili film di genere.
9. L'opera finale va trasferita su pellicola Academy 35mm.
10. Il regista non deve essere accreditato.

[24] I punti sono tratti dal Manifesto di Dogma 45, cosiddetto "Voto di castità".

Prendendo visione delle ferme regole di Dogma ci si accorge subito di quanto assomiglino almeno ad una parte di quelle caratteristiche che siamo soliti attribuire al documentario e che anche Ellis inserisce tra le peculiarità di quest'ultimo: limitazioni che applicate al film possono effettivamente generare numerose perplessità. E così come nel film francese *Due o tre cose che so di lei* (Jean-Luc Godard, 1967), non è così scontato, ad esempio, riconoscere immediatamente la finzione di *Idioti* (1998), uno dei più celebri risultati dell'attività di Lars von Trier. Nel primo film citato, il regista francese Godard si propose di mettere al centro la città di Parigi, nonostante la camera segua quasi sempre le azioni della protagonista. Lo spettatore viene posto di fronte ad una serie di immagini realistiche a cui si sovrappone, quasi come un poetico *voice over* documentaristico, la narrazione dal tono flebile dell'autore. L'obiettivo del lungometraggio era, infatti, quello di costruire un reportage sociologico usando tra varie riprese di finzione, una successione di scene selezionate per illustrare i radicali cambi in corso nella Parigi di fine anni '60, periodo di profonda trasformazione urbanistica e sociale, che si mostra davanti alla camera esattamente com'è. Il periodo trattato vede la città convertirsi in un gran lavoro di ristrutturazione dei quartieri popolari, voluto da De Gaulle - un potere che stava manipolando un grosso numero di cittadini, tra cui ingegneri, tecnici e operai che insieme, osservati dall'occhio dello spettatore, si trasformano in reali esecutori del cambiamento. Il ritratto di finzione offerto da Godard è più che altro il pretesto per offrirci una panoramica sulla complessità della vita parigina, in costante movimento tra le profonde contraddizioni dell'epoca e la reificazione della società capitalista. In *Idioti* la vicenda si incentra, invece, su un tema più singolare: i protagonisti del film sono una decina di giovani che per "ricercare il piccolo idiota presente in ciascuno di noi", come recitano le parole di uno di loro, fingono, sia tra le mura della casa in cui vivono tutti insieme, sia per le strade di Copenaghen, di essere affetti da ritardo mentale, inscenando una serie di situazioni provocatorie, tra cui si alternano momenti riflessivi e attimi di pura follia. I personaggi si trasformano così in attori, ma contemporaneamente mostrano le loro debolezze, le loro paure e i loro istinti diventando persone vere e proprie. La scelta del soggetto, abbinata alle scelte tecniche di riprese e montaggio, quasi del tutto rispettose delle limitazioni dettate dal manifesto dell'autore stesso, è davvero fuorviante. I movimenti della camera sempre a mano, le inquadrature, la ripresa diretta dell'audio, l'utilizzo di determinate ottiche, l'espressività degli attori e in seguito la semplicità del montaggio, potrebbero sul serio far pensare a un'opera esclusivamente costruita sulla realtà.

Di che cosa parliamo quando diciamo realtà? Queste tipologie di cinema possono essere viste come rappresentazione al servizio del reale o piuttosto come reale al servizio della

rappresentazione? Per rispondere a queste domande – se si fa riferimento al processo di creazione e al risultato finale che ne deriva - è necessario innanzitutto individuare quali sono gli obiettivi che il regista si prefissa nel momento in cui mette le basi dello sviluppo della sua opera, ma se ci si sposta sul piano della fruizione bisogna tenere conto di un fattore aggiuntivo specifico chiamato "impressione di realtà": un insieme di meccanismi psicologici che prende vita nella mente dello spettatore determinandone la percezione dei vari elementi del film e di conseguenza della realtà rappresentata[25]; si tratta di qualcosa che si instaura tra il singolo osservatore e la pellicola, va oltre le capacità e le scelte del regista in quanto proprio della relazione che scaturisce tra il film e chi lo guarda, con il suo panorama sociale e culturale, i suoi interessi o le sue paure. È un'astrazione, un'alienazione vera e propria, causata dal fatto che - nonostante lo spettatore non si trovi fisicamente nella realtà proiettata innanzi a lui - ci sono tutte le condizioni affinché si possa immergere e sentire parte di quella rappresentazione, giungendo più velocemente a un'interpretazione. Guido Chiesa in *Manuale di regia cinematografica* propone una riflessione interessante sul tema del rapporto tra realtà e rappresentazione attraverso l'accostamento di due ironiche interpretazioni del cinema del "reale". Si tratta dell'opinione di Bazin, che nel 1973 scrisse scetticamente che «mostrare la realtà, tutta la realtà, nient'altro che la realtà è forse un'intenzione onorabile», ma che «tale e quale essa non supera il piano della morale. Al cinema non può che trattarsi di una rappresentazione di realtà»[26]; e di quella più recente di Abel Ferrara, che interviene con toni più polemici in difesa del cinema e del ruolo della camera quale strumento di cattura immerso nella realtà: «La gente mi dice: "Ma nella vita reale…". Ma di cosa parlano? Cos'è la vita reale? Sul set davanti alla macchina da presa, non sarebbe vita reale? Cos'è, si passa in un'altra dimensione quando si gira un film?»[27].

Le parole di Ferrara ricordano l'osservazione che aveva già avanzato Sarris sul ruolo del film, da lui visto non solo come documento della porzione di spazio e dell'intervallo di tempo registrati dalla cinepresa, ma anche come testimonianza di una più generica realtà: la dimensione a cui fa riferimento Ferrara, a cui poco importa, secondo quanto citato, se si tratta

[25] Negli anni Quaranta in Francia si svolsero alcuni studi sulla fruizione e la percezione del film nelle sale e venne usata per la prima volta, sulla *Revue internationale de filmologie*, l'espressione "dispositivo cinematografico": da intendersi come una delle tante forme di rappresentazione del reale, che in quello specifico caso avveniva tramite la proiezione di immagini e la riproduzione di suoni in un ambiente che predisponeva l'osservatore a immergersi nella narrazione. Il tema allora fu trattato dallo psicologo della percezione Albert Michotte van den Berck e lo psichiatra Henri Wallon, ma venne ripreso da ricercatori di tutte le epoche in quanto oggetto di studio perennemente vincolato al cambiamento dei mezzi di distribuzione.
[26] Bazin A., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973, p.99
[27] Pezzotta A., *Abel Ferrara*, Il Castoro Cinama, Milano, 1998, p.7

di un set o di un luogo naturale incontaminato; è una condizione che avvolge la camera a 360 gradi, influenzando tacitamente o espressamente il risultato della ripresa.

Alle due voci potremmo ancora aggiungere quella del sociologo francese Edgar Morin, che in una conferenza del 1980 sul "cinema del reale", si espose a proposito del tema proponendo due approcci differenti al genere secondo una prospettiva molto simile a quelle adottate dai documentaristi: «Ci sono due modi di concepire il cinema del reale: il primo è credere di poter rappresentare la realtà in modo che si veda; il secondo è di porre il problema del reale.»[28]

Morin propone due accezioni sottolineano di nuovo l'esistenza di un forte presupposto: l'intenzione dell'autore del film, che sia nel caso in cui si occupi di finzione, sia in quello in cui si occupi di *non-fiction*, risulta essere componente essenziale e concretamente attiva, durante tutto il processo creativo. Mentre l'espressione "rappresentare la realtà in modo che si veda" sembra voler indicare un processo di occultamento di tutti quei filtri (tra cui la regia stessa) da cui passa la realtà prima di giungere al risultato finale, che ha come obiettivo quello di offrire una raffigurazione verosimile del mondo, "porre il problema del reale" si riferisce apparentemente al mero proposito di comunicare il mondo così com'è, senza l'utilizzo di filtri. Tuttavia, le due tendenze spesso confuse, hanno come terreno comune l'oggetto referenziale del loro discorso: il mondo in cui viviamo; un vincolo che si trasformò nella base portante di quello che venne definito dallo stesso Morin "*Cinéma Vérité"*. L'espressione fu da lui coniata in un articolo pubblicato su *France-Observateur* nel 1960 per definire lo stile adottato da Vertov, del quale ereditò la politica "imparziale" dello sguardo, e riutilizzata poi dall'autore durante la presentazione del suo film *Chronique d'une été* (1960), realizzato in collaborazione con Jean Rouch. A sostegno della sua filosofia cinematografica, Morin si esprimeva senza nascondere la presenza della convivenza di generi:

> Si tratta di fare un cinema verità che superi l'opposizione fra cinema romanzesco e cinema documentaristico, bisogna fare un cinema di autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva.[29]

In *Chronique d'une été* prevale l'esperienza attiva degli autori, che durante un pomeriggio d'estate scendono in strada coinvolgendo nelle loro riprese numerosi passanti a cui vengono

[28] Veyrat-Masson I., *Télévision et Histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, INA-de Boek, Collection Recherches, 2008, p.208
[29] Fofi G., Morandini M., Volpi G., *Storia del cinema*, vol.3, *Dalle "nouvelles vagues" ai nostri giorni*, Garzanti, Milano 1988, p.343

poste delle domande generiche; la prima domanda è «Siete felici?». Le interviste non seguono un filo logico, ma danno vita a un percorso narrativo che si auto-genera grazie al susseguirsi delle relazioni che si creano nel film: un film che «non viene interpretato da attori, ma vissuto da uomini e donne che hanno dato alcuni momenti della loro esistenza a una nuova esperienza di *cinéma vérité*», come spiega il *voice over* all'inizio del lungometraggio. La naturalezza delle risposte rilasciate dai passanti, insieme all'imprevedibilità delle loro reazioni, è compromessa, però, da numerosi elementi: in primo luogo la presenza stessa della camera, un oggetto che in qualsiasi epoca e in qualsiasi luogo, determinerà sempre un certo grado di distorsione della realtà incorrotta; e in secondo luogo la personalità, le aspettative e la morale degli autori che intervenendo attivamente nel film e trasformando se stessi in attori protagonisti, prendono parte alla narrazione, direzionando in base alle loro credenze le parole e i comportamenti degli altri. Il film non nega quest'evidenza, anzi la mette in mostra, ma si impegna a far coincidere la realtà fenomenica – all'interno della quale sono presenti gli autori, la loro piccola troupe e il materiale da loro utilizzato – e la rappresentazione, attraverso un procedimento che non ha nulla a che vedere con la ricerca di realismo tipica del cinema di *fiction*, ma piuttosto con la ricerca di verità caratteristica del genere documentario.

Al *Cinéma Vérité* si affiancarono negli stessi anni altre correnti promotrici di nuove forme di *non-fiction.* Tra queste ricordiamo: il *Direct Cinema* che - in quanto promosso dallo stesso Rouch, questa volta in America - nacque sui principi del *Vérité*, distinguendosi da quest'ultimo principalmente per l'assenza degli autori in scena e la sua predisposizione all'attesa piuttosto che alla provocazione degli eventi; il cinema d'osservazione, un tipo di documentario che ricercava un ulteriore distacco tra il regista e la realtà per annullare la gerarchia cinematografica tradizionale e lasciare ancora più spazio ai personaggi; e ancora, a modo loro, la videoarte e il cinema autobiografico. La videoarte è un tipo di rappresentazione strettamente legato all'espressione artistica e in particolare all'arte concettuale. Sfruttando giochi di immagini e suoni e sperimentando sulle capacità dei mezzi a disposizione ricercava alle origini (stiamo parlando degli anni '60) un'alternativa alla percezione del cinema convenzionale. Appartengono a questa categoria le opere pionieristiche di Peter Campus, quali *Double Vision* (1971) e *Three Transitions* (1973), ma anche lavori più recenti, come, ad esempio, *Dancing in Peckham* (1994), *2 into 1* (1997) e il progetto collettivo *Your Views* (2016) di Gillian Wearing. Il cinema autobiografico, invece, nacque per apportare al discorso riflessivo del cinema documentario una visione ancora più soggettiva, autorizzando finalmente l'*io* rappresentato dall'autore a relazionarsi con la sua realtà senza celarlo, mettendo al centro dei diversi soggetti

la sua stessa vita. Questa concessione permetteva, anzi richiedeva, per la prima volta esplicitamente, di meditare sulla persona che realizzava il film, oltre che sulle immagini che quella persona decideva di fare proprie e che grazie a questo lasciava spazio ad osservazioni sulla relazione tra il regista e il cinema quale mezzo. Ricordiamo tra coloro che aderirono all'autobiografia cinematografica Jonas Mekas con *Lost Lost Lost* (1976) e Siminiani con *Zoom* (2005), *Limites 1°Persona* (2009) e *Mapa* (2012).

Se consideriamo in particolare le ultime due correnti notiamo che, nonostante si tratti di film che ricercano il salto estetico e sviluppano nuove forme per provocare una riflessione sul mondo reale, le scelte estetiche, effettuate sia durante le riprese che durante la post-produzione, e il tipo di narrazione, la quale a volte può persino considerarsi ridotta a zero, hanno pochi punti in comune con il significato che tendiamo ad attribuire all'atto di documentare. Utilizzare il termine *non-fiction* per racchiudere in una grande famiglia tutte le opere rappresentanti questa sorta di genuino attaccamento al vero, si manifesti esso negli obiettivi o nei frutti del lavoro cinematografico, non deve pertanto portarci a confondere questo grande insieme con la specificità di un singolo genere. Su questo continuo susseguirsi di opere promotrici ora del realismo ora della realtà, ragionò ai suoi tempi Truffaut, mostrando uno spiccato scetticismo nei confronti del compromesso e opponendosi a chi stava cercando nel cinema di finzione un linguaggio che si potesse conciliare con la rappresentazione limpida del reale:

> Siamo logici: se si vuole analizzare tutto e costruire tutto in termini di plausibilità e verosimiglianza, nessuna sceneggiatura resisterebbe a una simile analisi; a questo punto non resterebbe che una cosa da fare: dei documentari[30]

Comprovare la plausibilità e la verosimiglianza degli oggetti componenti una qualsiasi opera audiovisiva significa fare riferimento ai corrispondenti elementi del mondo reale e proprio attraverso le peculiarità tecniche, estetiche e narrative di cui abbiamo preso coscienza fino ad ora, sono stati proposti nuovi criteri per la distinzione di genere. Le prospettive che andremo ad analizzare sono tre e sono state individuate da Nichols e Plantinga come punti di vista essenziali per poter distinguere il vero dal falso e il conseguente tipo di cinema. Mentre Bill Nichols nei suoi studi assume ancora come punto di partenza il termine "documentario", escludendo però dal genere oltre che le forme più sperimentali anche quelle primordiali, come le *actualités* e i reportage di viaggio, scopriremo perché Carl Plantinga si trova tra coloro che sentendosi limitati

[30] Truffaut F., *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma, 1977, pp.85-86

dalle convenzioni associate al termine hanno aderito alla ridenominazione *non-fiction* e sentito la necessità di guardare il problema da una nuova angolazione.

1.2.2 Le teorie di Bill Nichols e Carl Plantinga

> Il documentario parla di situazioni ed eventi che coinvolgono persone reali (attori sociali) che si presentano agli spettatori come se stesse in storie che comunicano una lettura o un punto di vista plausibile delle vite, delle situazioni e degli avvenimenti ritratti nel film. Il punto di vista peculiare del regista plasma queste storie facendole diventare una maniera di vedere in modo diretto la realtà storica, e non un'allegoria fittizia.[31]

La definizione che Bill Nichols espone nel suo libro *Introduzione al documentario* nasce in seguito ad una serie di riflessioni sulle definizioni date precedentemente da altri autori e sugli elementi comuni dei film appartenenti a questo genere. Questo non significa che non sia consapevole dei limiti della sua dichiarazione o della mutabilità delle forme documentaristiche nel corso del tempo, ma piuttosto che si è posto delle domande su un tipo di cinema, che lui stesso reputa vivace e complesso, con l'obiettivo di giungere ad una risposta universale; tra le svariate riflessioni sul tema specifica che «una definizione concisa e onnicomprensiva è possibile, ma non così cruciale» poiché «finirebbe per celare qualcosa nel momento stesso in cui rivela qualcos'altro»[32]. La sua definizione è il frutto dell'unione di tre considerazioni specifiche sui film documentaristici.

Come prima cosa Nichols si concentra sull'argomento del discorso narrativo e osserva che a differenza della finzione – anch'essa utilizzata per raccontare fatti realmente accaduti - «il documentario racconta situazioni ed eventi reali e rispetta fatti conosciuti; non ne introduce di nuovi o di non verificabili. Parla della realtà storica in modo chiaro e senza l'uso di allegorie»[33]. Dove con allegoria intende le narrazioni fittizie che in qualche modo vogliono prendere il posto del mondo storico verificabile, creando, però, in questo modo una maschera ai significati. Questo non deve far pensare che Nichols sfavorisca la *fiction*; anzi, riconosce che grazie ai mondi inventati e alle storie fittizie i film abbiano la possibilità di far scaturire riflessioni uniche che probabilmente non prenderebbero vita nella mente dello spettatore posto di fronte a un documentario. A tal proposito potremmo prendere come esempio la storia di Oskar Schindler

[31] Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p.25
[32] Ivi, p.18
[33] Ibidem

in *Schindler's list* (1993): un film che venne girato sulla base di testimonianze e materiale d'archivio al fine di raccontare in modo veridico e delicato un evento storico reale, nel quale gli strumenti della *fiction* soccorrono alla forza del tema della Shoah permettendo a Spielberg di rendere la sua opera oggetto di interesse universale e di incentivare il pubblico a nuove riflessioni. Si tratta di un caso particolare in cui le intenzioni del regista, anche a causa del soggetto del film, non si possono nemmeno considerare molto distanti da quelle di un documentarista - pare che Spielberg non accettò di ricevere uno stipendio, trovando sufficiente motivazione nei soli obiettivi che si era prefissato – e in cui la parte investigativa precedente le riprese ricoprì un ruolo così basilare che si potrebbe comparare a quella svolta da chi si prepara a lavorare nel mondo reale, a contatto con persone reali, ma la potenza, la cruda bellezza e l'equilibrio dell'opera dipesero da un ulteriore scelta: la presenza di attori.

Tornando alle parole di Nichols, oltre che raccontare persone reali, cosa che abbiamo visto potersi fare anche con un prodotto di finzione, «i documentari parlano di persone reali che non recitano o interpretano dei ruoli. Al contrario "interpretano" o mostrano se stesse. Esse attingono dalle proprie esperienze e abitudini per essere se stesse di fronte alla macchina da presa»[34]: una riflessione questa volta riguardante i protagonisti del film, sui quali poi specifica, ereditando i ragionamenti avanzati da Erving Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), che nel caso del documentario si potrebbero definire "attori sociali". Nichols adotta l'espressione in quanto vi sarà sempre, anche se minima, una differenza di comportamento tra il soggetto osservato o chiamato all'azione e la corrispondente persona immersa nella sua quotidianità indisturbata. Anche guardando dei documentari abbiamo a che fare con degli attori, persone che in fase di "osservazione" - l'osservazione della camera – presentano se stesse, rivelandosi in maniera implicita o esplicita e manifestando le proprie emozioni più o meno deliberatamente, anche in base al tipo di interazioni che passo per passo si creano sul set durante le riprese. Il cambio di comportamento delle persone coinvolte non è da biasimare: si tratta innanzitutto di una risposta naturale alla variazione del contesto sociale e secondariamente di un processo di adattamento dovuto all'evoluzione di una data situazione nel tempo.

Tra i compiti del documentario, e con quest'ultimo punto Nichols conclude il suo pensiero, c'è infatti anche quello di raccontare «che cosa porta agli eventi o ai cambiamenti reali, che siano le esperienze di singoli individui o di un'intera comunità», precisando anche «come le cose cambiano e chi produce questi cambiamenti»[35], facendo pertanto riferimento al potere

[34] Ivi, p.19
[35] Ivi, p.21

narrativo, oltre che all'oggetto della narrazione – un punto di vista che porterà l'autore a individuare alcune specifiche tipologie o modalità di documentario, tra loro differenti, ma al tempo stesso combinabili, che esamineremo ora anche per comprendere com'è mutato nel tempo il confine che potremmo pensare di tracciare tra il vero e il falso debitamente alla concezione tradizionale del termine.

Nel definire le diverse modalità da lui individuate Nichols ne sottolinea l'approccio del regista al tema trattato, il tipo di regia che ne scaturisce e l'estetica conseguente l'organizzazione delle riprese e il montaggio di immagini e suoni.

- La *modalità espositiva*, tipica anche dei servizi investigativi trasmessi in televisione, enfatizza il commento diretto, spesso attraverso una voce fuori campo e trova le sue basi in una logica argomentativa orientata alla raccolta di prove o all'esposizione di un punto di vista. Ne sono un esempio *Nanuk l'eschimese*, in cui attraverso l'utilizzo di didascalie narrative e immagini plausibili Flaherty costruisce un racconto sulla vita degli Inuit utilizzando elementi che possano essere riconosciuti dal mondo occidentale, *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) e *Sicko* (Michael Moore, 2007), dei quali parleremo ampliamente nei capitoli successivi.
- La *modalità poetica*, pone l'accento sulle associazioni visive e sonore, sui ritmi e la forma complessiva del film, provocando grazie all'utilizzo di esempi persuasivi l'adozione di un punto di vista. È in genere utilizzata per promuovere o difendere una causa. Tra i documentari di questo tipo potremmo collocare *Koyaanisqatsi*, un film di Godfrey Reggio del 1982, privo di trama e dialoghi, che attraverso filmati velocizzati o rallentati guida lo spettatore dalla tranquillità della natura alla frenesia della società civile. Una forma che, nel caso specifico di *Koyaanisqatsi*, potremmo situare tra le sinfonie metropolitane e l'avanguardia, delle quali abbandona, però, l'approccio osservativo, per dare vita ad una forte critica montata sulle note di una musica minimalista.
- La *modalità osservativa* è caratterizzata da un'osservazione rispettosa degli attori sociali, tende a fare chiarezza sulla loro quotidianità o su eventi strettamente collegati alle loro vite ed è tipica delle narrazioni storiche. Di solito anche se narra i fatti per ciò che sono realmente stati assume un determinato punto di vista.
- La *modalità partecipativa* vede il regista interagire con i suoi personaggi e prendere parte attivamente alla messa in scena entrando nel profilmico della pellicola. Le interviste sono un elemento basico di questa modalità, che valorizza le relazioni tra

le persone coinvolte e si concentra sulle loro esperienze personali. Tra vari esempi ricordiamo: Chronique d'une été, di cui abbiamo già parlato con riferimento a quelle forme documentaristiche di dubbia classificazione e che possiamo invece adesso – qualora si voglia seguire il pensiero di Nichols - collocare sotto il genere documentario; e anche opere più recenti, quali i documentari di Moore, compreso Sicko, che abbiamo già utilizzato come referenza della modalità espositiva, *Born into brothels* (Zana Brisky – Ross Kauffman, 2005) e *Stories we tell* (Sarah Polley, 2012).

- La *modalità riflessiva* è spesso associata all'esplorazione dei luoghi e più in generale al fascino della scoperta. Invita lo spettatore a prestare attenzione alle tecniche e alle convenzioni adottate dal film facendo uso di ricerche sul campo, interviste o altri processi al fine di far scaturire una nuova consapevolezza sulla realtà rappresentata. *Nanuk l'eschimese* può essere inserito anche in questa categoria, in quanto oltre che raccontare qualcosa, mettendo l'accento sulle caratteristiche inusuali del luogo esplorato e della vita degli Inuit fornisce allo spettatore un nuovo spunto di pensiero, lo invita alla riflessione.
- La *modalità performativa* ricerca, invece, il coinvolgimento sia del regista che del pubblico, favorendo anziché l'oggettività, la produzione di emozioni e la rievocazione di eventi memorizzati. È usata nei documentari sociologici, in quanto attraverso un percorso di carattere emotivo permette di esaltare il legame tra il regista e i soggetti, insieme alla sua passione per il tema trattato.

La categorizzazione di Nichols, scaturendo dall'analisi delle intenzioni dell'autore e della voce del film, ricorda grossomodo la teoria dell'informazione, la quale concentra la sua attenzione sulla sorgente del messaggio – in questo caso il regista, al quale il critico sembra attribuire una sorta di "missione" informativa – sul messaggio stesso, l'argomento del film, e sul canale utilizzato per il "trasporto" del messaggio a destinazione – il film stesso, che riversa sulla società i contenuti scelti dal regista provocandovi i derivanti effetti. Di fatto, tra le varie genealogie quella di Nichols ricevette svariate critiche, tra cui, oltre quella appena vista – sul modello a cui si oppose più tardi il pensiero di Plantinga, che risalta, invece, il ruolo attivo del pubblico - quella di aver creato una catena di classificazioni che sviluppandosi l'una all'interno dell'altra, non fanno altro che creare una struttura fin troppo vincolante. Questa seconda riflessione, avanzata dalla studiosa Stella Bruzzi, specifica che si tratta di qualcosa di innecessario dal momento in cui, a prescindere dalla tipologia a cui appartiene, il film documentario non fa altro che dar voce ad una verità che si muove e prende forma di fronte alla

macchina da presa; ad esso Bruzzi aggiunge che più che una divisione del genere in modalità, sembra essere una storicizzazione del documentario attraverso modalità caratteristiche di epoche distinte e reputa futile cercare di rendere così complesso un mezzo che di per sé potrebbe sopravvivere della sola interazione tra il regista e i soggetti, paragonando l'atto stesso di documentare ad una *performance*[36] - motivo per il quale oltre a discostarsi dalle idee di Nichols lo farà anche dalla visione di stampo classico di Plantinga. La classificazione pensata da Nichols, nonostante sia forse la più considerata, non è l'unica a cui si può fare riferimento per suddividere il genere in sottocategorie. Scaturite da tipi di osservazione differenti, sono ampliamente conosciute anche quella più datata di Paul Rotha, presentata nel suo libro *Documentary Film* del 1936, quella di Erik Barnouw, che categorizza i film analizzandone le capacità comunicative e comparandone la funzione a una professione lavorativa[37], e quella di Barroso, che si considera unicamente la tematica sviluppata dal documentario. La differenziazione dei bisogni, delle idee e degli obiettivi degli studiosi contemporanei del documentario si può vedere come una delle conseguenze della confusione creata attorno al termine ed è proprio per questa ragione che accanto alle indagini più tradizionali di Nichols, che Stella Bruzzi accusa di conservatorismo, vi sono nate quelle più moderne attorno al concetto di *non-fiction*, di autori quali: Mínguez che definisce i concetti di *fiction* e *non-fiction* come «macrogeneri o modi caratteristici di rappresentazione di un universo immaginario – nel caso della fiction – e di alcuni aspetti della realtà, nel caso della non-fiction»[38]; Antonio Weinrichter che in *Desvíos de lo real: el cine de no ficción* (2004) descrive la *non-fiction* come una zona aurorale tra la narrazione e il discorso, tra la storia e la biografia singolare e soggettiva; e infine A. del Rivero e L. Sánchez che situano la non-fiction in una zona che non può essere tracciata, in cui si vedono sintetizzate la purezza estetica avanguardista, la purezza realista del documentario e quella narrativa della *fiction*.

Anche Carl Plantinga ricade tra coloro che prediligono la locuzione *non-fiction*, ritenendo che non sia opportuno utilizzare "documentario" perché comporterebbe che gli studi sul documentario tradizionale restassero separati da quelli di generi quali l'avanguardia, i

[36] Bruzzi S., "*The performative documentary. Barker, Dineen, Broomfield"*, in *Contemporary documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2000
[37] La teoria di Barnouw (tratta da Barnouw E., *Documentary: A History of the Nonfition film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993) distingueva otto tipologie di documentario personificate da otto professioni corrispondenti: l'esploratore, tipico di documentari etnografici o antropologici quali *Nanuk l'eschimese* e *Moana* di Flaherty; il reporter, legato alla trasmissione di informazioni; il pittore, enfatizzante l'arte; l'avvocato, difensore del popolo, come i documentari di Grierson; il procuratore, adatto per giudicare e condannare; il cronista, che si basa su fatti storici; il promotore, patrocinato da imprese; il combattente.
[38] S.a., *Cuadernos de Comunicación e Innovación*, ottobre 2015 - gennaio 2015, pp.1/8

documentari poetici o gli pseudo-documentari - cosa che Nichols sembra escludere dal momento che non considera con la sua definizione di identificare un elemento che possa accomunare tutti i film del genere, finendo per considerarne solo una piccola parte. Plantinga, al contrario di Nichols, che propone una definizione esplicitandone i limiti provocati dall'evoluzione del cinema nel corso del tempo, ricerca una caratterizzazione che sia valida in ogni luogo a prescindere dal periodo storico e dalle caratteristiche individuali dei film, giungendo a descrivere la *non-fiction* come una rappresentazione dichiarativa e veridica, con cui i registi rendono manifesta l'intenzione di predisporre lo spettatore a credere alla parte "assertiva" del film, considerando le immagini e i suoni una fonte affidabile per l'attendibilità del soggetto e prestando attenzione alla forma sotto la quale il contenuto argomentativo prende vita nel profilmico, la parte "visiva"[39] - espressioni che non sembrano effettivamente minimizzare la durevolezza della sua dichiarazione. La divisione del film in due parti portanti, quella visualizzata sullo schermo e quella argomentativa di riferimento, deriva dal fatto che Plantinga abbia situato la sua investigazione sul cinema di *non-fiction* nell'ambito della pragmatica, una scelta che comporta lo studio dei ruoli che il prodotto filmico può come tale assumere all'interno della società[40]. Charles Morris nel suo libro *Foundations of the Theory of Signs*, definì la pragmatica come la parte della semiotica che ha il compito di studiare la relazione esistente tra i segni e i soggetti che ne fanno utilizzo - un rapporto indispensabile per la comprensione dei fattori che intervengono nell'attribuzione di significato ai segni - di cui Plantinga eredita gli scopi tradizionali e le questioni applicandoli espressamente allo studio del segno audiovisivo; ovvero, a tutti quei riferimenti individuabili nell'immagine e nel suono che in qualche maniera, debitamente alle attribuzioni di significato avvenute per via di diversi contesti sociali, geografici, politici o religiosi, si possono associare a concetti più ampi. Il suo approccio dimostra la volontà di raccogliere e superare le precedenti definizioni tenendo conto, sì delle intenzioni del regista e degli effetti provocati dal messaggio sul pubblico, ma anche del valore dell'interpretazione data dallo spettatore, che, differentemente da quello di Nichols, per Plantinga gioca un ruolo attivo all'interno del processo di osservazione e attribuzione di significato al contenuto.

La visione di Plantinga è frutto di un metodo che si discosta da quelli tradizionali principalmente per due motivi. Innanzitutto l'autore segnala che la confusione circa il termine *non-fiction*, che non è altro che la negazione del suo opposto, proviene da una confusione

[39] Plantinga C., "*What Documentary Is, After All*", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol.63, n.2 Estate 2005, pp.114-115
[40] Plantinga C., *Rhetoric and representation in Nonfiction Film*, cit., s.i.p.

precedente, quella che esiste attorno al concetto di finzione. Il suo punto di partenza si può considerare originale rispetto a quello di altri studi e gli ha permesso di assumere una posizione critica sul relativismo e lo scetticismo delle precedenti definizioni, che tendevano tutte a minimizzare l'importanza della dimensione "negata" della *fiction*: un genere che sopravvive grazie all'intelligenza del genere umano, subordinatamente alla sua volontà e alle creazioni dell'immaginazione – a cui Plantinga, in base a quanto appena detto, contrappone la *non-fiction*, che nonostante comporti la partecipazione di soggetti presuppone l'esistenza di una realtà indipendente dal pensiero di chi la racconta, che abbiamo la possibilità di conoscere e trasportare su pellicola. Secondariamente, Plantinga ridefinisce il concetto, osservando che la maggior parte delle definizioni esistenti, tra cui quella di Nichols, commettono principalmente due errori: non è per lui ragionevole distinguere il cinema di finzione da quello del vero, facendo riferimento al profilmico e ammettendo che il primo si occupi di creare universi fittizi, mentre il secondo di riprendere il mondo così com'è poiché entrambi presentano in realtà un certo grado di costruzione, a cui la prospettiva referenziale non è in grado di porre dei limiti; e anche l'attenzione al testo audiovisivo è per lui di importanza superficiale al fine di argomentare una classificazione, visto che – esattamente come accade con le parole del linguaggio verbale, e quindi da una prospettiva retorica – le immagini di per sé non avrebbero un significato se non corrispondesse loro un mondo di riferimento, sia esso reale o immaginario.

Plantinga sviluppa le sue riflessioni assumendo come punti chiave della sua ricerca tre specifiche fonti, estratte dagli studi anteriori di altri autori, che divennero la base della sua teoria sul genere: in primo luogo considera la teoria di Carroll, di cui abbiamo parlato nella sezione precedente, grazie alla quale conclude che la classificazione di un film non può prescindere l'idea del pubblico ed è pertanto da considerarsi strettamente relazionata al contesto di comunità che si compongono oltre che di aspettative anche di giudizi; in secondo luogo prende in analisi un'idea che Ludwig Wittgenstein aveva esposto in *Ricerche filosofiche*, pienamente coerente con il pensiero di Carroll; ed infine si ispira a una teoria relativista di Nicholas Wolterstorff sulla cosiddetta "proiezione del mondo" tipico delle opere d'arte di tutti i tempi. Si tratta di tre spunti che oltre essere d'appoggio alle teorie del critico, si sostengono l'un l'altro, incentrandosi sempre sul contesto in cui si sviluppa e viene utilizzato un determinato linguaggio, ora cinematografico ora verbale. Le teorie di Wittgenstein, infatti, sostenevano che il significato di una determinata parola si possa definire come l'uso che ne viene fatto nel linguaggio[41] e lo stesso ragionamento venne applicato in ambito cinematografico da Carroll e Plantinga, che ne

[41] Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2009

dedussero, il primo che la classificazione di una pellicola non si possa ritenere indipendente dal contesto in cui essa viene proiettata, il secondo che il significato di un film di *non-fiction* sia indubbiamente legato alla realtà storica e alle circostanze in cui viene utilizzato. Mentre lo spettatore posto di fronte a un film di finzione concentra la sua attenzione su un mondo fittizio autosufficiente, a cui richiede coerenza intrinseca e nella migliore delle ipotesi che sia verosimile ad una realtà esistente di riferimento, colui che osserva un film di *non-fiction* ha bisogno di individuarvi un certo numero di prove o riferimenti al mondo reale, da cui scaturirà una particolare interpretazione. Plantinga ridefinisce infine il concetto di *non-fiction* esaminandolo dal punto di vista pragmatico, anche come conseguenza dell'applicazione delle teorie del linguaggio di Wolterstorff, prosecutore del pensiero del filosofo e linguista inglese John Langshaw Austin. Secondo Austin le parole oltre che avere una valenza verbale posseggono una funzione performativa – un ruolo concernente l'aspetto pragmatico dei termini, che si basa sulla loro forza illocutoria - di cui si possono individuare le cause e comprenderne gli effetti solo conoscendo il contesto in cui vengono pronunciate, o meglio "messe in azione". Wolterstorff ne parla spiegando che in tutti i campi artistici la creazione di un'opera non costituisce la mera descrizione di un mondo, ma piuttosto la "proiezione di un mondo", che oltre a comprendere una parte riproducibile attraverso immagini (e suoni, nel caso del cinema), include in maniera implicita o esplicita un punto di vista sul mondo rappresentato[42]. È grazie a questo percorso investigativo che Plantinga giunge a scomporre la *non-fiction*, in due parti: quella visiva e quella che abbiamo definito "assertiva", che permette al regista di dare voce a una fede o a un'opinione sulla realtà o su qualche aspetto del reale.

La prospettiva pragmatica di Plantinga, svincolando l'immagine dalla sua referenza tangibile e relazionandola piuttosto con il suo significato, ha il vantaggio di superare la necessità di utilizzare il concetto di "rappresentazione del reale", eliminando così tutta la serie di dubbi che condussero alla maggior parte delle definizioni avanzate sul genere, tra cui quella di Bill Nichols; per di più, discostandosi dalla valorizzazione degli elementi retorici, rende più flessibile la aadottabile dal film, quella che Nichols definisce come modalità. Tuttavia, anch'egli fornisce una categorizzazione, proponendo come una sorta di "tipologia euristicha", quelle che definisce voci del documentario – termine che mette in evidenza il fatto che il documentario implichi una visione umana - con il semplice obiettivo di capire come il film si rivolge al pubblico, senza sentire l'esigenza di creare dei gruppi basati sulle rappresentazioni

[42] Wolterstorff N., *"Worlds of Works of Art",* in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35, 2, 1976

adottate dal film[43]. Distingue: la voce formale, che trasmette le conoscenze con sicurezza; quella aperta, che lo fa in maniera più dubbiosa; e quella poetica, che invece di trasmettere conoscenze particolari, mette in mostra gli aspetti estetici del mondo. Per concludere, tornando alla definizione di partenza Plantinga associa la forma stessa del documentario alla sua "intrinseca" umanità:

> Ogni film è costruito dagli umani con delle finalità comunicative e l'uso della voce per denotare la prospettiva della narrazione rende omaggio alla realizzazione della *non-fiction* come una forma di comunicazione umana. Il film di *non-fiction* è un testo fisico impiegato per comunicare, composto da un discorso astratto che presenta le informazioni di un mondo proiettato e da una "voce" che esprime quest'informazione da una determinata prospettiva.[44]

Le teorie dei due autori, Nichols e Plantinga, si distinguono dunque per l'approccio adottato e le conclusioni tratte sui temi degli obiettivi e delle forme comunicative del genere, ma questa differenza non sottrae valore alla rilevanza di entrambi gli autori nell'ambito delle teorie sulla *non-fiction*. Le prime idee di Nichols, infatti, nonostante risalgano alla pubblicazione di *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, del 1991, continuano ad avere gran validità nell'ambito dell'analisi del documentario e insieme ad esse anche quelle di Plantinga si posizionano alla base della comprensione del genere, rendendo l'autore tra le figure accademiche più riconosciute in ambito cinematografico. Tra le varie questioni a cui i due autori hanno reputato indispensabile dare una risposta compare, però, un problema che fin qui non abbiamo ancora analizzato e che può essere considerato il punto di partenza per la considerazione di una nuova prospettiva che intervenga in soccorso delle altre tre (la referenziale e la retorica di Nichols e la pragmatica di Plantinga) ai fini di effettuare una distinzione ancora più netta tra il reale e il fittizio, tra la *non-fiction* e il cinema di finzione: l'etica. D'ora in poi definiremo come prospettiva etica il punto di vista generato da quel codice professionale che dovrebbe essere applicato da tutti colori che prendono parte in qualche maniera alla produzione di un film. Può essere considerata un criterio trasversale, in quanto si manifesta – attraversandone gli oggetti di studio - nelle altre tre prospettive. Vedremo nel prossimo capitolo come grazie all'assunzione di un nuovo sguardo risulterà più semplice distinguere i due diversi generi:

[43] Plantinga C., *Rhetoric and representation in Nonfiction Film*, cit., p.106
[44] Ivi, p.100, T.d.a.

> Quei teorici del documentario che, per quanto non sembri plausibile, negano l'esistenza di differenze importanti tra il documentario e la *fiction*, dovrebbero senza dubbio spiegare, in qualche modo, quali sono le distinte obbligazioni etiche che si assumono con ognuno dei due generi. (Carl Plantinga)

Ci occuperemo in particolare di vedere in quali modi il realizzatore del film risulta relazionato con i soggetti e il pubblico e che cosa significa – e fino a che punto si può considerare lecito - utilizzare esplicitamente o cercare di nascondere il falso nell'opera documentaristica.

2. L'importanza dell'etica nel documentario

Premesse

La questione etica assume nel genere documentario un'importanza fondamentale. Risulta impossibile comprendere appieno un film di *non-fiction* se non si considera di svolgere un'analisi deontologica del mestiere del regista, esaminando, oltre che le scelte narrative, estetiche e tecniche trattate finora, le relazioni umane di cui il prodotto filmico è manifestazione e quelle che si stabiliscono tra l'autore e il pubblico, al fine di misurare l'integrità delle intenzioni e delle motivazioni che mettono in moto il suo impegno. Si tratta di un tema complicato - sempre più rilevante nell'ambito dei nuovi mezzi di comunicazione e del cinema anche a causa della semplicità con cui al giorno d'oggi si riprendono, vendono e trasmettono informazioni e immagini di ogni tipo - sul quale numerosi teorici, tra cui i due autori che stiamo considerando, hanno avanzato disparate ipotesi cercando di rispondere a domande relative sia ai rapporti sociali derivanti dalla creazione di un documentario, sia a quegli *steps* produttivi del film che ne fanno un "trattamento creativo":

- Che cosa abbiamo il diritto di riprendere?
- È necessario che il codice professionale si modelli sul contesto in cui ci si trova?
- Come dobbiamo comportarci con le persone?
- Cosa dobbiamo al nostro pubblico?
- Esiste la possibilità di rappresentare la realtà in maniera oggettiva?
- Fino a che punto è lecito post-produrre il materiale raccolto?

Il risultato del recente acuirsi della disputa tuttavia conferma che, nonostante la presenza di alcuni punti apparentemente stabili, l'etica non può prescindere dalla visione soggettiva di chi ne studia o ne applica i principi, indipendentemente dall'ambito in cui ci si trova. Ragione per cui, al fine di valorizzare il contenuto di questo capitolo e moderarne le conclusioni, parallelamente alla ricerca teorica e all'analisi dei film selezionati, presteremo particolare attenzione alle opinioni a volte eterogenee, a volte concordi di tre registi italiani che hanno a che fare da anni con la finzione e la *non-fiction*, ma sopra ogni cosa lavorano a stretto contatto con la realtà: Enrico Verra, Massimiliano De Serio e Daniele Gaglianone.

2.1 I protagonisti dell'etica

A differenza del cinema di finzione il documentario si riferisce alla realtà con l'intenzione di "esprimerne la verità". Ovvero, di raccontare mediante le sue svariate forme, qualcosa di veridico e strettamente vincolato al reale. Come abbiamo già spiegato nel primo capitolo, non è detto che questo scaturisca da immagini completamente estrapolate dal mondo in cui viviamo, né stiamo parlando della rappresentazione di verità assolute, ma piuttosto di una verità che si manifesta nel film attraverso immagini e suoni che seguendo il filo logico della narrazione rispettino il testo argomentativo, che da voce al punto di vista adottato dal regista per osservare la realtà. La soggettività del punto di vista è inevitabile ed esattamente come accade quando un gruppo di fotografi decide di scattare all'unisono una fotografia allo stesso oggetto, ogni documentarista riprende gli elementi della realtà da un'angolazione puramente personale, spingendo di conseguenza lo spettatore a vedere il mondo sotto una nuova luce. L'oggetto immortalato dai diversi scatti dei fotografi è lo stesso così come lo è la verità su quell'elemento specifico della realtà nei diversi film dei documentaristi.

Come specifica Errol Morris:

> *There is such a thing as truth* [c'è solo una verità], ma spesso siamo personalmente interessati a ignorarla o a negarla totalmente. Inoltre, non si tratta soltanto di pensare a qualcosa che la renda vera. La verità non è relativa. Non è soggettiva. Potrebbe essere sfuggente o nascosta. Le persone potrebbero desiderare di ignorarla. Ma ci sono solo una verità e la ricerca della verità: cercare di capire cosa è realmente successo, cercare di capire come stanno veramente le cose. [...] Non è che possiamo trovare la verità con la "V" maiuscola. Indaghiamo e a volte scopriamo cose e a volte no. Non c'è modo di saperlo in anticipo. Dobbiamo solo procedere come se ci fossero delle risposte alle domande. Dobbiamo procedere come se, in linea di principio, potessimo scoprire le cose - anche se non possiamo. L'alternativa è inaccettabile.[45]

Il documentarista assume toni critici anche perché i suoi film sono soliti indagare verità complesse e compromettenti - l'uccisione di uomo (un poliziotto) in *Thin blue line*, la distruzione provocata dalla guerra moderna in *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara* (2003), le torture e gli abusi per mano dei soldati degli Stati Uniti nella prigione di Abu Ghraib di *Standard Operating Procedure* (2008), film che provocò un notevole

[45] Morris E., "*There Is Such a Thing as Truth"*, NPR, 2 maggio 2005, T.d.a.

scandalo pubblico – ma questo non significa che il pensiero non sia estendibile all'intero genere e che altri abbiano, invece, il diritto di non ricercare la verità attraverso la loro investigazione.

Come recita una delle persone intervistate in *Standard Operating Procedure*, in cui la verità è rivelata mediante interviste e fotografie, scattate tra le mura del carcere, fino ad allora inedite: «quando vedi una fotografia, non vedi fuori dalla cornice». Lo stesso vale quando si osserva lo schermo su cui scorrono le immagini del film: l'inquadratura è una selezione di spazio che, oltre che includere, esclude, richiedendo pertanto che venga effettuata una scelta. Il contenuto dell'inquadrature può essere determinato da una decisione previa o adattarsi alle necessità della realtà, che durante le riprese non smette mai di evolversi. Il tema della cornice e dell'importanza dello sguardo è stato affrontato da molti, e lo stesso Morris in *Not Every Picture Tells a Story* ne spiega con un chiaro esempio le conseguenze fondamentali:

> Prendete il recente *videotape* del ribelle iracheno di Falluja ucciso a spari da un marine. Non ci dice tutto quello che dobbiamo sapere su quello che è successo. Non ci dice a che cosa stava pensando il marine o a cosa stava pensando il suo prigioniero – cioè, a cosa stava pensando prima di essere ucciso. Ma ci dice che è successo qualcosa. […] Le immagini ci costringono a raccogliere i nostri pensieri. Ci fanno pensare alle motivazioni, alle intenzioni – ci fanno pensare a come interpretiamo le nostre esperienze, a come pensiamo al mondo, a come cerchiamo di capire le ragioni degli altri. [46]

A proposito del concetto di cornice e del fatto di dover effettuare una scelta di contenuto, si pronuncia Massimiliano De Serio, aggiungendo che l'inquadratura, oltre che diventare una selezione dello spazio mostrato, da vita a una relazione triadica, che permette la costruzione dello sguardo stesso:

> L'esplorazione di un mondo non è per forza come l'esplorazione di un archeologo che cerca dei frammenti per ipotizzare una storia, una vita, una civiltà. Al contrario. A partire da una totalità che in modo illusorio ci è data davanti, noi dobbiamo tirarne fuori un frammento brillante. Nel campo [quale realtà, luogo o contesto] è altrettanto importante essere *in campo* e *fuori campo*. E quando guardi la realtà sei in relazione anche con tutto il fuori campo. È dalla relazione tra te, il campo e il fuori campo, che nasce lo sguardo. Uno sguardo che gli altri non vedono fisicamente, ma devono sentire. Il sentire cosa c'è fuori da parte dello spettatore non è fisico, ma è sentimentale, umano. In questo "campo di energie" si gioca il ruolo di osservatore.

[46] Morris E., "*Not Every Picture Tells a Story",* The New York Times, 20 novembre 2004, T.d.a.

Il fatto che il genere non vieti di trattare la realtà in modo creativo, comporta che ci si possa relazionare al mondo da rappresentare in svariati modi e farne risaltare il vero sotto svariate forme, così come scrive Nichols quando prende in considerazione sei particolari modalità di documentario, e fa similmente – seppur considerando un aspetto legato ai toni piuttosto che alla forma stessa – Plantinga, quando spiega l'esistenza di tre voci.

Per Brian Winston, professore della Lincoln University, il documentario è situato tra l'arte della *fiction* e il giornalismo ed è per questo che risulta così difficile stabilire dei limiti di condotta: «mentre il suo ancoraggio alla realtà richiede che si comporti eticamente, il suo parallelo desiderio di poter essere "creativo" permette un certo grado di "immoralità" artistica»[47]. Contrariamente al giornalista, che si pone il solo obiettivo di esporre al pubblico un certo tipo di conoscenza, infatti, il documentarista è solito stabilire un compromesso con gli spettatori e i soggetti del film. Si tratta di un insieme di obbligazioni che non sono delineabili, né inalterabili, ma che, come sottolinea Enrico Verra, l'autore di un film documentario, a differenza di chi ha a che fare con la finzione, deve in qualche misura considerare:

> É evidente che per il fatto stesso che facendo un documentario si va incontro a persone reali, entrando in qualche modo nella vita degli altri, nelle problematiche degli altri, in situazioni reali, l'approccio sia diverso da quello che hai con degli attori. E proprio perché, secondo la mia visione, il documentario deve raccontare l'incontro tra te e la realtà che vai a raccontare, ci vuole una sorta di contratto morale di fiducia tra chi filma e la persona che viene filmata.

Al fine di comprendere meglio in che modo si possa stabilire questa sorta di contratto – necessario dal momento in cui nell'esposizione entra in gioco una realtà concernente la storia - che può basarsi su un accordo concreto, ma anche su una forma di rispetto implicita – si può pensare all'emblematico documentario *L'immagine mancante* (Rithy Panh, 2013): il quale oltretutto permette di capire appieno l'importanza di quella che abbiamo denominato "prospettiva etica". Nel film il regista racconta in prima persona la sanguinosa rivoluzione dei Khmer Rossi nella Cambogia comunista di Pol Pot, regime che provocò la morte di 2 milioni di persone tra il 1975 e il 1979, tra cui quella dei suoi familiari. I fatti, ambientati a Phnom Penh, vengono narrati attraverso la rievocazione di numerosi eventi e momenti quotidiani che l'autore visse all'età di soli 15 anni, mediante una nuova forma di documentario che al fine di allontanarsi dalle rappresentazioni falsate dalla propaganda di allora, si sviluppa sull'unione di

[47] Winston B., *Ethics,* in Rosental A., Corner J. (a cura di), *New challenges for Documentary*, Manchester University Press, Manchester, 2005, p.181, T.d.a.

due particolari elementi: da una parte l'utilizzo di una serie di immagini di repertorio, tratte da un archivio molto limitato di fotografie e riprese asettiche e visibilmente logorate dalla violenza – uno sfondo che da voce alla versione ufficiale della dittatura; dall'altra la realizzazione e l'inserimento sulla scena di circa cinquecento statuette d'argilla che l'autore fa vivere ora in piccoli scenari fittizi ora sovrapponendole alla cruda realtà dei filmati storici. Attraverso il montaggio delle due componenti, a cui si aggiungono anche alcuni filmati in cui compare Rithy Panh stesso intagliando e plasmando con cura la sua realtà da riprendere, l'autore approda a un'estetica nuova, che materializzando il ricordo, ci permette di associare gli oggetti, i luoghi e le persone di cui parla la voce fuori campo del regista, alle corrispettive referenze reali.

Ci troviamo di fronte ad un documentario unico perché oltre che riuscire a mettere in evidenza e raccontarci poeticamente la barbarie di una vicenda storica andata persa nel tempo, risalta innanzi tutto la potenza del cinema quale "ricreatore di una verità", superandone il ruolo di semplice mezzo. L'osservatore non ha a che fare con una vicenda inventata, né con il racconto di un personaggio fittizio inserito in un determinato contesto storico (così come accade nei film storici di finzione), ma piuttosto con una "verità ricreata" di cui percepiamo le sofferenze come se i volti magri delle figure d'argilla fossero quelli di esseri umani che hanno donato la propria immagine alla camera. Tuttavia, il film potrebbe anche essere visto come una "metarappresentazione" in quanto, se escludessimo l'esigua presenza di filmati d'archivio e i brevi piani che vedono l'autore impegnato nella fase di lavorazione artigianale del profilmico, si tratterebbe solo di una successione di riprese su statuine e scenari fabbricati che a loro volta raffigurano dei luoghi e delle persone: la prospettiva referenziale – secondo quanto sostiene Nichols - escluderebbe a priori il film dalla *non-fiction.* Viene da chiedersi, però, se nel caso de *L'immagine mancante*, si possano considerare validi i presupposti morali del documentario a cui abbiamo fatto cenno poco fa. L'autore deve sentirsi analogamente relazionato ai suoi "personaggi"? Ha delle responsabilità nei loro confronti? O meglio, nei confronti del loro ricordo? E nei confronti dei suoi spettatori? In quei casi in cui attraverso un'analisi degli elementi del profilmico, delle tecniche, dell'estetica e di tutte quelle caratteristiche proprie esclusivamente della rappresentazione, non sia possibile attribuire un'etichetta specifica a una certa opera filmica abbiamo la possibilità di assumere la cosiddetta "prospettiva etica": un punto di vista considerato dalle teorie di Plantinga che lo condusse, tra le altre cose, a prestare speciale attenzione alla caratterizzazione dei soggetti - in quanto persone svincolabili dalla questione etica, ma al tempo stesso personaggi subordinati alla creatività dell'autore. È vero che Rithy Panh muove dinnanzi alla camera delle figure d'argilla, ma l'attenzione con cui viene messa in

atto questa sorta di *fiction* è segno di una forte sincerità verso il pubblico e il rispetto che porta ai personaggi, ai luoghi e più in generale alla tragedia che prende vita nel suo film di una relazione altrettanto forte con le persone rappresentate. È una sorta di tutela dei soggetti – nonostante in questo caso si tratti di una rappresentazione di questi: una responsabilità paradigmatica del genere documentario che secondo De Serio scaturisce nel momento in cui ci si chiede se «abbiamo il diritto di raccontare delle vite». Per l'autore si tratta di una questione strettamente relazionata allo sguardo: «uno sguardo protettore, non uno sguardo che sveli; uno sguardo che richiede tempo, conoscenza, e l'umiltà di dire "basta"».

Il documentarista, al contrario del regista di film di finzione, oltre che essere il realizzatore dell'opera, dal momento in cui si incarica di creare un nesso tra la realtà e il pubblico assume necessariamente il ruolo di mediatore, per cui è necessario, come precisa De Serio, che conosca appieno la realtà da rappresentare. La responsabilità morale di cui si farebbe carico sarebbe decisamente minore se si limitasse alla mera trasmissione dell'informazione, quella messa in atto dal giornalista e dai *videoreporter*, ma il genere presuppone che sia consapevole del peso costituito dal suo inevitabile intervento e questo fattore ha origine nella più profonda e personale connessione con il mondo da rappresentare e i suoi individui. Una relazione che: dev'essere regolata dall'accordo di cui parla Verra presupponendo che innanzi tutto - attraverso la condizione del «io ti filmo e queste immagini verranno utilizzate» - ci sia il totale coinvolgimento della persona filmata; si deve basare su un forte senso di accettazione da parte del regista, di cui parla Gaglianone spiegando che piuttosto che schiacciare tale relazione su una struttura predeterminata «bisognerebbe sparire di fronte alle persone, annullarsi per poter essere completamente disponibili» – facendo riferimento ad un'idea del giornalista polacco Ryszard Kapuściski; e infine deve contare sulla generosità dell'autore stesso, come indicano le parole di Massimiliano De Serio.

> Quando ti relazioni con qualcuno, questo qualcuno ti sta dando qualcosa di sé, un'immagine intima. Nella restituzione di questo atto di generosità delle persone, bisogna essere altrettanto generosi. Se questo non avviene anche lo spettatore lo sente.

Come scrive il documentarista Eduardo Coutinho, il contratto che il regista stabilisce di firmare con entrambe le parti «o è morale o non esiste»[48]. È pertanto fondamentale considerare come una totalità il triangolo composto da regista, soggetti e spettatori. Un triangolo che può assumere diverse sfumature, delle quali ognuna implica determinate scelte di linguaggio.

[48] Coutinho E., Xavier I., Furtado J., *"El sujeto (extra)ordinario"*, in *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires, 2011, p.102, T.d.a.

Secondo la classificazione di Bill Nichols le principali relazioni tra i tre elementi sopracitati si possono esprimere attraverso tre formule principali, a cui se ne potrebbero in realtà aggiungere molte altre proprio a causa dell'eterogeneità del genere[49]:

- *Io parlo di loro a voi*

Il regista, o una voce fuori campo, descrive una situazione o un problema in maniera personale, talvolta presentando in modo implicito o esplicito una soluzione. L'*io* può manifestarsi sotto forma di *voice over* onnisciente, un surrogato anonimo nato intorno agli anni Trenta che spesso è usato tra le altre cose per conferire al film un tono più poetico, o dare spazio all'autore stesso: mentre in casi come *The thin blue line* non viene mai inquadrato, può presentarsi anche di fronte alla cinepresa diventando uno dei personaggi del film. Adottano questo tipo di relazione i documentari di Michael Moore, che a partire da *Roger & Me* (1989) assume il ruolo di cittadino indiscreto, mantenendolo poi anche nelle produzioni successive. È la forma più classica di documentario e si tratta di una rappresentazione di altri, *loro*, un termine che sottolinea la lontananza tipica dei documentari espositivi. Generalmente il film assume un tono autoritario, una voce formale, e il regista una posizione distaccata anche dal pubblico, che è solito conquistare e coinvolgere ricorrendo ad una spiccata retorica.

- *Esso parla di loro (o di ciò) a noi.*

La separazione tra la voce narrante, spesso impersonale, e il pubblico è ancora più netta. Questo tipo di formulazione caratterizza il "discorso istituzionale" e si rivela utile nel caso in cui si vogliano analizzare particolari contesti sociali, evitando in parte il peso della responsabilità che ne deriverebbe. È la realtà stessa che parla di sé, apparentemente non abbiamo a che fare con la visione dell'autore. Il regista si inserisce nel pubblico trasformandosi in ascoltatore/osservatore di una serie di soggetti che non sono altro, di solito, che esempi di una situazione più generale. Ne sono un esempio le sinfonie metropolitane, alcuni film d'avanguardia, ma in parte anche *Night Mail*, in cui la voce inziale di John Grierson introduce in modo suggestivo la ritmica successione di immagini del film, e *The River* (1938) di Pare Lorentz: un documentario che risalta l'importanza del fiume Mississippi, affiancando ad alcune riprese che ne enfatizzano la bellezza, quelle che ne raccontano le attività lavorative connesse e le relative complicazioni, concludendosi con una spiegazione sul ruolo della Tennessee Valley nella risoluzione dei problemi causati dalle pratiche che ne inquinavano le acque provocando

[49] Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., cap.2

inondazioni catastrofiche. Di fronte al film ci si lascia coinvolgere, ma ne deriva una rappresentazione poetica quasi alienante che rischia di ostacolare la presa di coscienza.

- *Io/noi parlo/parliamo di noi a voi.*

Il regista è strettamente legato alle persone o ai fatti che rappresenta. Tratta quindi un contesto che vive o ha vissuto, rivolgendosi al pubblico. Spesso questo tipo di documentari nasce dall'impulso a volersi raccontare di una realtà collettiva, come accade nel cinema auto-etnografico, o di un singolo soggetto, da cui si originano autobiografie quali il cinema di Siminiani. A questi si affiancano poi alcuni film che conciliano perfettamente la vita di singolo personaggio, l'autore, e quella del contesto di riferimento: in *Stories We Tell* di Sarah Polley, l'autrice ripercorre la storia della sua famiglia facendo uso di vecchi filmini, ricostruzioni e interviste in cui, sì assume un ruolo fondamentale, ma lascia spazio alla voce dei familiari risaltandone la caratterizzazione; mentre in *Flotel Europa* (2015), il regista Vladimir Tomic, ci illustra la comunità della nave (la Flotel Europa, appunto) ancorata a Copenhagen che a metà degli anni Novanta divenne la "casa" temporanea di circa un migliaio di persone fuggite dalla guerra bosniaca, riportando in vita i suoi ricordi, attraverso alcune immagini da lui riprese in giovane età e conservate in una serie di VHS.

La relazione che si decide di instaurare o si instaura involontariamente con i soggetti e il pubblico, determina il tipo di documentario che si verrà a creare e di conseguenza le questioni etiche che bisogna prendere in considerazione. Come abbiamo detto, per il regista l'adozione di un codice etico non è solo una responsabilità, ma uno strumento di tutela a tre direzioni: verso il suo gruppo professionale, i suoi soggetti ed il suo pubblico. Per risaltarne l'importanza e i rischi in ambito documentaristico, sono intervenuti nel tempo alcuni registi, che si sono concentrati sul ruolo dell'etica cinematografica mettendola al centro del discorso.

Ne è un esempio paradigmatico un film che abbiamo classificato all'interno della modalità partecipativa, *Born Into Brothels*, con il quale Zana Briski riesce a comunicare l'eccezionale contrasto tra il ruolo fondamentale dell'etica e quello di forma d'arte del documentario. L'autrice crea nel film un equilibrio perfetto tra il suo compito di regista e di personaggio, aiutando i figli delle prostitute di un bordello di Calcutta ad apprendere come autorappresentarsi attraverso la fotografia. Il film, che nel 2005 si aggiudicò l'Oscar come miglior Documentario, fu criticato per due ragioni: per prima cosa sembrava che l'autrice si fosse avvalsa dell'ingenuità dei piccoli fotografi per raggiungere e rappresentare una realtà a cui lei non avrebbe potuto avere pieno accesso; inoltre, a seguito delle riprese il futuro dei bambini

coinvolti risultò essere peggiore di quello che la vita che conducevano precedentemente avrebbe potuto assicurare loro. Tuttavia, la prospettiva adottata da Briski e la vicinanza agli otto piccoli autori di fotografie che successivamente avrebbero fatto il giro del mondo, entrando in conflitto con una più oggettiva etica giornalistica, provocano nello spettatore una riflessione che va oltre il caso specifico di Calcutta, estendendosi all'intero genere documentario: la retorica del film, quale forma d'arte, si addice al rispetto del codice morale umano?

In *No Lies* (1973), un film di Mitchell Block, ci troviamo di fronte a un quesito affine. Il regista riprende la confessione di uno stupro subito dalla protagonista – un argomento che richiama immediatamente la disumanizzazione e si collega implicitamente alla perdita di dignità provocata da alcune rappresentazioni cinematografiche – che viene filmata in modo tale che tutto venga percepito come vero per poi rivelarsi costruito, inscenato da attori. Lo scopo della pellicola è quello di far emergere la "violenza" messa in atto dal *filmmaker* nel momento in cui invade la privacy dell'essere umano, in questo caso forzando il discorso ed approfittando delle sue intime confidenze con la camera sempre accesa, mediante l'enfatizzazione delle ripercussioni psicologiche ed emotive dell'abuso.

Secondo Plantinga, nel momento in cui il regista ha a che fare con i soggetti nasce una lotta tra etica e potere che può costituire un limite, ma in alcuni casi si trasforma in un importante punto d'accesso. Tanto è vero che molti cineasti hanno edificato il loro successo sulle disgrazie degli altri. Brian Winston, a tal proposito, nei suoi scritti nomina con insistenza una risorsa che definisce "tradizione della vittima" e rivisita persino le intenzioni del documentario di tradizione griersoniana accusando l'autore di aver posto alla base delle sue teorie una retorica che mostrava falso interesse verso il miglioramento della condizione sociale dei soggetti, riferendosi alle intuizioni di Grierson su pellicole quali *Moana* o *Nanook*[50]. Neanche Flaherty si salva dall'accusa, ma nel suo caso la distanza dai soggetti viene individuata da Winston in un'eccessiva ed estraniante poetizzazione dell'individuo a servizio di trattazioni molto generiche sull'essere umano, più che sulle singole persone. Winston sostiene che il documentario sia un'arte che dal punto di vista etico e degli ideali non ha nulla a che vedere con quella che Grierson aveva trattato a suo tempo e per fare chiarezza sui suoi postulati ripercorre alcune tappe del cinema, tra cui gli anni '60 del *direct cinema* e del *cinéma vérité*: un periodo che, secondo l'autore, a causa della mancanza di riflessioni che fossero all'altezza

[50] Winston B., *The tradition of the victim in Griersonian Documentary*, in Rosenthal A. (a cura di), *New Challenges for Documentary*, University of California Press, Berkeley, 1988

della veloce evoluzione delle tecniche cinematografiche ha indotto la retorica griersoniana ad impossessarsi del genere e a perdurare nel tempo.

Il rimprovero viene, tuttavia, alleggerito da un'ulteriore osservazione a cui giunge valutando sia la nobile attività dei più prestigiosi documentaristi, sia l'intervento brusco delle *troupe* televisive: le vittime della società sono propense - e spesso sembrano quasi aspettare che succeda - a diventare anche le vittime dei media. E se la vittima stessa accetta di essere vittima il cineasta si ritrova immediatamente libero di non considerare, o perlomeno di attribuire un minor peso al codice etico. È una questione delicata.

Come si può dunque stabilire come comportarsi? La visione continua a essere soggettiva e come spiega Verra vincolata oltre che all'approccio del regista, all'evoluzione dei mezzi:

> Uno dei "drammi" del contemporaneo, legato fondamentalmente all'invenzione del digitale, è che strumenti quali Youtube permettono di condividere praticamente tutto. Questo comporta che molto spesso vengano postate riprese di puro voyeurismo. Il fatto che tutti possano filmare ormai ha abbassato molto la soglia della capacità di rispettare. […] In un bellissimo documentario, *Urgences*, girato in un pronto soccorso non chirurgico, Raymond Depardòn usava principalmente due strategie: entrava molto nel documentario, rendendo forte la sua presenza nel rapporto con l'altro e raccontando l'incontro con estremo rispetto; e ogni tanto capiva che bisognava spegnere la telecamera. Un altro esempio di rispetto è *Grizzly Man* di Herzog, quando il regista non fa ascoltare le grida del protagonista che viene divorato dall'orso. La classica cosa che una televisione scandalistica avrebbe fatto.

A sostegno del pensiero di Verra, De Serio sottolinea che spesso non sia nemmeno utile andare incontro alla mancanza di rispetto o alla compromissione dell'integrità dell'individuo: «non è detto che ciò che a te sembra fondamentale per il tuo documentario, lo sia per il pubblico. Partendo da questo contesto di umiltà, bisogna riflettere su ciò che si rende necessario nel mio film».

La differenza di "potere" tra il cineasta e i soggetti, secondo Nichols, si può misurare considerando con quale facilità essi potrebbero avere accesso ai mezzi utili per l'autorappresentazione. Vale a dire, chiedersi se le persone riprese potrebbero altrimenti parlare di se stesse e in seguito, qualora lo desiderassero, diffondere la loro immagine. Se consideriamo le "vittime" di Winston, o i soggetti di *Urgences*, la risposta è evidente e per questo motivo, nonostante possa succedere che sia chi si trova in condizioni di disagio a volerlo mostrare nel modo più esplicito, è compito del regista moderare il contenuto visivo e uditivo del film in

modo tale da evitare distorsioni e abusi – si tratta del problema incarnato nella protagonista di *No lies*.

Bisogna tener conto, dunque, delle esigenze professionali e del diritto di informazione? Agire per il bene della causa e utilizzare il genere come mezzo di denuncia? Questi temi vengono spesso analizzati da coloro che cercano di dare una risposta alle polemiche risonanti attorno al genere documentario[51], ma quali sono, concretamente, i limiti che il regista deve prevedere per salvaguardare i diritti del soggetto quale essere umano? Secondo Pena de Oliveira, gli stessi che qualsiasi cittadino deve prevedere in una determinata società[52]. Un po' come spiega Verra quando risponde che trovare un equilibrio riguardi l'etica personale del regista e non si possa generalizzare. Non è possibile stabilire un codice morale che si adatti senza distinzioni ad ogni situazione. Si pensi che persino all'interno di una medesima società a volte sia spontaneo o si riveli necessario cambiare il proprio atteggiamento. Il comportamento del regista si deve quindi modellare sulla realtà che sta rappresentando e il contrario non potrebbe che risultare svantaggioso ai fini di conoscerne gli aspetti più peculiari e celati.

A volte è più istantaneo credere che adattandosi al contesto il regista possa compromettere l'investigazione e quindi nuocere al risultato del documentario, in quanto si è soliti pensare che la sua ricerca sia affine a quella di un *videoreporter.* A differenza di quest'ultimo, che spesso anche per questioni di tempo, ma soprattutto coerentemente ai fini investigativi del suo mestiere, ha bisogno di irrompere sulla scena e rubarvici delle immagini, tuttavia, l'attività del documentarista esige una conoscenza e una comprensione profonde della realtà di riferimento. Non si tratta di un'invasione, ma piuttosto di un contesto nuovo per entrambe le parti – in cui la camera diventa "catalizzatore".

Dalle opinioni di De Serio e di Enrico Verra, è facile dedurre l'importanza del tempo quale base della fiducia e della complicità del rapporto umano. De Serio racconta che:

> Fare documentari è un mestiere che ha a che fare con la vita di tutti i giorni, si confonde con la vita del regista. Se sei un documentarista, la tua vita e il tuo lavoro si confondono con le vite delle persone che stai documentando. E quindi con il tempo, che, con la luce, è la materia prima del lavoro. Tempo vuol dire vita. Devi stare del tempo con una persona. […] Quello che tu stai facendo non è segmentare la realtà, segmentare il tempo, rubare il tempo di qualcun altro - la vita, quindi - ma è al contrario scambiare il tempo. È un cambiamento reciproco.

[51] Colleyn J.P., *Le regard documentaire*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1993
[52] Pena de Oliveira F., *Teoría del periodismo*, Alfaomega, México, 2009

Il fatto che l'individuo, come specifica invece Gaglianone, cambi atteggiamento a seconda del contesto in cui si trova, arrivando persino a modificare se stesso di fronte a uno specchio – in quanto si confronta con una specie di sguardo esterno - è una certezza che determina che anche di fronte alla macchina da presa si comporterà diversamente da come farebbe se nessuna entità lo stesse osservando. È alquanto improbabile, dunque, che il film possa offrire una rappresentazione trasparente della persona – un individuo caratterizzato da innumerevoli qualità - motivo per cui Nichols ricorre all'espressione "attore sociale" e Plantinga utilizza il termine "caratterizzazione", entrambi a indicare un processo necessario di semplificazione del soggetto. Il pericolo cui si va incontro, nel momento in cui ci si trova con la camera di fronte alle persone, è quindi quello di non riuscire a scegliere adeguatamente i momenti chiave che permetteranno di rivelarle, attraverso la costruzione di identità che per quanto stabili, verosimili e coerenti, non saranno altro che personaggi. Per Plantinga si tratta di un problema risolto: se la rappresentazione è parte della vita sociale è compito del documentarista trovare il modo di mostrarlo.

Las Hurdes, un film del 1932 di Luis Buñuel, è un altro di quei casi che riescono perfettamente a far riflettere sulla deontologia del documentarista e sul peso della rappresentazione dell'individuo e del suo contesto sociale. Il documentario, allontanandosi dal surrealismo che caratterizzò l'intera filmografia dell'autore, testimonia le condizioni disagiate della popolazione di alcuni arretrati villaggi spagnoli al confine con il Portogallo, in cui «l'uomo è obbligato a lottare, ora dopo ora, per la sussistenza», come si legge all'inizio del film. Il film può essere facilmente scambiato con un'offensiva rappresentazione dello stile di vita condotto dagli *hurdanos*, ma prestando attenzione sequenza dopo sequenza ci si rende conto che l'intenzione di Buñuel è un'altra: abbiamo a che fare con il primo film della storia che critica e ironizza il concetto stesso di rappresentazione documentaristica, esplicitando quanto l'etica si veda relazionata alla retorica. Tra le scene in cui questo diventa più evidente vi è il momento in cui un cavaliere, come da usanza durante una manifestazione che si celebrava ogni anno, taglia la testa di un gallo appeso a una corda, di cui il regista inserisce appositamente un piano dettaglio mentre si ascoltano le sue parole ironiche spiegare: «Nonostante la crudeltà di questa scena, il nostro dovere di oggettività ci impone di mostrarvela». Il dettaglio innecessario è inserito, insieme a molti altri, non tanto per dare forma a un ritratto disprezzante degli *hurdanos*, quanto per deridere l'oggettività della maggior parte dei documentari di allora. In un'altra celebre scena, in cui si assiste alla morte di una capra, Buñuel spiega che gli *hurdanos* si nutrono della carne di capra solo nel caso in cui ne muoia una fortuitamente. Tuttavia, nell'inquadratura

sembra comparire il fumo provocato da uno sparo e proprio successivamente ad esso si vede la capra rotolare giù da un dirupo. Probabilmente ciò che viene colto dallo spettatore ingenuo è un documentario che racconta in maniera spietata un popolo com'era spesso consuetudine fare, ma si tratta di una satira sottile e ben costruita di tutte quelle rappresentazioni documentaristiche che ricercavano con cura le immagini giuste al fine di rafforzare stereotipi preesistenti o creare personaggi nuovi: manipolazione tipica della propaganda degli anni Trenta. Lo confermano le parole di Buñuel, che si preoccupò di chiarire i dubbi di coloro che avevano interpretato il film nel modo sbagliato, durante una conferenza di presentazione del film, nel 1940 a New York[53]:

> Se c'è qualcosa a cui assomigliano poco, queste genti, sono le tribù dei selvaggi. […] A una civilizzazione primitiva corrisponde una cultura primitiva. Ma in Las Hurdes, a una civilizzazione primitiva corrisponde una cultura attuale. Possiedono i nostri stessi principi morali e religiosi. Possiedono la nostra lingua. Hanno le nostre stesse necessità ma i mezzi di cui dispongono per soddisfarle sono in certi aspetti quasi neolitici.[54]

Come scrive Nichols, «il nostro rischio è quello di non cogliere l'ironia di un Buñuel o la manipolazione di una Riefenstahl»[55]. La propaganda è la manifestazione più sfacciata di rappresentazione distorta, un inganno deliberato che affidandosi a una meticolosa selezione di materiale sfrutta la retorica per produrre consenso nel popolo. Tuttavia, in generale, fare cattivo utilizzo delle prove o prefissarsi la diffusione di mezze verità provoca una narrazione destinata a ignorare la razionalità del vero e utilizzare falsi sillogismi che, rompendo in maniera dittatoriale il muro etico, possono rappresentare una perdita della fiducia del pubblico, il terzo elemento della relaziona triadica che stiamo considerando.

Tra gli scopi dell'applicazione di un codice morale rientra la tutela del pubblico. Come scrive Chiesa, «per quanto un regista possa pretendere di non voler includere lo spettatore nel proprio lavoro, esso è sempre uno dei poli di quella inscindibile diade che è l'atto comunicativo»[56]. Quando si pensa al genere documentario bisogna considerare, infatti, che il pubblico in seguito alla visione del film svilupperà nuove interpretazioni su quegli aspetti del mondo storico di cui il contenuto è rappresentazione.

Perché la retorica della *non-fiction* risulti etica il film si deve fondare su verità riconoscibili e fatti comprovabili, che permettano al pubblico di discernervi l'intenzione di onestà del regista.

---

[53] Si tratta della conferenza organizzata al Mac Millan Academic Theatre di New York che fu organizzata dall'Istituto di Arti e Scienze della Columbia University.
[54] Buñuel L., s.t., in Lopez Villegas M. (a cura di), *Escritos de Luis Buñuel*, Paginas de Espuma, Madrid, 2000, s.i.p.
[55] Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p.56
[56] Chiesa G., *Manuale di regia cinematografica*, UTET Università, Torino, 2011, p.19

Questo comporta che la tergiversazione rappresenti unicamente una minaccia, soprattutto in quei casi in cui lo spettatore, di fronte a una realtà del tutto nuova, avvia inconsciamente la ricerca di elementi e convinzioni di cui è già a conoscenza senza, però, riuscire a trovarne traccia; se anche questi non sono riconoscibili, infatti, il pubblico si sentirà immediatamente perso. Anche Alexander Kluge, regista di *fiction*, precisa che «il film deve lavorare con quelle associazioni che, nella misura in cui si possono calcolare, nella misura in cui si possono rappresentare, l'autore suscita nello spettatore»[57]. Facendo riferimento alla quotidianità, questa pratica si può paragonare alla ricerca di una serie di punti di riferimento che viene messa in atto da parte di un individuo inserito in un nuovo contesto sociale. Al fine di provocare sentimenti, di creare o rafforzare un preciso punto di vista ai registi di questo genere è quindi essenzialmente richiesto di offrire, oltre che immagini che fungano da rappresentazioni guida, anche una serie segni riconoscibili che seguendo un filo logico non lascino allo spettatore la possibilità di dubitare. È un'ulteriore forma di rispetto.

La ricostruzione di sequenze, l'utilizzo di materiale d'archivio e la drammatizzazione sono tre elementi che possono compromettere l'autenticità percepita; tuttavia, il loro utilizzo non è moderato da regole precise e spesso è necessario o conveniente ricorrere a queste tecniche. Ripensiamo all'esempio costituito da *The Thin Blue Line*. Morris venne criticato poiché nel film non mostra mai la verità relativa all'omicidio, quello che fa è mostrare diverse messe in scena relative ad esso, ma a sua difesa si dovrebbe piuttosto notare che il modo stesso in cui prende vita la drammatizzazione esplicita fin da subito l'obiettivo del film. È infatti ovvio a partire dalla seconda ricostruzione, che ognuna di esse sia basata sulla storia di un testimone specifico e che non tutte possano essere vere contemporaneamente.

Ci si sono poi altri casi in cui la costruzione manca di rispetto all'osservatore, facendogli pensare di essere coinvolto in un certo tipo di attività, quando in realtà sta partecipando ad un'altra. Riprendendo Nichols, si può paragonare questo tipo di imbroglio all'esperimento *Obedience*, condotto nel 1965 da Stanley Milgram. I soggetti reclutati credono di essere alle prese con la capacità di apprendimento di altri soggetti e hanno il compito di mandare delle scariche elettriche a questi ultimi ogni qualvolta essi rispondano in maniera errata alle domande poste, ma in realtà sono proprio coloro che mandano la scarica gli individui che vengono messi alla prova. Il test ha l'obiettivo di investigare fino a che punto siano capaci di obbedire al patto iniziale di fronte alla sofferenza delle persone che ricevono la scossa – l'esperimento in realtà

[57] Spagnoletti G., *Junger Deutscher Film (1960-1970). Il nuovo cinema tedesco negli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1985, p.15

prevedeva la presenza di attori e non venne utilizzata elettricità. Il sistema può essere paragonato a quei film che presentano sequenze apparentemente autentiche, ma che sono state in realtà ricostruite ad opera d'arte per sembrarlo o da opere, come quelle propagandistiche, che offrono la sensazione di aver captato avvenimenti indipendenti dalla volontà del regista anche se realmente quegli avvenimenti sono stati accuratamente coordinati – è il caso de *Il trionfo della volontà* di Leni Riefensthal.

Spesso alcune opere di fiction, e con esse il falso documentario, risultano più "vere" di altre di pura *non-fiction.* Anche *No lies* può essere considerato ingannevole, ma a differenze dei casi appena visti, confessa apertamente di essere falso, conducendo a riflessioni altrimenti difficili da far scaturire nello spettatore. La rivelazione dell'inganno del falso documentario avviene solitamente alla fine del film ed è una pratica che permette al regista di far ragionare il pubblico sui fatti narrati, come se questi fossero accaduti realmente, durante tutta la visione. In questo modo lo spettatore non ha l'impressione di essere stato tradito, ma piuttosto percepisce un senso di gratitudine per il regista. Questi film sono soliti generare una presa di coscienza che, secondo le modalità di Nichols, è propria dei documentari poetici e di quelli partecipativi.

Ci chiediamo quindi: è lecito utilizzare nel film costruzioni o distorsioni del reale? La domanda trova risposta proprio nel codice etico, il quale, esattamente come avviene tra il regista e i suoi soggetti, deve moderare il rapporto che questi instaura con il pubblico. Il regista è libero di utilizzare ogni tecnica, ogni estetica e qualsiasi risorsa egli consideri necessaria, ma può scegliere di non farlo qualora sia consapevole della perdita di fiducia che provocherebbe nei suoi "fiduciosi" spettatori.

Le obbligazioni e i codici di condotta che guidano il realizzatore non sono scritti da nessuna parte, né si può pensare che restino inalterati, ma rispondono ai distinti valori promossi dai contesti e vanno di pari passo con le decisioni estetiche e narrative, motivo per cui spesso in questa sezione abbiamo già fatto accenno all'uso della retorica. Può succedere che tra l'autore e i soggetti si stabilisca una relazione di disuguaglianza, ma sta a lui decidere se cercare di equilibrarla, coerentemente anche con le intenzioni del film e con il tipo di rapporto che vuole instaurare con il pubblico. L'etica mette in gioco diverse variabili ed è sicuramente un campo difficile da investigare, ma possiamo riassumere i concetti espressi fino ad ora attraverso il risultato dell'investigazione di Nichols, che egli stesso semplifica in un'asserzione in cui prevale sopra ogni cosa l'essere umano: «non fare niente che possa violare l'umanità del tuo

soggetto, né niente che possa compromettere la fiducia dei tuoi spettatori»[58]. Una pratica di cui il regista polacco Krzysztof Kieleslowsky sottolinea la difficoltà e da cui prende le distanze, mettendo in evidenza un senso di rispetto assoluto nei confronti della rappresentazione del reale, la minor responsabilità morale derivante dalla finzione e la volontà di non voler smettere di raccontare:

> Notai quando realizzavo documentari che più cercavo di avvicinarmi a un individuo più questi si chiudeva. Probabilmente per questo scelsi la fiction. Lì non ci sono problemi. […] Posso comprare glicerina, mettere gocce negli occhi di un'attrice e piangerà. Ho fotografato lacrime reali in diverse occasioni. È qualcosa di completamente diverso. Ma adesso ho la glicerina. Ho paura di quelle lacrime reali. Di fatto, non sono sicuro di avere il diritto di fotografarle.[59]

Vedremo ora più nel dettaglio quali possono essere gli svantaggi e i vantaggi dell'utilizzo della retorica nel documentario, non tanto come strumento di tergiversazione, quanto come sostegno alle intenzioni e all'etica dell'autore, concentrandoci sui concetti di rappresentazione, narrazione ed estetica e appoggiandoci nuovamente alle opinioni dei tre registi di cui stiamo considerando i punti di vista.

2.2 Retorica: tra rappresentazione, narrazione e estetica

Il documentario, a differenza di un'opera di finzione, durante il corso della sua creazione, può subire svariate modifiche fino ad assumere una forma completamente diversa da quella pensata in fase di pre-produzione o addirittura variare nel contenuto. Questo succede perché nella produzione di questo genere le capacità intellettive e gli strumenti tecnici sono orientati verso una realtà incontrollabile e in continuo cambiamento. Nonostante questo, però, il documentarista, attraverso il controllo del profilmico durante le riprese e le decisioni prese in fase di montaggio ha la possibilità di costruire il discorso narrativo a suo piacimento, basandosi oltre che sulla personale interpretazione del reale, sui suoi personali gusti e obiettivi, come sottolinea immediatamente la visione di Enrico Verra:

---

[58] Nichols B., "*Cuestiones de ética y cine documental",* in *Archivos de la Filmoteca*, n.57, ottobre2007-febbraio2008, p.34, T.d.a.
[59] Kieslowski K., "*The Unic Role of Documentaries*", in Cousins M., McDonald K., (a cura di), *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Faber&Faber, Londra, 2006, p.315-316, T.d.a.

> Io amo molto il documentario narrativo. Secondo me, fare un documentario vuol dire fare un film. Mi piace raccontare la storia di persone e quindi per me è importante che il film sia molto strutturato, che abbia una struttura narrativa quasi da film di finzione. Ma questo non vuol dire che io parta da un'idea e debba andare per forza a trovare quello che ho in mente. Parto da un'idea, faccio le riprese, le riguardo. Può cambiare la mia idea. Può cambiare il mio punto di vista. Ma al momento del montaggio la visione cambiata, la costruisco in modo molto narrativo.

Ci si chiede dunque:

- Quando si costruisce il discorso? In quale fase della produzione?
- È giusto raccontare le proprie idee o trasmettere determinate informazioni, vendendole come verità, attraverso la creazione di un di un film in cui la scelta delle immagini e il montaggio sono puramente soggettivi?
- Ma, soprattutto, assumendo che il documentario sia un'interpretazione soggettiva della realtà e non un documento oggettivo, è legittimo, chiamare questo tipo di prodotto audiovisuale "documentario"?
- La retorica deve avere dei limiti?

Secondo Massimiliano De Serio, è necessario che il documentario, nutrendosi come tale della libertà dell'autore, sia sottoposto a dei limiti, che adattandosi al contesto – luogo di sperimentazione cinematografico e umano - portino allo sviluppo di approcci differenti:

> L'estetica non va mai disgiunta dalla questione etica. Il fattore estetico, almeno per quanto riguarda il mio lavoro – ma anche il mio lavoro di spettatore - non è mai staccato dalla questione etica. Laddove la questione etica e l'estetica si incontrano, lì si ha un'emozione. L'emozione non nasce quando c'è qualcuno che me lo impone, ma quando qualcuno mi da la libertà di provare quest'emozione. […] Sul piano astratto, tutto è lecito se si può riconoscere ed è coerente con quello che stai raccontando. Nel concreto, bisogna considerare l'aspetto umano. Bisogna sempre fare avanti e indietro. Come se stessi filmando la persona e te stesso in un piano sequenza. Nel cervello, nell'animo umano, ti viene in automatico. Vuol dire considerare sempre la forma che stai dando a un contenuto dato. Questo continuo andare e venire tra forma e contenuto, fa sì che il film sia coerente, onesto ed eticamente giusto.

Ma come si può ottenere un film "onesto ed eticamente giusto"? Come si può fare in modo che l'estetica giochi dalla parte dell'etica? Nel momento in cui una pellicola viene distribuita le viene assegnata un'etichetta di genere e quando il film viene classificato come documentario

il regista in maniera implicita firma un contratto con gli spettatori con il quale assicura loro la veridicità delle immagini, ma anche dei suoni, delle affermazioni e delle insinuazioni del film. Come abbiamo detto, la particolare forma che assume il risultato finale della creazione dipende da quella del triangolo relazionale che abbiamo definito – un elemento che continua ad avere posizione centrale nel film - ma nel concreto, di fronte a un documentario, a differenza di ciò che accade con la *fiction*, si da per scontato che la fotografia e la forma dei contenuti rispecchino la realtà del profilmico. Inoltre, anche il fatto che il film in qualche modo si autodefinisca determina che il regista si senta legato a una serie di limitazioni e che di conseguenza anche lo spettatore si aspetti che vengano rispettate. Se nella sezione precedente ci siamo ritrovati spesso a sfiorare la trattazione della retorica è perché il codice etico che regola le relazioni umane del film di *non-fiction* non è svincolabile dall'utilizzo di determinate tecniche, dalle decisioni narrative e le scelte stilistiche.

Tuttavia, la veridicità dei fatti e l'intenzione di non modificare il loro corso, non sempre coincide con la massima forma di rispetto: a volte le scelte che si compiono per salvaguardare e rispettare i soggetti possono portare alla generazione di alcuni contesti appositi, determinando l'utilizzo di "falsi" che intervengono a favore della tutela, piuttosto che della tergiversazione di cui abbiamo parlato prima. Su questo particolare aspetto della produzione si è trovato a dover ragionare Verra, quando in *Vite da recupero* (2011) ha deciso di far incontrare le due realtà che compongono il documentario: indebitati e recuperatori.

> È evidente che non potessi andare dietro al recuperatore, entrando in casa di perfetti conosciuti con la cinepresa. A quel punto ho dovuto costruire l'incontro. Ho spiegato al recuperatore che l'avrei filmato durante tre finti recuperi, con tre persone che non gli avrei fatto incontrare prima; e detto alle tre persone indebitate che sarei andato a casa loro con un recuperatore. Le scene degli incontri sono *fiction*, nel senso che le ho provocate io. La cosa interessante, e mi aspettavo che sarebbe successo, anche se mi sono preso dei rischi, è stato lo scaturire di una sorta di psicodramma. Ero convinto che al momento del loro incontro avrebbero messo in scena se stessi ed ero convinto di poterlo fare come un chimico mette insieme due reagenti e vede cosa succede. La mia etica registica mi ha spinto a creare questa situazione e, poi, a non intervenire sui suoi sviluppi. Seguivo il recuperatore, non mi consideravano, lui cominciava a recuperare e io filmavo. Paradossalmente sono state le scene più documentaristiche di tutte e con le riprese più sporche di tutte. Ha funzionato benissimo. Di fatto, non stavano recitando, erano talmente nella parte che si sono scatenati. L'etica ha avuto un ruolo fondamentale anche se si trattava di una costruzione.

Mentre Plantinga nei suoi studi si concentra attentamente sulla rappresentazione dei soggetti e sul concetto di "caratterizzazione", Nichols continua a considerare primario il valore della voce complessiva del documentario anche quando ne analizza l'importanza dello stile. Come abbiamo visto infatti nei suoi studi attribuisce un ruolo centrale agli obiettivi del regista e al messaggio, giungendo a determinare le sei modalità senza preoccuparsi troppo delle conseguenze dovute al ruolo rivestito dei soggetti. Questo non significa che le persone passino in secondo piano nella sua investigazione – come visto nella sezione precedente una grossa parte dei suoi studi si concentra sull'etica delle relazioni che derivano dalla produzione del film - ma piuttosto che nel momento in cui analizza quei processi che conducono alla retorica del documentario, sembra sottovalutare la rilevanza della raffigurazione degli "attori sociali", ai quali scarica la responsabilità della loro stessa rappresentazione.

Secondo Daniele Gaglianone, che ne *La mia classe* (2013) supera la dicotomia documentario-finzione, l'individuo assume nel film un ruolo fondamentale e la sua caratterizzazione non si può svincolare dall'attività del regista. Motivo per cui in un certo senso sembra non ritenere che la tutela dei personaggi debba riguardare esclusivamente il cinema del vero:

> In entrambi i casi si è di fronte a una storia - una storia che va raccontata, una storia da ascoltare. Se la narrazione del documentario è in grado di far scattare l'empatia con lo spettatore la persona diventa personaggio, ma quando scatta l'empatia nel film di finzione il personaggio diventa una persona. Le persone e i personaggi, per il fatto stesso che in qualche modo la narrazione li faccia emergere, necessariamente si portano sulle spalle una carica simbolica, diventano delle astrazioni. Sono il particolare in cui vediamo l'universale.

Le voci determinate da Plantinga, che dalla sua prospettiva pragmatica ha tenuto conto del valore rappresentativo dei soggetti, si incentrano proprio sul rapporto instaurato con essi e sul tipo di rappresentazione che l'autore stabilisce consapevolmente, di cui assume piena responsabilità: la voce formale è propensa a una caratterizzazione più precisa ed impostata che vede le persone essere trattate quasi al pari di un attore a cui viene spiegato quale dev'essere il risultato della sua interpretazione; mentre la voce aperta enfatizza il comportamento del soggetto e la sua personalità, tendendo a mostrare piuttosto che spiegare. Per comprendere meglio il contrasto, si potrebbe pensare di fare un parallelo con l'esistenza di due tipi di democrazia: la voce formale corrisponderebbe a una democrazia rappresentativa, poiché il realizzatore si incarica di rappresentare i suoi soggetti, assumendosi la responsabilità di tale rappresentazione; la voce aperta si rifarebbe a una democrazia partecipativa, in cui l'autore e le

persone filmate formano insieme una comunità che prende decisioni seguendo un metodo assembleare.

Non tutti i registi hanno interesse a caratterizzare i soggetti, in alcuni casi è possibile che l'autore voglia soltanto mostrare ciò che viene pronunciato da qualcuno in una determinata occasione o dar voce a una persona specifica per farsi raccontare un particolare avvenimento. La caratterizzazione del personaggio è tipica dei documentari biografici o di quelle opere che investono energia nella particolare presentazione di uno o più individui[60]. Se pensiamo a *Chronique d'une été*, per esempio, nonostante il film si basi sulla presenza e sulle voci di diverse persone, non viene dato un ruolo centrale alla definizione dei loro profili; anzi, i soggetti diventano parte di una realtà complessiva che prende forma incontro dopo incontro. Si tratta di un esempio di voce aperta, indirizzata unicamente dal montaggio sequenziale delle interviste.

Gli autori che seguono il modello partecipativo dovrebbero in qualche modo, secondo Plantinga, permettere che le persone coinvolte controllassero e selezionassero il materiale raccolto prima che venga post-prodotto, al fine di contribuire attivamente alla caratterizzazione di loro stessi, prendendo parte al trattamento creativo fino alla fine per potenziare il valore e la veridicità della realtà raffigurata. Tuttavia, questo procedimento nella maggior parte dei casi, non può essere messo in atto. Tuttalpiù, come specifica Verra, si può pensare quando fattibile, di mostrare il film ai soggetti una volta che il si conclude il montaggio, da effettuare «con lo stesso rispetto che viene applicato durante le riprese». Come si dovrebbe, dunque, comportare il regista una volta raccolto il materiale? Massimiliano De Serio racconta che una volta terminate le riprese del film *I ricordi del fiume*, documentario realizzato con suo fratello Gianluca nel 2015 dopo un lungo lavoro presso i campi nomadi di Lungo Stura Lazio, a Torino, il materiale girato aveva complessivamente la durata di 400 ore:

> La selezione del materiale è crudele, si fa a malincuore, ma bisogna far entrare tutto dentro un tempo fruibile, che possa essere accettato. Quando seleziono il materiale provo tristezza, non tanto per il materiale che mi piaceva, quanto per le persone. Persone che magari si aspettavano di comparire. Sono convinto che proprio per la questione campo-fuori campo il film sia davvero la punta di un iceberg sommerso. E che alla fine il materiale girato sia ancora a sua volta parte dell'iceberg. La punta deve brillare non solo della sua luce, ma di tutto quello che c'è sotto. La parte nascosta non è regolare, è fatta anche di

[60] Plantinga C., "*Caraterización y ética en el género documental"*, *Archivos de la Filmoteca*, n.57, ottobre2007-febbraio2008, p.56-57

conflitti, sono anni di lavoro. Dispiace che sia lì sotto, ma resta un segreto che ci si porta dentro.

L'atto comunicativo del cinema e quindi anche quello del genere documentario, si basa su qualcosa in più dell'unione di immagini e discorso verbale – nel quale sono comprese la narrazione in *voice over*, i dialoghi del film, ma anche i titoli e le didascalie; anzi, fondamentalmente questi possono diventare elementi di secondo piano, se non vengono rispettati dalla struttura retorica, con la quale le informazioni vengono configurate, e dal montaggio, con cui vengono organizzate.

Nel momento in cui abbiamo a che fare con un soggetto che si racconta di fronte alla camera, possiamo scegliere ad esempio di riprenderlo in moltissimi modi diversi, ognuno dei quali metterà in risalto alcuni aspetti di quel personaggio la cui percezione e empatia saranno fondate sulla raffigurazione finale proposta al pubblico, dunque dipendente anche dall'*editing* delle immagini. Si può decidere di posizionare il soggetto su uno sfondo anonimo o di mostrare invece uno spazio della sua quotidianità per risaltarne le caratteristiche psicologiche e le abitudini; di riprenderlo a figura intera, in un primo piano o un primissimo piano sullo sguardo; di chiedergli di non guardare in camera o di farlo; e ancora di entrare con lui nell'inquadratura o restarne fuori senza contaminarne la persona. Le immagini e i suoni diventano una prova tangibile dei gesti, della postura, dell'intonazione della voce del soggetto e di conseguenza della sua psicologia, convertendo la comunicazione verbale e non verbale in un testo strutturato, forte ed emozionante - motivo per cui tra le diverse forme di rappresentazione della persona, l'intervista filmata può diventare un mezzo di caratterizzazione insuperabile. Ciò nonostante, riprendere comporta applicare dei filtri, tra cui quello costituito dalla regia stessa, e la valorizzazione dell'individuo può lasciare spazio al suo opposto: l'alterazione della sua persona.

Di questo si occupò per anni, Errol Morris, che avendo a che fare con temi particolarmente delicati concentrò parte del suo lavoro nell'individuazione di una tecnica che annullasse apparentemente la sua presenza per lasciare che tra l'individuo e il pubblico non rimanesse che l'intercessione della camera, un elemento che realmente non disturbava il contatto visivo diretto che si poteva stabilire con l'intervistato. Il metodo, definito dall'autore *Interrotron*, prevedeva che durante l'intervista sotto alla cinepresa venisse posizionato uno schermo su cui potesse comparire in diretta egli stesso, dandogli così la possibilità di posizionarsi lontano dal soggetto

intervistato e interpellarlo come se si trovasse al posto della cinepresa[61]. La tecnica fu utilizzata, ad esempio, in *The Thin Blue Line*, mentre in altri film l'autore optò per la rappresentazione a figura intera dei suoi soggetti dando più spazio al ruolo del corpo, oltre che che del parlato.

La scelta di Morris, quella di eliminare il filtro costituito dalla sua presenza e dagli strumenti cinematografici che utilizzava, è indice della volontà di rappresentare il mondo in maniera sincera e di permettere al pubblico di stabilire una connessione più intima con la realtà rappresentata. Si tratta di una visione vicina al cinema d'osservazione e fu la ragione che condusse alla produzione e all'utilizzo di dispositivi portatili di fine anni '50. Questo tipo di cinema promuoveva la trasparenza a discapito dell'interpretazione ed evitava la caratterizzazione diretta non solo dei soggetti, ma anche dei luoghi e degli oggetti presenti nel profilmico, basandosi su una minore narrazione, ma sulla scelta più accurata del materiale da assemblare in fase di montaggio. Cionondimeno, secondo Verra, è fondamentale che colui che osserva si senta libero di far sentire nel film la sua presenza:

> Nel momento stesso in cui si decide che il documentario racconterà l'incontro tra te, regista, e una data realtà, tu come regista hai il diritto e il dovere di far vedere il tuo punto di vista. Puoi muovere la camera. È anche un contratto con lo spettatore, ti sto dicendo cosa penso io di questa cosa. […] Sulla camera fissa c'è un paradosso. Usare una camera fissa può diventare un dispositivo di tortura a cui non sfugge niente, come in *Dieci* di Kiarostami. Non è una garanzia di verità in più. È come mettere una persona sotto il microscopio. Sei impietoso, non ti fermi davanti a nulla, registri le sbavature, qualsiasi cosa. Non è indice della sparizione del regista, di autoannullarsi. È solo un punto di vista che non si muove.

Il diritto dell'autore al trattamento creativo, tra tecniche e soprattutto estetiche, ha creato spesso polemiche anche in ambito fotografico. Analogamente a ciò che è accaduto nel cinema, numerosi fotografi si sono, infatti, spinti alla ricerca di un tipo di rappresentazione che fosse in grado di trasmettere la realtà oggettiva nel modo più fedele possibile. Si parla a tal proposito di fotografie "icastiche"[62], ovvero che documentino senza codificare. A differenza dell'immagine fantastica, quella icastica – non potendo comunque manifestare alla perfezione l'elemento reale a cui fa riferimento – dichiara di essere "falsa", si auto-dichiara rappresentazione, e deriva da una minimizzazione della soggettività del fotografo. Se pensiamo però alle immagini che corrispondono a questo tipo di fotografia, tuttavia, ci rendiamo conto della presenza di limiti

[61] Morris E., *The Fog of War: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris*, *FLM Magazine*, Inverno 2004
[62] s.a., *La fotografia icastica*, *Fotocultura*, 3 settembre 2015

espressivi notevoli (si considerino per esempio banalmente le fotografie dei periodici) e così come il protagonista di *Benvenuto in San Salvario* (1999), per la regia di Verra – il quale cerca di vendere a un giornale di cronaca delle fotografie "impubblicabili" poiché scattate in maniera troppo soggettiva - l'autore come tale sente il bisogno di estetizzare la sua opera e personalizzarla in modo da contribuire alla rappresentazione. È il caso del celeberrimo Sebastião Salgado. In un articolo che scrisse raccontando la sua ardua esperienza etiope il fotografo paragonò il suo mestiere al lavoro dei medici che curano i malati e degli ingegneri che costruiscono le case, enfatizzando che nonostante l'impulso artistico ne sia parte portante, il suo compito fosse quello di documentare. Salgado, venne, però, criticato e su di lui Ingrid Sischy, scrittrice e critica d'arte, scrisse:

> Salgado è troppo preso dagli aspetti compositivi delle sue immagini, dalla ricerca di "grazia" e "bellezza" nelle forme aberranti dei suoi soggetti sofferenti. Da questo impedimento della tragedia ne derivano delle immagini che rinforzano decisamente la nostra passività rispetto all'esperienza che rivelano. Estetizzare la tragedia è il modo più rapido per anestetizzare i sentimenti di coloro che ne sono testimoni. La bellezza è un richiamo all'ammirazione, non all'azione. [63]

Anche ai De Serio venne avanzata una critica relativa all'"eccessiva bellezza" del film *Bakroman* (2010), girato sulla difficile realtà dei ragazzi di strada in Burkina Faso, a cui Massimiliano risponde spiegando che il raggiungimento di una particolare estetica è qualcosa che va oltre la semplice sottomissione del film ai propri gusti:

> La scelta di quale estetica restituire si trova nella sensibilità dell'autore - artista, regista, documentarista - nella relazione con il soggetto e nel contenuto. Se voglio fare un film che restituisca il mio sguardo e allo stesso tempo la bellezza e la dignità di queste persone è giusto che vengano fuori nella maniera corretta. Se voglio rappresentare un gruppo di ragazzi con camera sporca solo perché si pensa che sia meglio, alla fine è più arbitrario di quello che io come autore ho deciso di fare con una forma "bella". Dopo aver passato un mese con dei ragazzi di strada che muoiono, ridono, si uccidono, giocano per le strade ed essermi relazionato con loro in un certo modo, nello sforzo etico di ridare una forma a queste persone nel mio universo - che sia anche vicina alla realtà - è giusto fare ciò che ci si sente, misurandolo con le condizioni oggettive in cui si svolge il lavoro.

L'attribuzione di uno stile o il posteriore determinarsi di esso attorno a una determinata rappresentazione è lecito. Alcuni documentari, in particolar modo quelli che abbiamo

[63] s.a., *Etica e reportage*, *Fotocultura*, 14 maggio 2015

classificato riferendoci alla forma come modalità poetica e riflessiva in Nichols, e con riferimento al tono con l'espressione "voce poetica" in Plantinga, costruiscono il loro messaggio incentrandosi sull'estetica o richiamando l'attenzione sui procedimenti tecnici e la narrazione, facendo uso di una retorica peculiare senza la quale probabilmente, sì sarebbe fattibile trattare i medesimi temi, ma non risulterebbe possibile provocare nello spettatore le stesse emozioni e reazioni che troviamo in film quali: *Pioggia* (1929) di Joris Ivens; o *Koyaanisqatsi* di Godfrey Reggio. Lavorare con l'estetica comporta ovviamente avere la consapevolezza di quali possono essere le conseguenze dell'utilizzo della creatività:

> Estetizzare l'immagine, quindi, non dovrebbe significare modificarla per renderla appetibile al gusto dei media; bensì renderla fruibile, attraverso la propria interpretazione "artistica", senza distorcere il contenuto vero della realtà, senza piegarla a puro strumento di propaganda o di piacere narcisistico-voyeuristico, cioè facendone un falso.[64]

In difesa della retorica cinematografica ed enfatizzando nuovamente l'importanza della voce del film, Nichols dichiara l'applicabilità delle "sezioni" classiche della retorica ciceroniana al genere documentario, appoggiandosi alla definizione tratta dal *De Oratore*:

> Tutta l'energia e l'abilità dell'oratore si applicano a cinque punti. […] Per prima cosa egli deve reperire gli argomenti, quindi organizzarli e disporli non solo secondo criteri di ordine logico, ma anche in base a criteri di importanza e di opportunità; poi rivestirli con gli ornamenti dello stile, fissarli nella memoria, e infine pronunciare il suo discorso con dignità e grazia. (*De Oratore*, I, XXXI)

Svincolando da essa i cinque elementi chiave, vedremo ora di dare una breve spiegazione della loro importanza.

La prima fase di creazione del documentario si identifica con la raccolta di prove a supporto di una particolare tesi; prove che secondo il pensiero aristotelico possono essere costituite da fatti concreti - e quindi nel nostro caso da immagini e suoni tratti dalla realtà - ma anche da prove creative o artificiali, identificabili nel film con quelle convinzioni già proprie dello spettatore che l'autore ha la possibilità di rievocare attraverso l'opera. È possibile far uso di tre prove: la prova credibile (*ethos*), indice dell'onestà del comportamento morale del regista; quella emotiva (*pathos*), a servizio dell'autore qualora voglia provocare nel pubblico un particolare stato emotivo; e infine quella verosimile (*logos*), che dimostra la veridicità della rappresentazione. Una volta individuate le prove, che avranno il compito di sostenere particolari

[64] Ibidem

opinioni, risulta necessario ordinarle secondo una particolare struttura. La disposizione risulta fondamentale in quanto anch'essa può far scaturire nello spettatore, forse ancora di più rispetto ai singoli argomenti, una presa di coscienza su ciò che sta osservando o l'indirizzamento ad azioni specifiche. Solitamente il documentario esclude la narrazione strutturata in tre atti, tipica piuttosto della *fiction*, appoggiandosi o all'alternarsi di argomenti pro e contro, spesso introducendo "eventi causa" ed "eventi effetto" – una tecnica sovente utilizzata per spingere lo spettatore a ragionare su un problema, rivedendo il suo punto di vista – o al montaggio in successione di fatti ed emozioni. Lo stile del documentario, come abbiamo visto, dev'essere invece funzionale al messaggio e al tono del film. È il risultato delle scelte tecniche (di regia, illuminazione, sonoro, montaggio, ecc.), ma anche dell'utilizzo di figure retoriche e codici. Parlare della realtà non sottintende, infatti, la necessità di mostrarla. L'utilizzo del *pathos* e del *logos* permettono, tra le altre cose, l'accesso al ricordo: lo spettatore ritrovando nel film elementi conosciuti da il via ad un processo di retrospezione che a volte può basarsi su meri richiami metaforici; una retrospezione che avviene recuperando dalla memoria oggetti appena accantonati, facenti parte del film e richiamati dal film stesso, o situazioni e referenze che fanno parte della sua vita al di fuori del film. I quattro elementi prendono vita durante l'esposizione, che non avviene più in maniera frontale oratore-pubblico, come accadeva in passato, ma attraverso la proiezione del film, che mette in contatto l'autore e lo spettatore, in maniera diretta o indiretta.

Ognuno dei punti chiave delineati dalla retorica ciceroniana, la cui definizione nonostante risalga a più di duemila anni fa risulta oggi ancora utile per l'analisi di qualsiasi mezzo di comunicazione moderno, comporta determinate scelte, che oltre che condurre a un risultato preciso, sono sintomo di approcci differenti al dovere di documentarista. A tal proposito, trovando un forte appoggio nelle modalità individuate da Nichols, Ferñao Pessoa Ramoz, teorico del cinema presso l'università di Campinas, propose nel 2008 quattro sistemi etici[65]: educativo, imparziale, interattivo-riflessivo, modesto. L'*etica educativa* concerne il documentario espositivo classico e mette al centro dei valori la divulgazione del sapere al fine di contribuire alla formazione del cittadino. Di fatto, si tratta di un modello fondato dagli stati per dare il via a un processo di acculturazione del popolo. Il valore del film è rigorosamente connesso al contenuto che viene veicolato senza farsi portatore di un particolare punto di vista. L'*etica dell'imparzialità* è quella tipica del metodo osservativo e coincide con l'intenzione di dare voce alla realtà stessa senza codificarne il messaggio; lasciando, quindi, al pubblico la

[65] Pessoa Ramos F., *Mas afinal… O que è mesmo documentário?,* Senac, San Paolo, 2008

libertà di scegliere come interpretarlo. L'*etica interattiva* si oppone a quest'ultima esplicitando l'intervento sulla realtà e rivelando allo spettatore la costruzione, al fine di farlo riflettere. E infine, la *modesta* è quella caratteristica dei documentari auto-referenziali, che si pongono al centro del discorso; un sistema che coincide con il documentario performativo.

Quest'ultima classificazione, come quella di Nichols - in particolar modo per il fatto di essere così vincolata al pensiero dell'autore a cui Pessoa fa riferimento - può apparire superflua, ma al tempo stesso diventa dimostrazione di come le considerazioni etiche sul genere documentario si siano adattate al cambiamento della retorica, con la sua narrazione e le sue differenti estetiche. Insieme alle considerazioni avanzate finora, permette di contestualizzare i principi che guidarono molte delle decisioni criticate ai registi lungo l'intera storia del genere: i rischi a cui vennero sottoposti i personaggi di *Nanook of The North,* l'igloo che venne tagliato a metà per giovare alla posizione della camera, la ricostruzione di alcune battaglie per i documentari di propaganda della Seconda Guerra Mondiale, fino all'alterazione cronologica dei fatti di *Roger & Me* (1998) di Michael Moore, nel quale l'autore in montaggio decise di dare alle sequenze un ordine che non seguisse la linea temporale a vantaggio della drammatizzazione.

Tra i registi che stiamo considerando, Gaglianone porta all'estremo la costruzione del film, spostandosi ne *La mia classe* dalla purezza del documentario alla creazione di un film di finzione che concilia drammatizzazione e verità fattuale. Nel film vediamo svilupparsi in parallelo due storie, quella fittizia del set in cui il film stesso viene ripreso e quella tra il vero e il falso che racconta le lezioni di italiano tenute da Valerio Mastandrea in una classe di veri immigrati, disciplinata da un canovaccio e dalle indicazioni del regista, ma testimonianza delle vite degli individui coinvolti, che per mano di Gaglianone si trasformano nei protagonisti del film.

> L'idea è nata per una necessità. Pone lo spettatore di fronte a una cosa molto complessa, ma è immediato, fresco e diretto perché non è il risultato di un'elaborazione teorica. È la risposta a una situazione d'emergenza. […] La scena fondamentale del film, che ha dato a tutti l'unità di misura, il metro dell'operazione, è la scena del microfonamento. È una scena reale, il fonico stava veramente facendo una prova tecnica. […] È una soglia. Perché loro entrano dentro un altro territorio. È un'allegoria abbastanza forte. È una specie di frontiera. C'è il passaggio fisico verso un altro *status*. Nell'elaborare la storia abbiamo cercato di ispirarci alle storie reali degli studenti.

L'autore racconta che due settimane prima delle riprese a uno dei ragazzi che seguivano le lezioni, Issa, scadde il permesso di soggiorno e che quando decise di inserirlo nel film, cercò di

studiare una soluzione funzionale agli obiettivi dell'opera. Questo fatto prende vita su tre livelli: nella realtà quando questo accade Issa non viene mandato via dal set; nel set fittizio si vede il regista cacciare Issa; e nel racconto vediamo Issa allontanarsi da Roma, fino a che nel finale non viene recuperato da due poliziotti.

> Il cortocircuito in cui si vuole far scivolare lo spettatore è proprio questo: fino a che punto agiamo, secondo quello che dichiariamo di pensare o pensiamo di pensare? Voi cosa mi direste se lo mandassi via davvero? Il film è sicuramente un film sull'immigrazione, sull'integrazione, sul razzismo. Dopo questo livello è un film sullo stato delle cose, sullo stato della nostra sedicente democrazia. […] Il set diventa quasi un ordinamento. E se qualcosa mette in crisi il sistema culturale viene espulso. Si va contro i propri diritti dell'uomo e diritti sociali. E gli spettatori sono posti di fronte a questa cosa, un cortocircuito con dei cortocircuiti interni. Quando vedi la scena finale dei poliziotti, sei pronto emotivamente a credere che una cosa del genere sia fattibile, piuttosto che il film sia finzione. Ti chiedi: Ma starà mica succedendo sul serio? E quando realizzi che un film di finzione, realizzi anche che fuori succede sul serio. E allora qual è il confine? Il campo fuori campo?

In questo senso Gaglianone non attribuisce molta importanza alla dicotomia tra finzione e non finzione, considerandolo un falso problema.

Come specificato svariate volte, il film, sia esso il risultato di un approccio volto a raccogliere con trasparenza elementi esclusivamente tratti dalla realtà, o quello di una costruzione di un universo diegetico completamente fittizio, ha la possibilità di far scaturire nuove riflessioni nello spettatore. In esso la rappresentazione della verità e l'applicazione di un codice morale sono relativi. Il falso, la costruzione e la finzione, da questo punto di vista, possono sostenere gli obiettivi della *non-fiction*, quando risulta difficile far nascere delle domande, più che trasmettere delle informazioni. Come dice Gaglianone, «nessuna relazione narrativa è indolore. Nel documentario il tuo raccontare si impatta immediatamente in qualcosa di reale, immediato, riconoscibile. Non si trova su un altro livello. Ed è per questo che è più delicata la questione».

A proposito del ruolo della retorica e della peculiare relazione tra il regista, i soggetti e il pubblico, su cui ci siamo concentrati, vedremo nei prossimi capitoli due autori che sono stati e sono tuttora argomento di discussione per il loro peculiare rapporto con la realtà: Werner Herzog e Michael Moore; entrambi paladini della ricerca della vero, ma contemporaneamente "grandi bugiardi". A favore, il primo di una verità più emotiva e il secondo di una verità puramente fattuale, hanno durante la loro vita di autori, fatto uso di retoriche peculiari, ora

apprezzate ora criticate, definendo due stili inconfondibili e due rapporti con la realtà tra loro completamente diversi.

3. Werner Herzog

3.1. Documentario e non-documentario: due mondi inseparabili

L'investigazione svolta finora sui concetti di verità e rappresentazione rivela tra le altre cose che separare completamente le due zone cinematografiche delineate dai termini *fiction* e *non-fiction* può ritenersi inutile al fine di effettuare una ricerca sulla veridicità del contenuto del film e l'onestà delle intenzioni del regista, oltre che dimostrarsi molto complicato. Innanzitutto, il processo di creazione del documentario è in mano a un individuo che come tale – e per il fatto di avere a che fare con un dispositivo che lo richieda (la cinepresa) - non può che proporsi di mostrare quello che ha incontrato il suo sguardo, fornendo una sua personale versione di "verità". In secondo luogo, come considerato nel capitolo precedente, spesso è necessario che parallelamente alla purezza dell'osservazione e alla sincerità del montaggio, si utilizzino tecniche, costruzioni, modelli narrativi e "abbellimenti" estetici propri del cinema di finzione - di primo acchito questi possono sembrare modificare o almeno distorcere la verità dei fatti, ma spesso contribuiscono alla tutela di tutte le persone coinvolte, sia come soggetti sia come spettatori, e dell'integrità del messaggio complessivo del film. E infine, la percezione del film e le emozioni provocate nel singolo spettatore sono assolutamente relative e in parte comunque aleatorie. Si tratta di tre fattori che determinano che - in alcuni casi - ambire a una classificazione diventi persino riduttivo e indice di un approccio erroneo alla filmografia del regista.

A tal proposito, ci occuperemo in questo capitolo di analizzare la poetica cinematografica di Werner Herzog: un autore che più di ogni altro, ha voluto ed è riuscito a superare i limiti dettati dalle definizioni in un cinema che, volgendo il suo sguardo verso l'essere umano e la natura, armonizza alla perfezione il contenuto e la forma, dando vita a un'indagine del reale attraverso la poesia del fantastico. Il film di Herzog può essere considerato un percorso di riflessione - che lui stesso intraprende da un preciso punto di partenza, ma senza conoscere in modo chiaro le conclusioni - sul cinema stesso e sull'esistenza: un'esistenza che ha bisogno d'ascolto e che l'autore non esita a riprendere con trasparenza.

> Diventa quindi naturale definire il cinema di Herzog come una creazione di mondi possibili, strettamente legati ad un principio di realtà, ma sempre costituenti un universo singolare e straordinario. È per questa ragione che il suo cinema va assorbito come un unico corpus senza distinzione tra cinema di fiction e cinema non narrativo. […] Un cinema che scava i possibili luoghi fisici e mentali in cui si manifestano l'impossibile, l'ardito, il confine estremo di una espressione ultima della natura o delle umane possibilità.[66]

Per Herzog riprendere si trasforma in una necessità vitale fin dall'età di quattordici anni, quando le sue aspirazioni lo portano a rubare una cinepresa da 35 millimetri alla scuola di cinema di Monaco di Baviera. È per lui un esercizio che va più in là dell'intersecarsi di finzione e documentario, fondendosi fin dai suoi primi film con l'arte e la vita; è un'attività che gli permette di mettere in scena, oltre che le sue storie, il processo di immersione dell'uomo nella realtà da rappresentare.

> *Aguirre, furore di Dio* e soprattutto *Fitzcarraldo* danno prova di come per Herzog il film sia contemporaneamente il making of del film stesso, in un vertiginoso intersecarsi di piani. La radicalità esistenziale del suo cinema la si può intendere proprio a partire dall'esperienza delle riprese: esse sono il momento chiave in cui la vita (lo sforzo realizzativo del film) incrocia l'arte (l'opera finita) e viceversa.[67]

Secondo la tradizione classica – così come sostiene la filosofia hegeliana – sia l'arte che il pensiero possono, infatti, condurre efficacemente la ricerca della verità. Sono due verità di natura diversa: la verità poetica, quella investigata per mezzo dell'arte; la verità oggettiva, quella a cui conduce il pensiero. Le opere di Herzog propongono una visione che prende le distanze dalla prospettiva umana e dai fatti, avvicinandosi alla verità poetica dell'arte.

Riguardo a questo, potremmo considerare di suddividere il vero su quattro livelli - aggiungendo due strati a quelli dell'iceberg con il quale De Serio descrive il legame tra la verità rappresentata dal contenuto del film e la complessità del contesto reale di riferimento – al fine di comprendere ancora meglio l'autore che andremo ad analizzare.

Immaginiamo, dunque, di abbandonare per un attimo le teorie cinematografiche avanzate dagli autori che abbiamo studiato finora e dare spazio alla visione surrealista di un artista che ha incentrato la sua opera sulla relazione tra immagine e linguaggio – il pittore belga René Magritte - riflettendo in particolare sul quadro *Le chateu des Pyrénées* (Il castello dei Pirenei), del quale ignoreremo la comune interpretazione data dalla filosofia post-moderna per

[66] De Pace T., su sentieriselvaggi.it
[67] Cattaneo F., *La danza dei rondoni sul cuore del mito*, *Cineforum*, 456, luglio 2006, p.19

metaforizzarvi, piuttosto, la verità cinematografica. Sulla tela compaiono quattro elementi - in una composizione dalla precisione fotografica - che convivono irrealisticamente in perfetti equilibrio e staticità. Muovendo lo sguardo dal basso verso l'alto possiamo vedere: il mare in tempesta; un'imponente roccia sospesa a mezz'aria su di esso; un castello, che si erge sulla roccia e si compone della stessa materia; e infine il cielo. Il mare - in movimento, incomprensibile, instabile e che cambia di continuo – è la realtà dei fatti, la verità del mondo concreto in cui ci troviamo: la verità oggettiva, investigabile dal pensiero. La roccia sospesa – solida, ma senza legame alcuno con il mare sottostante – è la visione strutturata, ma puramente soggettiva del regista: si tratta di una verità relativa. Il castello – innalzato sull'enorme roccia e ricavato da essa, adornato per essere guardato – è la verità del film, inscindibile da quella dell'autore: ciò che allo spettatore è concesso di conoscere. Per ultimo, il cielo, illimitato in quanto tale, supremo e incondizionato dagli altri elementi – che fa da sfondo al quadro creando una connessione tra essi – è la verità a cui ambisce Herzog: la verità poetica con la quale può misurarsi grazie alla capacità rivelatrice del cinema. Quest'ultima verità è quella che egli stesso definì "verità estatica":

> Sono sempre stato interessato alla differenza tra "fatto" e "verità". E ho sempre sentito che esiste qualcosa come una verità più profonda. Esiste nel cinema, e la chiamerei "verità estatica". È più o meno come in poesia. Quando leggi una grande poesia, senti immediatamente, nel tuo cuore, nelle tue budella, che c'è una profonda, inerente verità, una verità estatica.[68]

La ricerca dell'autore prende forma attraverso un cammino che unifica la sua filmografia, in un alternarsi di manipolazione della *non-fiction* – per il bene degli obiettivi – e forte adesione al reale da parte della *fiction.* Lo stesso Herzog si prende gioco della distinzione di genere quando, invertendone la classificazione comune, afferma: «*Fitzcarraldo* è il mio migliore documentario e *Little Dieter Needs to Fly* il mio migliore film di fiction. Non faccio una chiara distinzione tra di essi. Sono tutti film»[69].

A partire dal suo primo cortometraggio, *Ercole* (1962), Herzog adotta un tipo di osservazione peculiare, che si presenta sotto forma di documentario, ma non pretende investigare fatti o verità oggettive. È piuttosto una ricerca di verità più generali riguardo la società e la natura dell'uomo,

[68] Dal film *Incident at Loch Ness* (2004), per la regia di Zak Penn: un falso documentario scritto e prodotto in collaborazione con Herzog con l'obiettivo di studiare il fenomeno psicologico provocato dal mito di Nessie. L'autore tedesco interpreta se stesso, in una spedizione al lago Loch Ness intrapresa per dimostrare che questa "sorta di dinosauro" non esiste: un'idea che dovrà essere rivista dai due autori quando la barca in panne si imbatterà nel mostro.
[69] Dall'intervista a Werner Herzog di Doug Aitken

che avviene per mezzo dell'attualizzazione estraniante del mito delle dodici fatiche di Ercole. Attraverso le riprese dell'allenamento di un culturista, e l'inserimento di materiale d'archivio che ritrae i "nostri" tempi, prende vita sullo schermo un parallelismo tra le "fatiche" di allora e quelle di oggi, scandito da alcune domande che l'autore formula sulle fatiche della mitologia greca per introdurre immagini tra cui delle discariche, una lunga coda stradale, un grave incidente durante una corsa automobilistica. Nonostante a distanza di anni Herzog dichiari di sentirsi molto diverso dall'autore che aveva creato quel film, vi riconosce il valore che ebbe per lui come punto di partenza e terreno sperimentale di diverse tecniche di rappresentazione e di *editing*: «sentivo che era meglio girare un film che frequentare una scuola del cinema» (Werner Herzog). Questo ed i successivi cortometraggi si possono, infatti, considerare parte dello studio che lo indirizzò verso il suo cinema vero e proprio.

Diverso è il caso costituito dai primi lungometraggi, tra cui *Segni di vita* (1968) e *Fata Morgana* (1971), nei quali l'autore dimostra un approccio più maturo e simile a quello che adotterà nelle opere successive, e enfatizza il contrasto tra la luce dei paesaggi naturali greco e africano e l'oscurità rappresentata dal comportamento e dalle contraddizioni del genere umano – un tema che si trova al centro di tutta la sua filmografia. Ciò che fomenta l'autore è una sete culturale che richiede di spostarsi in luoghi nuovi, sconosciuti, che presuppone di camminare, di intraprendere un lungo viaggio a beneficio della ricerca e con esso di stare sempre in contatto con il mondo naturale, quale spazio contemporaneamente invaso e svincolato dall'essere umano. Come lui stesso specifica nella Dichiarazione del Minnesota (presentata nel 1999 durante una conferenza al Walker Art Center di Minneapolis), anch'essa a metà tra reale e irreale: «il turismo è peccato, viaggiare a piedi è virtù»[70].

Il contatto con la realtà è l'elemento che conduce anche in queste due opere all'avvicinamento tipico del documentario, al quale, però, si somma l'incombenza di "fabulizzare".

Il fatto che Herzog sia affascinato dalla natura e dalla sua bellezza selvaggia, determina che essa diventi protagonista di molti suoi film e conduce l'autore a scegliere sempre un tipo di ripresa che ne valorizzi la maestosità. Come dichiara l'autore, non si tratta di qualcosa che fa da sfondo alla vicenda da lui narrata, ma piuttosto di uno specchio, in cui si riflettono le controversie umane, e senza dubbio di una componente indispensabile alla verità estatica:

[70] Herzog W., Walzer Art Center, Minneapolis, Minnesota, 30 aprile 1999 (da Paganelli G., *Segni di Vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro edizioni, Milano, 2008)

> Per me un autentico paesaggio non è solo la rappresentazione di un deserto o di una foresta. Mostra uno stato interiore della mente, letteralmente paesaggi interiori, ed è l'animo umano ad essere presente nei paesaggi dei miei film.[71]

Tra i film che meglio risaltano l'importanza della natura - tra surrealismo e poesia - ricade sicuramente la trilogia fantascientifica composta da *Fata Morgana*, *L'ignoto spazio profondo* (2005) e *Apocalisse nel deserto* (1992), ma di questa natura fanno parte anche i ghiacci antartici e desolati di *Incontri alla fine del mondo* (2007), la violenza degli orsi della riserva di Katmai di *Grizzly Man* (2005), la giungla di *Aguirre, furore di Dio* (1972) e *Fitzcarraldo* (1982). In *Burden of dreams*, il *making of* di *Fitzcarraldo*, diretto da Les Blank, Herzog stesso di fronte all'immensità della natura dice: «È un luogo dove la natura non è ancora completa... un luogo dove Dio, se esiste, ha creato con rabbia... anche le stelle nel cielo appaiono in confusione».

Per comprendere in che modo la natura e la natura umana vengono esplorate e unite nel cinema poliedrico di Herzog analizzeremo in particolare due dei film che abbiamo nominato: il primo – girato su pellicola - è *Apocalisse nel deserto* e si può considerare tra i più alti momenti della sua poetica, un'opera che avanza una riflessione dolorosa imprimendo sulla crudeltà del materiale filmato uno stile fantascientifico, a tratti ironico e surreale; il secondo, è *Grizzly Man* - un film che rientra tra le sue opere digitali - nel quale la sua regia si sovrappone a quella di Timothy Treadwell, autore e protagonista del materiale d'archivio che Herzog riporterà in vita.

Se paragonassimo le immagini di *Apocalisse nel deserto* alla realtà rappresentata dagli scatti di Sebastião Salgado - che come Herzog si recò in Kuwait alla fine della Guerra del Golfo — il film potrebbe essere considerato una grande menzogna. Potrebbe essere visto fin da subito come qualcosa che non ha nulla a che vedere con la verità dei fatti realmente accaduti, con lo spegnimento delle fiamme che divorano i pozzi di petrolio delle fotografie o gli accadimenti di cui ci parla la storia. Tenendo conto delle considerazioni fatte finora e allontanandoci da una più ottusa visione documentaristica, però, *Apocalisse nel deserto* diventa immediatamente un'immensa rivelazione, uno sguardo dal valore universale, che va oltre la verità fattuale.

Il film si presenta subito costruendo due falsi sullo sfondo di un tema storico delicato. Introduce il discorso narrativo una citazione di Herzog - da lui attribuita a Pascal - «Al pari della creazione, anche la morte del sistema solare avverrà con maestoso splendore», cui segue una ripresa che solo apparentemente raffigura delle montagne. Si tratta di due imbrogli che Herzog non ha paura di smascherare e che rappresentano solo una piccola parte di quelle

[71] Herzog W., in Cronin P. (a cura di), *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, Londra, 2002, s.i.p.

innumerevoli decisioni (tecniche, estetiche e narrative) cha hanno "sporcato" il vero – quel vero che si può sviscerare dalla terra e che Herzog ha comunque potuto trovare durante la sua attività di regista - al fine di risvegliare la coscienza del suo pubblico pellicola dopo pellicola e inseguire una "verità estatica" che conduca la visione collettiva al di là dell'apparenza:

> L'incipit del film ... attribuito a Pascal, in realtà è inventato. Mi piace fare queste cose, io sono un narratore e non un documentarista tradizionale […] Dopo la citazione la voce off afferma «maestose catene di montagne, nubi, la terra avvolta dalla foschia». In realtà ho filmato cumuli di polvere e terra formatosi dal passaggio degli autocarri. Queste "catene di montagne" erano alte poco più di qualche centimetro![72]

Proponendosi come creatore di vite fittizie e nuove storie l'autore amplifica la ricerca del reale, piuttosto che impedire alla verità di manifestarsi. L'invenzione e la narrazione giocano, infatti, un ruolo centrale nel cinema di Herzog.

Attraverso le riprese dall'elicottero, che sorvola la realtà senza immettercisi completamente, Herzog racconta il suo avvicinamento ad un mondo distrutto dalla guerra, adottando il punto di vista di un alieno che dall'alto osserva la follia del genere umano – un'idea che voleva essere utilizzata inizialmente anche in *Fata Morgana*: «in Apocalisse nel deserto non si parla più della guerra in Iraq o di Saddam Hussein ma di un pianeta che non riusciamo più a riconoscere»[73]; tant'è che nella prima scena, nella quale alcuni pompieri statunitensi gesticolano di fronte alla camera, si sente la voce dell'autore spiegare «la prima creatura [un termine che sottolinea l'assoluto distacco] che abbiamo incontrato ha tentato di comunicare con noi [come se non ci fosse la possibilità di comunicare con gli abitanti di una realtà così folle]». La musica totalizzante ci accompagna poi tra il prima e il dopo: dalla città "ottimista" ancora intatta e frenetica (La capitale) alla guerra; passando attraverso una sequenza digitale - l'unica del film, anche perché l'autore era più propenso alla pellicola quale prova concreta - che ci mostra i bombardamenti su Baghdad.

Il film parla della guerra, senza trattare la guerra, ma ancor di più si incentra sulle assurdità dello scriteriato comportamento umano e del suo rapporto alterato con il pianeta: una riflessione che Herzog vuole fare scaturire nello spettatore attraverso una doppia scelta formale, frutto di una creatività incessantemente stimolata dal limite. Da una parte il tempo è scandito dal cambiamento stesso delle immagini, riprese che pian piano si avvicinano alla terra e si

[72] Grosoli F., Reiter E., *Werner Herzog,* Il Castoro, Milano, 1994
[73] Piccino C., intervista a Werner Herzog, Il Manifesto, 27 settembre 2006

addentrano nella realtà degli incendi, accompagnate dalla voce narrante, fino a raggiungerne gli individui; dall'altra si sviluppa una struttura che crea una suddivisione in tredici sezioni, ognuna caratterizzata da un titolo. Nell'ultimo vediamo scritto: «Sono così stanco di sospirare. O' Signore fa' che scenda la notte», a rivelare la stanchezza del pianeta stesso, ma anche dell'animo, dell'uomo colpito dalla guerra, dei pompieri e più in generale dell'essere umano. L'uomo viene rappresentato come se fosse una creatura che il regista non può capire: se non sapessimo che un corpo speciale addetto allo spegnimento degli incendi si sta occupando di placare le fiamme, infatti, lo sguardo di Herzog non potrebbe che indirizzarci verso un grosso interrogativo: «Uno ha in mano una torcia accesa. Cosa stanno per fare? Vogliono forse riappiccare l'incendio? Forse la vita senza fuoco è divenuta per loro insopportabile»; lo stesso che ci pone il regista per sottolinearne ancora una volta la follia dell'uomo, nonostante re-incendiare i pozzi fosse una pratica utile allo spegnimento.

Nel film compaiono solo due scene documentaristiche che a differenza di tutto il resto presentano uno stile più classico. Si tratta di due interviste, due interviste a persone mute. Quando finalmente la camera raggiunge l'uomo – non prima di averci mostrato una carrellata su alcuni strumenti, utensili ed elettrodomestici, usati in guerra come oggetti di tortura, rappresentati come fossero appartenenti ad un altro mondo – questi non può parlare poiché reduce dell'azione crudele dei suoi simili: un dettaglio che oltre che sottolineare di nuovo l'assurdità della guerra, sembra voler denunciare l'inadeguatezza del documentario ai fini di rappresentare il contemporaneo.

> Le figure mostrate non riesco a dire nulla nel dominio della spiegazione: la donna che ha visto i suoi figli venir torturati e poi uccisi vorrebbe raccontare ma dalla sua bocca non escono altro che farfugliamenti incomprensibili, il bambino che ha assistito all'uccisione del padre decide di non parlare mai più. Il silenzio scende come una cortina sull'inspiegabile, la direzione cui le immagini conducono è il regno oscuro del Senso.[74]

La stessa critica prende forma in *Grizzly Man*, un film del 2005 creato da Herzog utilizzando il materiale filmico girato da Timothy Treadwell, durante le estati trascorse a stretto contatto con gli orsi grizzly del Parco Nazionale di Katmai in Alaska, tra il 1990 e il 2003: un'impresa che gli costò la vita, in quanto proprio uno degli orsi, tra i quali ormai Treadwell si sentiva "a casa", uccise lui e la fidanzata nell'ottobre del 2003. L'idea nacque da Jewel Palovak, ex-compagna di Timothy e il film fu prodotto da Discovery Channel, ma il regista accettò di riorganizzare e studiare un montaggio che restituisse un senso alle cento ore filmate da

[74] Pecetta S., *Werner Herzog – L'ultimo conquistatore*, Ondacinema, monografie, Werner Herzog

Treadwell perché restò affascinato dalla singolarità della sua esperienza e rivide in lui la figura dell'eroe folle che è solito raccontare. Mentre in *Apocalisse nel deserto* Herzog sembra voler creare distacco tra se stesso e le persone che incontra – le "creature" – facenti parte di una specie di catastrofe decontestualizzata dalla quale prende le distanze, in *Grizzly Man* si ha l'impressione che il protagonista – attratto dalla natura estrema e deciso a sfidarne i limiti - diventi una sorta di alter-ego del regista. Il film non ha quindi nulla a che vedere con i documentari naturalistici, sembra piuttosto che Treadwell, come precisa Enrico Ghezzi, si senta «un animale con la macchina da presa»[75], il che lo rende un personaggio che sullo schermo diventa persona, essere umano, eroe sconfitto, attore e regista, mettendo al centro delle sue immagini il cinema stesso, il rapporto *uomo-natura-cinema*:

> Mostra il vuoto in cui cadiamo quando fingiamo di parlare di cinema come macchina per riprodurre, per illustrare, per documentare, per fare spettacolo... questo film ha il merito (come ogni film di Herzog) enorme di distruggere queste infamie, infamie perché servono a perpetuare lo spettacolo nel modo più banale, più incosciente, più schiavistico verso le persone, verso le immagini, verso le cose, verso tutto.[76]

Herzog anche in *Grizzly Man* sente il bisogno di narrare e lo fa inserendo tra le riprese di Treadwell alcune interviste, tra cui quella a Jewel Palovak, e facendo uso del *voice over* - oltre che inserire una scena costruita in cui a Jewel viene restituito l'orologio di Timothy, il quale «non si è mai fermato» - che gli permette di esprimere i suoi pensieri a proposito del fascino e del pessimismo che prova nei confronti della natura stessa: «io credo che il denominatore comune dell'universo non sia l'armonia, ma caos, conflitto e morte»[77]. Tuttavia, in molti dei film di Herzog, come abbiamo detto, sono proprio i momenti di finzione più elevata a basarsi su immagini reali: così come accade, ad esempio, ne *L'ignoto spazio profondo*, nel quale il regista realizza una composizione di pura fantascienza utilizzando immagini scientifiche della Nasa. Il reale si trasforma, dunque, in un luogo in cui vivono immagini, che nel cinema di Herzog si fanno materia prima degli universi visivo e linguistico.

Il rapporto che il regista stabilisce con la natura appare ambiguo, ne è attratto ma proprio a causa di questa attrazione in molte delle sue opere invece che rappresentare una relazione empatica con essa, ne prende le distanze - «la natura dovrebbe restare inviolabile per definizione»[78]. Spesso le immagini estreme che trae dal reale comportano dei sacrifici o delle

[75] Ghezzi E., *Extra - Ghezzi commenta Grizzly Man,* Youtube
[76] Ibidem
[77] Dal film *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005)
[78] Grosoli F., *Grizzly Man EXtra - Herzog e il Documentario*, cit.

scelte che mettono in pericolo la troupe e gli attori (come accadde per le riprese di *Aguirre,* o sul vulcano di Ambrym), oltre che il regista stesso, ma Herzog, come lui stesso dichiarò quando disse di sentirsi più atleta che artista, ricerca tra le altre cose, un forte senso di fisicità. A proposito dell'amore di Herzog per il rischio e di *Into the Inferno* (2016), si espresse così Clive Oppenheimer, professore di Vulcanologia a Cambridge che accompagnò il regista in alcune delle sue imprese cinematografiche:

> Certo che ho paura, la minaccia è tangibile: calpesti rocce incandescenti e vedi zampilli di lava bollente uscire dalla pancia della montagna. Ma non mi spingo mai oltre la ragionevole valutazione del rischio, al punto da mettere in pericolo la mia vita. O quella della troupe. Into the Inferno è il racconto per immagini dell'affascinante avventura che mi ha visto al fianco di Werner Herzog, faccia a faccia con questa paura, per indagare insieme il mistero dei vulcani. La scintilla della nostra amicizia, è davvero il caso di dirlo, è scoccata nel 2006 quando, affacciati sul borbottio di un vulcano in Antartide durante le riprese del film da lui diretto Incontri alla Fine del Mondo - a oltre tremila metri di altitudine - la mia curiosità ha incontrato la sua narrativa. Un incontro casuale tra anime gemelle; una partita che non era certo chiusa. Non a caso, cinque anni dopo mi sono trovato a ricordargli che era arrivato il momento di fare qualcosa - insieme - sui vulcani. Ci aspettavano. Così è nata l'idea di un documentario che andasse oltre la dimensione catastrofica per indagare l'impatto di quei giganti, non sempre silenziosi, sulla vita dell'uomo.[79]

La presenza di personaggi "fuori dal mondo" è un altro elemento ricorrente delle sue narrazioni, motivo per il quale Herzog in un certo senso sembra ammirare le scelte di Treadwell, che insegue i suoi stessi rischi e gli stessi sogni. In *Grizzly Man* ci troviamo di fronte ad un uomo che va oltre il limite, ma al tempo stesso lo rappresenta, costituendo una sorta di barriera, il luogo ultimo cui l'uomo può giungere, tra noi e il caos naturale - la foresta selvaggia in cui si muovono gli orsi, che pian piano cominciano ad occupare la scena avvicinandosi al protagonista. Treadwell, senza alcun bisogno di particolari costruzioni da parte di Herzog, diventa la base portante del discorso e nel filmare se stesso contempera la verità assoluta – quella che egli stesso stava cercando nella natura selvaggia – al proprio sguardo – uno sguardo su di sé e sul mondo, producendo immagini perfette dal punto di vista dell'universo poetico e visivo del regista. *Grizzly Man*, tuttavia, non è il primo caso in cui Herzog lascia le redini della narrazione a un personaggio specifico: gli indios di *Aguirre* e *Fitzcarraldo*, così come i neri di *Cobra Verde,* vennero quasi completamente guidati dall'evolversi della narrazione, rappresentati come se fossero parte della natura e affiancati alla recitazione magistrale e ai deliri

[79] Scorza Barcellona G. (a cura di), *Il mio viaggio con Herzog dentro l'inferno, Repubblica*, 17 ottobre 2016

di Klaus Kinski – il suo "nemico più caro" su cui proprio a causa di questo sentimento di *odi et amo*, decide in seguito di fare un documentario[80]. Herzog nega di aver lasciato ricoprire a Kinski una posizione di fondamentale importanza, tant'è che raccontando le riprese specifica di aver cambiato un'intera sequenza togliendo ogni primo piano e trasformando lo stesso Kinski in un "puntino" sulla montagna, esattamente come gli altri, tuttavia il film in parte prende vita dall'egocentrismo di Kinski e la follia traspare nel film, così come nel documentario che il regista tedesco decise di dedicargli. Il conflitto tra l'autore e Kinski durante le riprese divenne ispirazione per il cinema stesso, non si limitò alla realtà del set. Un intersecarsi di cinema e realtà, che anche in *Diamante Bianco* pone la sua attenzione sulla natura e sulla figura di Graham Dorrington, con cui Herzog per il bene del cinema decide di sfidare il pericolo salendo sul dirigibile che aveva già causato la morte di Dieter Plage.

Nonostante in *Grizzly Man* traspaia una visione negativa della natura, appesantita peraltro dalle parole stesse usate dal regista, nel film ci troviamo di fronte ad un altro di tipo di natura, una realtà che crea, quella dei fili d'erba mossi dal vento e delle volpi, che giocano con Treadwell. Probabilmente questo è dovuto al fatto che le inquadrature e le immagini di Treadwell provengono da un filmare più libero e sono il riflesso di una serie di domande che si poneva e pone di fronte alla camera «in un fluire quasi ingenuo e euforicamente a ruota libera»[81]. Grazie all'utilizzo del digitale, inoltre, Treadwell poteva permettersi di lasciare la camera accesa e riprendere tutto ciò che accedeva, oltre che ripetere, rivelando alcuni momenti di bellezza segreta che altrimenti forse non sarebbero giunti al film.

Emblematica è la scena in cui Herzog sta dialogando con Jewel, che gli fa ascoltare in cuffia l'audio che fu ripreso nel momento dell'uccisione della coppia: allo spettatore non è concesso di ascoltarlo, può solo immaginarlo mentre osserva le reazioni del regista, che compare di spalle, e quelle di Jewel, che di fronte alla camera enfatizza la sua risposta emotiva.

> L'audio è il limite del film, come cosa più intensa, più paurosa. Ma in realtà è la cosa più finta del film. «Io non voglio farlo sentire» [dice Ghezzi mettendosi nei panni di Herzog]. È perché non può che essere meno intenso del cinema stesso. Il problema morale del regista curiosamente è la cosa meno forte. Ma è bellissimo che ci sia questo momento, è il momento debole. […] Il personaggio di Herzog è bellissimo secondo me in questo film. Si denuda molto.[82]

[80] *Kinski, il mio nemico più caro* (1999)
[81] Saba E., *Documentario e fiction nel cinema di Werner Herzog, Rapporto Confidenziale*, 24 aprile 2010
[82] Ghezzi E., *Extra - Ghezzi commenta Grizzly Man*, cit.

Nonostante le parole di Ghezzi sembrino negarlo, Herzog in questa scena affronta una grossa questione morale dovuta all'utilizzo del *found footage*: che attitudine devo avere nei confronti delle immagini che non ho girato io? Come sottolineava Verra, il regista avrebbe potuto far ascoltare l'audio, ma avrebbe rischiato di cadere, in senso lato, nel pornografico: motivo per cui Herzog adotta una soluzione narrativa che gli permette di raccontare il dramma senza l'utilizzo dell'osceno, che gli permette tra le altre cose di stabilire con lo spettatore un rapporto di fiducia, moderato dal senso etico.

L'audio rappresenta in tutte le opere di Herzog un elemento indispensabile, anche qualora non venga utilizzato o venga ridotto al minimo, come il caso rappresentato dalla scena che abbiamo appena commentato - o dalle innumerevoli riprese sulla natura. Il rapporto del regista con la musica e più in generale con tutti gli elementi della traccia sonora, è lo stesso che instaura con le immagini. Si tratta di una serie di accostamenti e contrasti creati in modo istintivo, che si trasformano spesso in un accompagnamento dissonante. A proposito di questo, una delle sequenze peculiari è quella in cui alle immagini dei fondi marini de *L'ignoto spazio profondo* si sovrappongono dei canti sardi, all'interno di un'opera che si apre su una serie di rumori elettronici, il suono disturbato di una radio, un respiro profondo che lentamente scandisce il tempo. Ma anche l'utilizzo di brani di classica o operistica e dei pezzi dei *Popol Vuh*:

> Lo stesso succede con il gruppo Popol Vuh (nome che deriva dal libro sacro dei Maya che Herzog una volta prestò a Fricke, fondatore del gruppo) che compose la musica delle tre opere di Herzog in America Latina. Questo gruppo utilizza suoni etnici raccolti duranti i viaggi in tutto il mondo dal leader Florian Fricke e li mescola con una musica d'ambiente post-romantica tedesca.[83]

Abbinata alle immagini di Herzog, la musica dei *Popol Vuh* restituisce un senso di arcaicità, di realtà senza tempo[84].

L'inseguimento della verità estatica prende vita attraverso una copiosa quantità di scelte retoriche che distinguono l'approccio di Herzog da quello del cinema di osservazione e del documentario classico, tant'è che la maggior parte dei critici dimostra di non voler nemmeno provare a definire il suo cinema posizionandolo quasi sempre in una zona aurorale. Una verità che si esprime anche attraverso il tempo, spesso dilatato, morto, estatico. Herzog tratta la realtà fondando la sua ricerca su una fisicità estrema, ma al tempo stesso la supera per mezzo di

[83] Delgado Escrucería E., *La Verdad Poética: La Trilogía de Werner Herzog en Latinoamérica, Otoparamo,* 3 giugno 2017
[84] Saba E., *Documentario e fiction nel cinema di Werner Herzog*, cit.

peculiari elementi di linguaggio, dell'immaginazione e della narrativa adattando il reale, con il quale si imbatte, a convinzioni forti e facendo uso del mondo tangibile come se fosse un immenso archivio di immagini.

Il suo può essere visto come un cinema che tratta argomenti reali sotto false sembianze, che nasconde una forte ideologia e di conseguenza un intento di "persuasione" - messa in atto tramite la poesia - o è, invece, un cinema che ricerca ed induce alla riflessione personale e quindi lascia spazio al libero pensiero dello spettatore?

Ciò che mette in moto il regista non è un processo di diffusione della verità verso il pubblico, ma piuttosto un invito a prendere parte alla sua nobile ricerca - un viaggio che si trasforma in esplorazione mentale - fornendo allo spettatore un punto di partenza e una serie di strumenti selezionati affinché con lui egli possa conseguire la propria investigazione. È piuttosto una provocazione, uno continuo voler risaltare l'irrazionalità del mondo, mettendo in piedi l'assurdità della finzione attraverso l'assurdità del vero, attraverso la costante centralità del mezzo cinematografico – di per sé contraddizione in quanto strumento chiuso e limitato, ma al tempo stesso libero, come hanno messo in risalto i fratelli De Serio attraverso l'epigrafe di *Sette opere di misericordia* (2012): «O la luce è qui nata o, fatta prigioniera, ha qui libero regno».

3.2. Tra fatto e "verità estatica"

Il cinema herzoghiano mette in dubbio tutte le classificazioni che sono state avanzate dai teorici del cinema denigrando una distinzione che fondamentalmente ha origine nel mito platonico della caverna. Le sue opere smontano l'opposizione tra ombra e realtà, apparenza e verità, illusione e fatto, un pensiero che ha determinato il consolidarsi della concezione attuale di verità: un'idea che ha guidato a priori l'evoluzione della scienza, della storia, della letteratura e della poesia. Come abbiamo spiegato prima di addentrarci nell'analisi delle opere visionarie dell'autore, l'arte e il pensiero sono entrambi strumenti di investigazione del vero, ma si assume che l'arte non giunga a rappresentare la verità oggettiva quanto la scienza, un credo che fin dal mito della caverna di Platone ha stabilito una gerarchia implicita in cui l'estetica e la poesia si posizionano in uno livello sottostante le scienze oggettive.

Secondo questa logica, volendo continuare a separare gli obiettivi del documentario e della finzione, il primo si impegnerebbe a investigare la verità oggettiva, mentre la seconda sarebbe più appropriata per la rappresentazione di "fantasie", ma Herzog, come abbiamo visto, mette in

dubbio la scindibilità dei due campi investigativi, interrogandosi innanzi tutto sul mezzo d'espressione e sul concetto stesso di verità oggettiva.

In Herzog il razionale diventa un limite. Questo non significa che rinneghi l'importanza del fatto quale prova – dell'*ethos* - ma piuttosto che ne smentisca il valore – in quanto unico e a sé stante - ai fini di investigare la verità assoluta:

> La messa in scena nel cinema ha il compito di sconvolgerci con l'autenticità degli atti rappresentati, con la bellezza delle immagini artistiche, con la loro profondità, e non con un'importuna illustrazione del significato racchiuso in essi. L'insistente spiegazione del significato... limita la fantasia dello spettatore e forma una sorta di soffitto delle idee oltre il quale si spalanca il vuoto. Lungi dal difendere le frontiere del pensiero, ciò limita la possibilità di penetrarne la profondità.[85]

Le parole di Tarkovskji si pronunciano in difesa delle scelte narrative e dei "ritocchi" alla realtà propri del cinema di Herzog mettendo in risalto la dignità dei suoi obiettivi e sottolineando come, nonostante le costruzioni filmiche, la sua rielaborazione riesca, piuttosto, a estrapolare dalla realtà l'autenticità degli atti. La creatività di Herzog nasce dal limite stesso: un confine che cerca sempre di superare attraverso il linguaggio – articolato, ma immediato – le rappresentazioni della natura estrema e dei suoi folli personaggi.

Come scrive Enrico Saba, potremmo pensare di attribuire a Herzog le parole pronunciate da Marguerite Duras, regista e scrittrice francese: «faccio del cinema perché non mi piace quello che mi si fa vedere. Fare del cinema è essere contro il cinema che vi mostrano»[86]; una visione, tuttavia, più moderata di quella di Herzog che sembra ritenersi insoddisfatto, oltre che della forma cinematografica preesistente la sua carriera di regista, anche dell'immaginario visivo da cui quel cinema riesumava i significati, un'estremizzazione delle idee di Duras, che lo condusse ad intraprendere un percorso caratterizzato dall'utilizzo di svariate ed originali forme stilistiche, ora discordanti ora inconfondibilmente sue.

La passione di Herzog e il bisogno di creare qualcosa di nuovo lo spinsero, infatti, nel febbraio del 1962, all'età di diciannove anni, ad unirsi ad un gruppo di giovani registi che come lui sentivano il bisogno di andare contro le convenzioni cinematografiche di quei tempi. In occasione di una rassegna cinematografica venne dichiarato il *Manifesto di Oberhausen*, che andava contro la commercializzazione, le influenze culturali ed estetiche dei film di allora, e che si assume abbia dato inizio a quello che viene definito Nuovo Cinema Tedesco, cui

[85] Tarkovskji A., *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988, p.26
[86] Bertelli P., *Cinema e Anarchia – vol III*, La Fiaccola, Ragusa, 1998, p.46

convenzionalmente fanno parte Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Syberberg, Edgar Reitz e Wim Wenders: un movimento scaturito da idee e obiettivi così concordi da rendere arduo riconoscere gli autori di alcune dichiarazioni dei suoi fondatori.

> Dal momento in cui ogni taglio di montaggio provoca la fantasia, una tempesta di fantasia, può generare addirittura una pausa nella narrazione. È esattamente in questo punto che le informazioni vengono convogliate. […] Sarebbe sbagliato affermare che un film deve aspirare a scioccare gli spettatori, questo limiterebbe la loro indipendenza e le loro capacità di percepire. Il punto in questione è la sorpresa che scaturisce quando, attraverso meccanismi sotterranei del pensiero, improvvisamente si comprende qualcosa in profondità, e da questa prospettiva si indirizza di nuovo la fantasia al corso reale della narrazione.[87]

Le parole di Kluge enfatizzano l'importanza della narrazione, della fantasia e delle pause, fondamentali anche nel cinema herzoghiano, che ritrova in essi il principale espediente per generare ampie riflessioni sul senso universale del discorso costruito a partire da fatti ed elementi oggettivi. Un discorso che come quello di Kluge attiva meccanismi mentali che superano lo shock provocato dal contenuto; anzi, si fonda su una comprensione profonda, che avviene solo quando allo spettatore viene concesso di pensare in maniera indipendente. Il ragionamento è proprio anche delle idee di Fassbinder, le quali esprimono nuovamente un allontanamento dall'oggettività del reale:

> Il realismo che io intendo e che voglio è quello che si genera nella testa dello spettatore e non quello che si realizza sullo schermo, quello non mi interessa affatto, la gente lo conosce già nella vita di tutti i giorni. Ciò che voglio è un realismo aperto, stimolante, che non provochi la chiusura della gente in se stessa. Se alla gente si mostra proprio quello che poi puntualmente vive tutti i giorni, allora credo che si chiuda. Bisogna offrire la possibilità di aprirsi alle cose belle.[88]

La verità più profonda, "estatica", si oppone nel cinema di Herzog a quella più banale dei fatti, andando contro, attraverso questo "realismo aperto" di cui parla Fassbinder, ai principi del *cinéma verité*. Herzog si allontanò presto dall'interesse politico degli *Oberhausen*, avvicinandosi in maniera evidente «alla bellezza dell'immagine, al suo carattere rivelatore e alla sensibilità dello spettatore… per abbracciare un cinema introspettivo»[89], ma possiamo

[87] Kluge A., in Rossi M., Finesi S. (a cura di), *Antologia di dichiarazioni*, *Nuovo cinema tedesco*, s.d.
[88] Fassbinder R.W., ibidem
[89] Bordwell D., Thompson K., *Storia del cinema e dei film – vol. II*, Il castoro, Milano, 1998, p. 432

pensare che anche le sue opere abbiano aderito al "realismo aperto", opponendosi in seguito esplicitamente, a ciò che fa parte del vissuto quotidiano.

Il percorso intrapreso da Herzog lo conduce così ad un'indagine sulla verità celata nel mondo reale e sul cinema come mezzo investigativo di questa stessa verità, che per il regista si manifesta come «un desiderio appassionato e improvviso di afferrare intuitivamente tutte in una volta le leggi del mondo […] la sua infinità e la sua limitatezza»[90] nutrendosi di e re-interpretando le immagini reali.

L'invettiva contro il *cinéma verité* venne lanciata da Herzog nella Dichiarazione del Minnesota, dove promosse la verità estatica – «misteriosa ed elusiva», che «può essere colta solo per mezzo di invenzione e immaginazione e stilizzazione» – contro quella fattuale di chi fino ad allora aveva contatto sullo sguardo documentaristico tradizionale - «una verità di superficie, la verità dei contabili»[91].

> Il cinema, come la poesia, è intrinsecamente capace di presentare un numero di dimensioni molto più profonde del livello della cosiddetta verità che si trova nel Cinema Vérité e persino della realtà stessa, e proprio queste dimensioni sono le zone più fertili per un regista. La linea di demarcazione tra finzione e documentario semplicemente non esiste; sono tutti solo film. Entrambi giocano con 'fatti', personaggi e storie allo stesso modo. Così io combatto contro il Cinema Vérité perché raggiunge solo il livello più banale di comprensione di tutto ciò che ci circonda.[92]

Herzog non nega la costruzione, né i falsi, tutto viene dichiarato senza timore, persino l'enfatizzazione delle personalità dei suoi soggetti, infrangendo – forse – alcuni di quei principi morali di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente; tuttavia, nonostante il suo cinema punti spesso all'esagerazione e al surreale, allontanandosi dall'oggettività, il regista dimostra di conoscere la sua realtà e le persone coinvolte più di quanto voglia far apparire. Di fatto spiega ad esempio che per lui «è concesso stilizzare alcune parti del film se il soggetto è collaborativo»: una dichiarazione che concilia in sé le preoccupazioni etiche e le scelte retoriche, seppur usando il termine "collaborativo", come a voler celare il suo lato umano. Così lo sguardo, ora folle ora empatico, nel suo cinema diventa imprescindibile, in ogni fase della produzione: dalla scelta dei luoghi a quella dei personaggi, dai movimenti di camera al montaggio; ne scaturisce un

[90] Tarkovskji A., Scolpire il tempo, cit., p.38
[91] Herzog W., *Dichiarazione del Minnesota*
[92] Cattaneo F., *Book Werner Herzog. L'amo della menzogna e la carpa della verità. L'estasi di Herzog al di là di fiction e documentario*, Cineforum 462, p.53

risultato fortemente emozionale, ma insieme crudele, soprattutto nei confronti di alcuni luoghi, luoghi mentali e fisici contemporaneamente.

Il luogo, così, si trasforma molto spesso in uno scenario di distruzione o, in rari casi, come in *Grizzly Man*, in un covo segreto di vita - quasi a voler indicare la speranza di poter rinascere abbandonandosi alla natura – facendosi testimone in entrambi casi di uno studio attento e fortemente vincolato alla realtà. Effettivamente, la narrazione di Herzog non divora le immagini e quindi la verità fattuale, anzi, dona allo spettatore una porta d'accesso al mondo tangibile rappresentato. Inoltre, il regista sa riconoscere in quali circostanze è necessario piuttosto che narrare, lasciare che il mondo manifesti la sua bellezza e le sue anomalie e quando questo accade concede al suo pubblico di restare a osservare, dilatando le inquadrature o facendo uso di rallenti. Se l'immagine possiede un significato, Herzog lo mostra: «un modo per dare più forza a un'immagine è proprio insistere su di essa... è una cosa che Hollywood non concepisce»[93]. Forse anche per questo Herzog fa spesso uso di materiale d'archivio, perché laddove non ci sia necessità di aggiungere, di catturare dal mondo qualcosa di nuovo, non ha la pretesa di volerlo fare, ma anzi, si limita a rendere più fruibili e più sorprendenti le immagini.

Lo sguardo resta dunque libero, pronto a creare sulla natura universi inclassificabili, senza opporsi ad essa, per recepirne ogni peculiarità, poiché come scrive Herzog, «a volte i fatti hanno un potere strano e bizzarro che fa sembrare incredibile la loro verità intrinseca»[94], la verità celata sotto la corazza del coleottero di cui Herzog scrive ne *La conquista dell'inutile*[95], o quella che incontriamo nei suoi film: dei fili d'erba mossi dal vento di *Grizzly Man*, dei fondali de *L'ignoto spazio profondo*, delle acque del fiume di *Fitzacarraldo*, della follia di *Apocalisse nel deserto*. Come puntualizza De Serio – seppur adottando una posizione più vicina al cinema documentaristico che osserva - è necessario conoscere una realtà prima di raccontarla. In *Apocalisse del deserto*, l'autore non sta rinnegando l'accaduto, la ferocità delle fiamme e la spietatezza della guerra, piuttosto sta cogliendo ed elaborando dei significati, per costruire qualcosa di immensamente paradossale che a sua volta ne abbia uno senza influenzare quelli di partenza.

> La vita negli oceani deve essere un inferno senza fine. Un immenso, assoluto inferno di costante e immediato pericolo. Un inferno tale che durante l'evoluzione alcune specie – tra

[93] Celati G., *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in Hill S. (a cura di), *Zibaldoni e altre meraviglie,* s.d.
[94] Herzog W., *Dichiarazione del Minnesota*
[95] Herzog W., *La conquista dell'inutile*, Oscar Mondadori, Milano, 2007, p.80

> cui l'uomo – sono strisciate fuori, sono sfuggite sui piccoli continenti di terraferma, dove le Lezioni di Oscurità continuano.[96]

Herzog ci tiene a specificare, ad esempio, che in *Aguirre* non sta raccontando del vero conquistatore Lope de Aguirre o del personaggio del romanzo del 1964 di Ramón J. Sender, che Kinski in *Fitzcarraldo* non impersona Fitzgerald né in *Cobra Verde* il bandito di Bruce Chatwin, sul quale si basa la pellicola, ma conosce perfettamente le vicende storiche che sta in qualche modo ricreando, tant'è che pare essersi ispirato per il primo alle memorie di Gaspar de Carvajal (il missionario dominicano che affiancò Francisco de Orellana durante il suo viaggio sul Rio delle Amazzoni): il processo investigativo che precede le riprese è eccelso. Le sceneggiature sono opera della sua immaginazione, nonostante siano incorniciate da contesti storici precisi. Si tratta di una rivisitazione che nasce dall'istinto a narrare e che trasla anche gli eventi più semplici in spazi prettamente onirici. La frase di Aguirre rivela questo atteggiamento: «metteremo in scena la storia, come altri hanno montato commedie» la quale sottolinea il passaggio dal reale alla *fiction*, ma al contempo ne risalta la complementarietà, facendo riferimento alla necessità di raccontare la storia in poesia[97].

Nel caso della trilogia appena citata, fu lo stesso Herzog a specificare in numerose interviste l'intenzione di volersi allontanare da una visione di interesse politico – che tra le altre cose aveva costituito la base di *Oberhausen*, più caratteristica dei cinema di Fassbinder e Schlöndorff - storico o antropologico, proponendone una piuttosto orientata all'estetica e all'arte. Tuttavia, questo non significa che lo spettatore durante la visione del film non possa apprezzare il valore delle tradizioni o la cultura dei paesi lontani che l'incessante viaggio herzoghiano ha trasformato in cinema; o che non si possa fare un'analisi della sua visione sul colonialismo o più in generale sulla realtà.

Le invenzioni di Herzog, anzi - probabilmente per il fatto stesso di esserlo e di non proporsi come qualcosa di quotidiano e usuale – esposte attraverso l'uso della retorica e delle sue "armi", hanno sempre prodotto forti effetti sociali, ideologici e politici anche l'autore se ne discosta imprimendo il suo pensiero razionale nell'arte di una sorta di *Sturm und Drang* cinematografico, trasformando se stesso nel Viandante di Friedrich: un camminatore fascinato dal cupo mistero e dall'infinito splendore della realtà.

[96] Herzog W., *Dichiarazione del Minnesota*
[97] Delgado Escrucería E., *La Verdad Poética: La Trilogía de Werner Herzog en Latinoamérica*, cit.

3.3. Dalle strategie retoriche all'etica

Mentre nel caso della pura *fiction* è unicamente necessario che lo spettatore si immerga in una costruzione spazio-temporale di fantasia, di fronte a un film di *non-fiction* - nonostante sia consapevole di avere a che fare con un mondo rappresentato - tende a svolgere inconsciamente un'analisi dell'universo diegetico del film, al fine di individuare particolari elementi e contesti che possa riconoscere e dai quali possa discernere il vero. Ci sono poi alcuni casi, tra i quali si colloca l'opera di Herzog, in cui il vero e il falso si confondono a tal punto da non risultare riconoscibili all'occhio e alla mente dello spettatore, che nel momento della fruizione - seppur per questioni di distribuzione al film venga sempre assegnata un'etichetta - non ha la possibilità di stabilire se si tratti di *fiction* o di *non-fiction*.

Potremmo pensare che nel caso specifico del cinema di Herzog, e forse più in generale in quei casi che si trovano sulla linea di confine tracciabile tra le due branche cinematografiche, sia necessario, dunque, stabilire il cosiddetto "patto di sospensione dell'incredulità" - così come accade con la finzione. La sospensione d'incredulità si trova alla base della narrativa di genere e presuppone che il lettore metta da parte la razionalità, per dare spazio a storie regolate da precise leggi interne di credibilità. Definito anche "patto finzionale" o "contratto di veridizione", fu trattato per la prima volta da Samuel Taylor Coleridge, ma si vede applicabile anche al cinema narrativo e si fonda sulla fiducia che deve necessariamente stabilirsi tra il pubblico e l'autore, qualora quest'ultimo sia intenzionato a raccontare una storia. Il cinema di Herzog, anche quando si spinge verso un più semplice approccio documentaristico, si basa più di ogni altro sullo *Show, don't tell!* (Fai vedere, non dire!), esigendo che lo spettatore si immedesimi nella storia al punto di viverla, con i suoi personaggi e immerso negli immensi paesaggi naturali, ai fini del raggiungimento o almeno dello scaturire della ricerca della verità estatica. Perché il patto di sospensione d'incredulità si stabilisca il film deve basarsi su due criteri fondamentali: verosimiglianza e coerenza. Senza di essi la narrazione appare illogica e si infrange il patto di fiducia che regola insieme le percezioni visiva, emotiva ed etica:

> Se l'estetica è il sentimento (inter)soggettivo dell'immersione armonica nell'ambiente [nel nostro caso dell'ambiente cinematografico] e l'etica è il sentimento (inter)soggettivo di rispetto per l'ambiente e di azione armonica con esso, allora l'etica ci consente di mantenere l'estetica e l'estetica ci serve da guida nell'operare etico. […] Al tema dell'etica

> si legano altri concetti importanti: la libertà, la responsabilità, la dignità e così via, che si possono raggruppare intorno al tema formidabile e controverso del libero arbitrio.[98]

La riflessione si sviluppa, dunque, sul confine tra realtà e rappresentazione, lo stesso che Magritte dipinse su tela in *La Trahison des images* (Il tradimento delle immagini) componendo una contrapposizione tra la rappresentazione di una pipa e la scritta *Ceci n'est pas une pipe* (Questa non è una pipa), che enfatizzava l'insufficienza rappresentativa intrinseca del linguaggio normalmente utilizzato per descrivere la realtà: un insieme di segni che non può che originare fraintendimenti. Osservando il quadro da lontano non è possibile leggervi la scritta, ma avvicinandosi ci si può rendere conto del fatto che il quadro stesso metta in dubbio la propria veridicità.

Herzog, a partire dall'insufficienza rappresentativa del cinema, che a priori impedirebbe di raccontare la verità se ridotto a mero strumento di osservazione e cattura dell'immagine, decide pertanto di giocare sui suoi limiti e di sfruttare questo paradosso per trarre conclusioni molto più profonde di quelle a cui si potrebbe pensare di giungere attraverso lo sguardo del *cinéma vérité* sul quale ironizza spesso nella Dichiarazione del Minnesota: «un noto rappresentante del Cinéma Vérité ha dichiarato pubblicamente che la verità può essere facilmente scoperta prendendo una macchina da presa e cercando di essere onesti».

Dunque, perché un autore come Herzog, che si impegna nella la diffusione di una verità assoluta utilizza volontariamente tanta costruzione? Possiamo considerare i falsi, di cui abbiamo parlato anche nella sezione precedente, con concezione positiva? Possiamo pensare che in un certo senso il film herzoghiano distrugga i limiti della rappresentazione e lo faccia in parte proprio attraverso l'utilizzo del falso. Non è da vedersi necessariamente come un inganno, anzi, piuttosto si tratta di un aiuto, una mano che il regista tende allo spettatore per accompagnarlo nella piena comprensione del film e della realtà che si manifesta in esso. Immaginiamo che in *Apocalisse nel deserto*, la citazione iniziale compaia firmata dall'autore, che le "creature" vengano chiamate "pompieri" e che nel momento del lancio della torcia infuocata la voce dell'autore fuori campo ci spieghi che si tratta di una pratica necessaria allo spegnimento delle fiamme: quali sarebbero le riflessioni che potrebbero scaturire da questo tipo di film? Invece ci troviamo di fronte ad un succedersi ordinato di assurdità, che stanno in piedi grazie a una serie di scelte coerenti che ci portano a credere per tutta la durata della pellicola in qualcosa di fittizio, di costruito, capace di spingerci alla reinterpretazione della guerra stessa.

[98] Longo G. O., *Etica, estetica e libero arbitrio,* in *Scienza in rete*, 17 maggio 2010

Nel momento in cui "avvicinandoci" al film, come potremmo fare di fronte al quadro di Magritte, ci rendiamo conto di aver osservato un'invenzione - che in senso lato non è altro che un velo sulla rappresentazione - e vi scoviamo la manipolazione della verità fattuale, avviene la generazione di senso e con essa nello spettatore si avvia un processo autonomo di presa di contatto con la verità, dal quale scaturiscono le dovute domande: se ho creduto nella pura follia di una narrazione fittizia fondata sul reale, non siamo forse "creature" che hanno perso la capacità di comunicare? Non siamo forse giunti al punto di non renderci conto delle insensatezze della guerra? Da questa prospettiva la *fiction* si rivela indispensabile, come chiarisce Gaglianone, quando parlando de *La mia classe* propone visivamente allo spettatore un quesito che assume nel film un peso fondamentale: cosa pensereste se tutto questo fosse vero?

Herzog non si oppone a quella che Nichols definirebbe "prospettiva referenziale", in quanto è cosciente del legame che deve esistere tra il documentario e la verità dei fatti; piuttosto, si potrebbe dire che ne nega l'utilità, motivo per il quale si allontana dal genere con piena consapevolezza, svincolandosi anche dall'uso di retoriche classificabili. Al contrario, prendendo atto del rapporto indispensabile che ogni suo film intende creare con il pubblico, si potrebbe pensare di farne un'analisi pragmatica. Da questo punto di vista, è interessante notare che probabilmente la grandezza della sua opera è tale anche perché svincolata da una più classica attribuzione di significati. Herzog in un certo senso ha la capacità di creare significati universali che derivano dalla volontà di raggiungere una verità decontestualizzata, emotiva, poetica. A proposito di questo uno degli esempi più rappresentativi è individuato da Saba nella scena in cui il pellegrino, per cercare di ascoltare le campane della città di Kitesh, striscia sulla superficie del ghiaccio:

> Un'immagine che può esser presa anche come metafora dei limiti del Cinema Vérité, che si sarebbe fermato sulla superficie ghiacciata senza provare a sondare le profondità, a sentire o immaginare gli echi e i riverberi che provengono dal lago sottostante e dall'aura mitica che lo avvolge. Arricchendo la realtà tramite l'invenzione narrativa e l'immagine suggestiva dell'ascolto delle campane, Herzog riesce a condurre lo spettatore verso una verità estatica che esprime in maniera più soddisfacente e più sentita l'anima russa e la storia della città sommersa.[99]

[99] Saba E., *Documentario e fiction nel cinema di Werner Herzog*, cit.

L'autore disconosce il valore dell'oggettività (dell'icastico), nobilitando l'impiego della creazione (del fantastico): una fede che si trova alla base di quasi tutti i suoi film, a partire dalla narrazione peculiare del mito di *Ercole*.

Il lungo cammino di Herzog, dunque, ha luogo sul perenne conflitto dei due generi, ma mette sempre al centro le potenzialità del cinema, sfruttando la sperimentazione di forme che prendono vita dall'accostamento di verità e falsificazione, sia durante la produzione sia in fase di post-produzione.

> Il dualismo vero-falso diventa una sorta di chiasmo nel porsi dinanzi al vero come momento del falso e al falso come momento del vero. Se la finzione cinematografica mette in mostra sia una possibilità del reale (portandola non di rado a concretizzarsi durante le riprese nella corrispondenza documentario-fiction) sia agisce a livello di interpretazione metaforica del reale, la falsificazione agisce come strumento per arricchire o enfatizzare la narrazione e il senso profondo della realtà stessa.[100]

Un esempio di falso è rappresentato da *Incident at Loch Ness*, «un saggio critico, gioco e beffardo, sul valore e l'interpretazione della realtà nel documentario e sulla sua costruzione esageratamente falsificata nel cinema mainstream hollywoodiano»[101]. Un altro, questa volta, fondato sulla costruzione di un personaggio, è *Bokassa – Echi di un regno oscuro* (1990), il documentario che prende vita sulla figura di Jean-Bédel Bokassa, nel quale si alternano a immagini di repertorio, riprese di interviste e testimonianze che fanno risaltare la follia e la malvagità dell'imperatore africano: nel film non è completamente possibile distinguere quali sono gli atti davvero compiuti da Bokassa e quali sono, invece, i racconti fondati sull'aura mitica che lo circonda.

La retorica assume il ruolo di pilastro portante del suo cinema e tra i casi che più relazionano le possibilità del dispositivo cinematografico alla verità del reale, va sicuramente inserito il paradosso proprio di *Paese del silenzio e dell'oscurità* (1971), nel quale tematica e linguaggio riescono a interrogare ambiti, come sordità e cecità, che si trovano in realtà fuori dalla portata del mezzo stesso – in quanto per definizione basato su immagini e suoni.

Due dei motivi che pongono il cinema di Herzog in bilico tra realtà e finzione sono il costante intersecarsi della realtà e del set e l'apertura della sceneggiatura al caso. I suoi film spesso nascono da un luogo o da una persona, nella quale egli stesso percepisce la presenza di un personaggio, ai quali solo successivamente si aggiungono gli altri elementi della trama, come

[100] Ibidem
[101] Ibidem

nel caso di *Grizzly Man*. Il rapporto con la macchina da presa si rende vitale e tutto l'imprevedibile della realtà diventa un potenziale contenuto del film. È il caso degli scatti d'ira di Kinski durante le riprese di *Aguirre*. A proposito di questo, in *Kinski, il mio nemico più caro*, Herzog racconta che durante il periodo delle riprese l'atteggiamento dispotico e sregolato del protagonista non si limitava alla recitazione, ma era piuttosto parte della sua persona; tant'è che viene testimoniato da una ferita alla testa riportata da un attore che partecipò ad *Aguirre:* «in una scena attaccavamo e bruciavamo un villaggio indio. E Kinski si scagliò contro le comparse distratte dal cibo. Si scatenò su di noi e mi colpì in testa con una spada»[102]. Di *Fitzcarraldo*, Herzog, ricorda invece un momento di bellezza, che riporta nel suo libro *La conquista dell'inutile*: «una raffica di vento mi ha strappato l'ombrello di mano e lo ha gettato nel fiume, dove è rimasto a galla con il manico rivolto verso l'alto. Quell'immagine mi ha colpito a tal punto che ho subito inserito una nuova scena nel copione»[103]. Il cinema di Herzog si affida spesso al caso - come Treadwell si affidava al caso lasciando spesso una delle sue camere accesa e in posizione fissa – facendo uso di una sorta di "terzo occhio", quello costituito dal dispositivo della macchina da presa, che gli permette di filmare la realtà come se altrimenti non avesse la possibilità di osservarla. Ne sono esempio anche la scena di *Fata Morgana* in cui compare un personaggio inaspettato, che comunica con un linguaggio incomprensibile, o i guerrieri che intervengono sulla scena ripresa in spiaggia in *Cobra Verde*.

Tra le scelte tecniche e stilistiche di Herzog si fanno spazio, inoltre, l'utilizzo ricorrente di materiale di repertorio e quello di didascalie assertive e poetiche - entrambi proposti per la creazione di significati - ma anche un attento studio dei movimenti di camera e della direzione degli attori, che possono rendersi funzionali all'introduzione di elementi falsi o di materiale di *found footage* rivisitato: che non si può escludere dall'analisi della posizione assunta da Herzog nei confronti dello spettatore e di cui egli stesso sottolinea l'importanza quando, ed esempio, giunge a definire uno dei movimenti che Kinski compiva in modo fluido e organico di fronte alla macchina da presa "spirale-Kinski".

Nella "spirale-kinski", che possiamo considerare una strategia propria del linguaggio visivo, avviene un passaggio dal profilo dell'attore al piano frontale. Entrambi assumono significati precisi all'interno della scena determinando una modifica del tono del film, anche secondo quanto stabilito nei capitoli precedenti. Come sottolinea, Mayer Shapiro, incentrandosi sull'ambito pittorico e descrivendone la simbologia:

[102] Da *Kinski, il mio nemico più caro*
[103] Herzog W., *La conquista dell'inutile*, cit., p.79

> Il volto di profilo è distaccato dall'osservatore e appartiene, assieme al corpo in azione (o in uno stato intransitivo), ad uno spazio condiviso con altri profili posti sulla superficie dell'immagine. Per dirla nelle grandi linee, è come la forma grammaticale della terza persona, l'impersonale "egli" o "ella" con la forma verbale concordata e appropriata; mentre al viso rivolto all'esterno viene accreditata un'attenzione, uno sguardo latentemente o potenzialmente rivolto all'osservatore e corrispondente al ruolo dell'"io" nel discorso, con il suo complementare "tu".[104]

Motivo per cui questo tipo di entrata di Kinski sulla scena – spiegata da Herzog in *Kinski, il mio nemico più caro* - può essere vista come un'apostrofe, un coinvolgimento dello spettatore esplicitato dalla composizione, da parte del discorso narrativo e visivo del film stesso, un movimento che crea «un'atmosfera misteriosa e sconcertante» e produce nel pubblico una sorta di raccoglimento emotivo. Anche il piano frontale viene spesso utilizzato da Herzog a scopi enunciativi, come nella sequenza iniziale de *L'ignoto spazio profondo*, quando Brad Dourif si gira verso la camera mentre sta già parlando, richiamando l'attenzione dello spettatore sulle immagini di repertorio che vengono mostrate subito dopo:

> Si tratta di una prova di funzionamento che procede alla riorganizzazione dell'insieme testuale con lo scopo di ottenere il sistema delle trasformazioni degli elementi. Produrre nuove significazioni a partire da elementi già significanti: l'enunciazione testimoniale, condotta attraverso il bricolage di differenti porzioni testuali, si costituisce a partire dall'apostrofe. La frontalità del protagonista invita lo spettatore a seguire le operazioni di montaggio delle immagini e ad accettare il gioco di risemantizzazione delle stesse.[105]

Anche nel documentario su Kinski il regista viene sovente inquadrato in maniera frontale, quasi a voler mettere in risalto le diverse forme cinematografiche da lui adottate, che seguono le sue narrazioni nelle scene estratte ora da *Aguirre* ora dal backstage del film:

> Quando Herzog ritorna su uno dei luoghi in cui ha girato, apparentemente solo per rievocare un litigio con l'attore, introduce la sequenza mostrando come un film hollywoodiano avrebbe utilizzato il medesimo paesaggio - e cioè partire da una immagine cartolina delle Ande, uno "sfondo che viene sfruttato per la scena" […] per poi farci rivedere le inquadrature del suo film - solo un particolare della montagna, in cui si distingue appena una fila di uomini che percorrono un sentiero lungo il suo pendio, fino a quando l'inquadratura si restringe e si avvicina per mostrare alcuni di essi; non è la distanza tra il cinema di Hollywood e quello di Herzog a essere importante qui, se non nei termini della

[104] Shapiro M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 2002, p.162
[105] Coviello M., Zucconi F., *Dall'apostrofe allo sguardo etico nel cinema di Werner Herzog*, Università di Siena, Siena, s.d., s.i.p.

> relazione tra uomo e mondo che essi mettono in scena: e non si tratta tanto della distanza tra un rapporto culturalizzato e uno originario, quanto di concepire tale rapporto da una parte come già dato - il mondo come scenografia per l'azione dell'uomo, appunto - e dall'altra come frutto di un lavoro, di una costruzione conflittuale in cui il mondo stesso è un personaggio alla stregua degli altri.[106]

Ma qual è dunque il comportamento etico che traspare dalla retorica herzoghiana? Ogni sua scelta appare dettata da intenzioni nobili e impulsi emotivo-poetici, ma come abbiamo visto non c'è niente che viene abbandonato al caso, se non qualche ripresa dovuta alla comparsa di persone inaspettate o al manifestarsi di momenti di improvvisa bellezza sul set - tra cui anche l'arrivo della farfalla nell'ultima scena del documentario su Kinski.

Si può pensare che Herzog assuma con il suo cinema il ruolo di guida, coinvolgendo lo spettatore nei suoi mondi quasi fittizi e accompagnandolo durante la sua ricerca di verità. Il regista non pecca di poca sincerità nei confronti dello spettatore, poiché i suoi falsi vengono dichiarati palesemente – si tratta di una tergiversazione esplicitata - né nei confronti dei suoi soggetti con i quali è solito instaurare rapporti molto solidi ed empatici. Tuttavia, sembra spesso ricadere in una sorta de *Il fine giustifica i mezzi* machiavellico, sia i mezzi retorici che l'utilizzo di scene che misero a rischio la vita dei suoi attori e della sua troupe. Herzog stesso racconta che durante le riprese di *Aguirre* una comparsa che stava camminando scalza nella foresta fu costretta a tagliarsi un piede, poiché era stata morsa da un serpente velenoso e non avrebbe altrimenti avuto la possibilità di sopravvivere; e che il *cameraman* si ferì a una mano dopo un volo di venti metri (nel quale fu coinvolto Herzog stesso) a causa della folle scena girata sulla barca, tra le acque del *rio*; e infine che Kinski sparò un colpo mirando verso una capanna dove si trovavano quaranta uomini, un'eventualità che forse il regista non poteva prevedere, ma che rientra perfettamente nei canoni dell'. Molte delle dinamiche del cinema di Herzog potrebbero ritenersi inutili da un punto di vista comunicativo, in quanto soprattutto dall'arrivo del digitale, certe immagini sarebbero potute scaturire dalla post-produzione, dall'utilizzo di un buon montaggio o del *chroma key*, ma il regista anche in uno dei suoi ultimi documentari, *Into the Inferno,* decide di affrontare i rischi della natura estrema. Ci si chiede dunque se valga la sempre la pena agire con così tanta trasparenza e così poca prudenza o se la ricerca di verità possa assumere una natura meno sregolata. Se Herzog lo faccia per se stesso e se il ruolo dello spettatore assuma carattere passivo o se si tratti piuttosto dell'unica via possibile per il raggiungimento di una verità estatica che risvegli la coscienza del pubblico.

[106] Dinoi M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, 2008, pp.133-134

Sicuramente il cinema herzoghiano rispecchia alla perfezione l'ideologia "fuori dal coro" del suo autore, conciliando impeccabilmente la retorica e l'eticità dello sguardo: uno sguardo che sa "annullarsi" quando è necessario, al punto da concederci di entrare in contatto con il reale come se non ci fosse nessun dispositivo filmico di mezzo; una retorica che sa mettersi da parte quando di fronte a delicate verità fattuali l'etica lo richiede. Cionondimeno, il suo comportamento è indice del «bisogno di mostrarsi proibire», come quando in Grizzly Man il regista abbandona l'inquadratura frontale e si mostra di spalle mentre sta ascoltando in cuffia i lamenti di Treadwell, «è il bisogno di dare figura alla proibizione e non semplicemente di compiere l'atto»[107]. Herzog adotta sempre una posizione specifica che oppone al *non poter mostrare* un *non voler mostrare*, dando spazio, come sempre sul limite, all'esistenza di una retorica etica e facendo affidamento su una fantasia errante che come scrisse Foscolo, può condurre al discernimento del vero.

[107] Coviello M., Zucconi F., *Dall'apostrofe allo sguardo etico nel cinema di Werner Herzog,* cit., s.i.p.

4. Michael Moore

4.1. Paladino della "terribile verità"

Occupandoci della poetica cinematografica herzoghiana è stato necessario mettere da parte per un attimo molte delle classificazioni dettagliate viste nei primi due capitoli. Herzog stesso, come abbiamo visto, smentisce l'utilità di una distinzione di genere, non tanto universalmente, quanto nel caso specifico della sua filmografia, composta unicamente di "film". Per questo motivo sono rari i casi in cui i teorici del documentario hanno chiamato in causa il suo cinema nel momento in cui si sono occupati di delineare in maniera più evidente la labile linea di demarcazione presente tra la finzione e la *non-fiction*. Infatti, nonostante l'autore assuma spesso una prospettiva molto vicina all'approccio documentaristico e la sua ricerca non prescinda un'indagine della mera verità fattuale, l'utilizzo di specifici procedimenti retorici è indice della volontà dell'autore di superare una mera investigazione del mondo concreto, e alla base del risultato complessivo della sua attività di regista non vi si trova che il continuo inseguimento della "verità estatica". In merito alla dimensione fabulatoria dell'opera di Herzog, Gaglianone propone un paragone con la scena del celebre romanzo di Gabriel García Márquez, *Cento anni di solitudine*, nella quale il numero di morti provocati dalla strage della stazione ferroviaria di Macondo viene volutamente esasperato a tremila - nonostante si trattasse di un piccolo gruppo di persone - dal personaggio di José Arcadio Secondo: allo stesso modo nei film atemporali dell'autore tedesco la bugia si mette al servizio di una consapevole trasfigurazione della verità storica per il bene della verità emotiva; una scelta che, come abbiamo visto, riesce a giustificare le costruzioni e la stilizzazione di Herzog.

Tuttavia, Herzog non è l'unico ad aver fatto parlare di sé per il suo peculiare rapporto con la verità. Motivo per cui questo capitolo si pone l'obiettivo di analizzare il punto di vista, ora simile ora antitetico di Michael Moore, un uomo altrettanto conosciuto per le sue spiccate doti cinematografiche, che a differenza di Herzog indirizza il suo sguardo e ogni sua risorsa verso la ricerca della pura verità fattuale - dando vita a rappresentazioni che si nutrono di prove e di dati verificabili - in pieno contrasto con l'approccio di García Marquez o più in generale con quello della narrativa e della *fiction*. Moore non dev'essere visto come un semplice regista, ma

come un autore che opera mettendo il cinema, i libri e più recentemente il teatro, al servizio di un impegno sociale che traspare da ogni sua parola e ogni sua immagine con l'obiettivo di portare a galla verità concrete, spesso nascoste o semplicemente ignorate, per aprire gli occhi ai cittadini americani e aumentare la consapevolezza del suo popolo.

Al contrario dello studio che abbiamo svolto sul cinema di Werner Herzog – che come abbiamo visto si trova perennemente in bilico sul confine tra la finzione e la *non-fiction* - l'analisi delle opere di Moore permette e richiede di fare uso di alcune categorizzazioni e definizioni avanzate nei primi capitoli, tra cui quelle proposte da Nichols a proposito delle modalità documentaristiche o delle formulazioni sintattiche che rispecchiano la relazione triangolare *regista-soggetti-pubblico*. La sua filmografia, infatti, nonostante come vedremo non si possa considerare il frutto di una visione completamente oggettiva e sia stata scelta appositamente per essersi relazionata di continuo con il falso e con la costruzione, non ha quasi nulla a che vedere con il cinema narrativo di finzione e rientra perfettamente tra i canoni retorici del documentario. Prendendo dunque spunto dai concetti introdotti finora, risulterà più facile creare un parallelo tra le caratteristiche narrative e stilistiche dei film e il codice morale di un autore che ha fatto spesso parlare di lui e risulta essere tuttora argomento di discussione della critica - e non solo di quella cinematografica.

È possibile pensare che negli ultimi decenni non ci sia stato un altro documentarista in grado di polarizzare l'opinione pubblica e le critiche in modo simile a Michael Moore. Alcuni gli riconoscono buone capacità di attivista oltre che di regista, altri non vi vedono che un demagogo complottista, ma all'autore americano va sicuramente attribuito il merito di aver reso fruibile un genere che spesso viene ignorato dalle sale cinematografiche più commerciali, adattando il discorso del film a un pubblico che possiamo sicuramente ritenere più ampio di quello raggiungibile dalle esigenti forme espressive delle quali si avvale Herzog.

L'autore ha sempre esplicitato nei suoi film un'attitudine politico-sociale precisa - facilmente classificabile come anticapitalista – e trattato temi delicati adottando fin da subito un punto di vista rischioso principalmente per due motivi: ogni suo documentario agisce per il bene di qualcuno, ma contemporaneamente è solito denigrare qualcun altro – nel più estremo dei casi il presidente degli Stati Uniti d'America, come accade in *Fahrenheit 9/11* (2004); e, inoltre, la sua posizione di partenza si vedeva destinata a scontrarsi con le implicazioni dovute all'ottenimento del successo. Esporre la propria ideologia lo ha portato a ricevere, infatti, svariate critiche per le incongruenze morali presenti tra il suo cinema e i guadagni della sua attività: su *Il giornale* tre anni fa venne pubblicato un articolo dai toni scandalistici che lo

introduceva con ironia precisando che «nel mondo intellettuale, ci sono alcune scorciatoie per diventare "autorevoli" o almeno per far parlare (bene) di sé»[108].

Tuttavia, ora dentro ora fuori dallo schermo, Moore si è trasformato in una sorta di difensore e punto di riferimento per ampi settori dei cittadini americani. Fin dal suo primo *Roger and me* (1989) ha assunto anche le vesti di personaggio attivo, oltre che quelle di regista, identificandosi in una figura che viene definita da Nichols "cittadino ficcanaso", che è stata in grado di svelare numerose verità occulte relative ai problemi del sistema sanitario, economico e socio-politico degli Stati Uniti d'America, ingraziandosi per mezzo del suo tono indignato una consistente percentuale del suo pubblico potenziale: un'idea probabilmente nata dal suo approccio spontaneo all'indagine del vero che riesce, in un certo senso, a tutelare sia le sue intenzioni sia il rapporto che stabilisce con l'innumerevole quantità di soggetti coinvolti; una carica formulabile perfettamente attraverso l'*Io parlo di loro a voi* nicholsiano. Spesso Moore sembra volersi confondere tra le vittime del sistema, ma la sua intera opera cinematografica è una presa di posizione inamovibile che presuppone prima di tutto che si crei un determinato distacco dai soggetti, oltre che dal pubblico, al fine di poter utilizzare un tono espositivo autorevole e di poter trasmettere significati e principi inequivocabili.

L'indagine della verità dei fatti che Moore svolge sul campo, soprattutto nei confronti di certi soggetti, si vede molto vicina a quella tipica del *videoreporter,* piuttosto che a quella della maggior parte degli autori di documentari; la quale come abbiamo spiegato quando ci siamo occupati di analizzare i rischi etici di questo mestiere, si basa su un approccio relazionale più immediato – a volte letteralmente una "toccata e fuga" – con l'obiettivo di raccogliere informazioni o di strappare testimonianze andando incontro al rischio di produrre sulle persone o su determinati contesti una serie di notevoli ripercussioni. Tuttavia, l'atteggiamento di Moore, deciso, ma spesso irrispettoso al contempo, appare nei suoi film come l'unica strategia investigativa possibile. Si può dire che in questo sembri aver preso alla lettera quel «dobbiamo procedere come se, in linea di principio, potessimo scoprire le cose - anche se non possiamo» che Errol Morris, seppur da una prospettiva distinta, pone alla base dei principi di buona condotta del documentarista in *There Is Such a Thing as Truth.* Ci si chiede dunque se sia l'unico sistema possibile o se si potrebbe condurre la ricerca del vero seguendo un percorso differente. È questa l'unica maniera di risalire alla verità dei fatti? E soprattutto, quali sono le verità di cui Moore si mette alla ricerca?

[108] Gnocchi A., *Michael Moore, l'anticapitalista col super capitale*, Mondo, Il giornale, 28 luglio 2014

Il suo impegno sociale ebbe inizio durante la giovane età e lo vide prendere parte a diverse organizzazioni, tra cui gli *Eagle Scouts*, un'associazione ecologista composta principalmente di liceali, che per prima gli permise di dare voce al suo pensiero, allora critico verso i processi propri delle imprese che lavoravano prestando poco rispetto all'ambiente circostante; dopo un breve periodo di studi giornalistici presso la University of Michigan, divenne editore e redattore di due testate editoriali, un periodo di cui parla l'autore stesso nel suo primo documentario, che diede vita ad un costante potenziamento delle sue doti oratorie e del suo punto di vista analitico, determinante probabilmente per quello che diventerà il metodo investigativo del vero in tutti i suoi film: prima nella carica di editore e redattore di *The Flint Voice (Michigan Voice)*, il giornale della sua città natale; successivamente a San Francisco, per *Mother Jones,* una rivista che si occupa tuttora di affrontare tematiche relative a politica, sviluppo, cultura e diritti umani, che abbandonò, però, a causa di alcuni diverbi.

Fu proprio a Flint che Moore decise di girare il suo primo documentario, *Roger & Me*, quando si rese conto che le sue idee – e ideali - tanto alternative, quanto categoriche, potevano essere veicolate dal cinema in maniera più che efficiente. Nel film, distribuito da Warner nel 1989, Moore racconta la crisi dell'enorme impresa automobilistica General Motors e la chiusura di undici delle sue sedi - compresa quella di Flint, dalla quale erano passati tutti i componenti della sua famiglia - un dramma che coinvolse 30.000 dipendenti, tra cui il padre dell'autore e quelle altre "due" persone che Moore bambino credeva lavorassero lì. La narrazione si basa fondamentalmente sull'insistente "inseguimento" dell'amministratore delegato Roger Smith, reputato responsabile dei licenziamenti, che viene definito ironicamente un genio, al quale vengono avanzate diverse accuse usando tra le altre cose le voci stesse degli ex dipendenti. Tra loro uno in particolare dice di non voler parlare in presenza della televisione, pensando che Moore sia parte del sistema dei media nazionali: una reazione che accompagna l'indagine con coerenza aggiungendo allo sfondo narrativo un dettaglio perfettamente in linea con il pensiero dell'autore. Di fatto, Moore per entrare nello stabilimento di Flint, finge con la sua troupe si essere stato inviato dalla tele, il che provoca una curiosa reazione di alcuni dei dipendenti che sono appena stati licenziati, che guardando in camera sorridono e salutano il loro pubblico. Perché l'azienda più ricca del mondo sta chiudendo undici sedi e "facendo fuori" più di 30.000 lavoratori? È questa la domanda che cerca risposta durante tutta la pellicola: una risposta che Moore vuole sentir pronunciare da Smith stesso, con il quale tuttavia, non riesce ad ottenere un incontro. Questa è la prima scomoda, "terribile" verità fattuale, che il regista, allora trentacinquenne, decise di investigare per mezzo del set attraverso quel personaggio invadente

che diventerà il filo conduttore del suo intero cinema: una figura che non si limita a essere un punto di riferimento per lo svilupparsi della trama, ma piuttosto offre allo spettatore una sorta di referente emotivo, un uomo nel quale ci si vuole immedesimare per seguire la storia da vicino, che si consoliderà tre anni dopo nel corto *Pets or Meat: The Return to Flint* (1992) e i cui principi morali sembrano da sempre mantenere bene o male una certa coerenza dentro e fuori dal cinema. Nell'introduzione del libro che scrisse nel 1996, *Downsize This!*, il quale spiega ancora più dettagliatamente quali sono le cause e le implicazioni di quello che definisce "terrorismo economico", Moore racconta, infatti, di avere con il suo pubblico un rapporto interpersonale vero e proprio:

> Da quando ho fatto Roger & Me, nel 1989, ho ascoltato un sacco di storie, di persone sconosciute, per la strada, che hanno voluto offrirmi una birra o un hamburger e raccontarmi cos'è successo al loro sogno americano. Roger & Me racconta come la società più ricca del mondo, la General Motors, ha distrutto la mia città natale di Flint, in Michigan, licenziando [nel testo originale viene in realtà usato il termine "firing"] 30.000 lavoratori proprio nel periodo in cui l'azienda stava facendo profitti record. Ho filmato la ricerca che ho fatto per trovare l'amministratore della GM, Roger Smith, e ho cercato di convincerlo a venire a Flint per fargli vedere quello che aveva fatto alla gente del posto. Sebbene Roger non sia mai venuto a Flint, molte altre persone lo hanno fatto. In questi giorni, da quel che sembra, ognuno vive nella sua Flint. Le storie che sento sono più o meno le stesse, con poche differenze, quel che basta per consentire che un fratello senza lavoro si suicidi, o che una madre perda tutti suoi risparmi quando fallisce il suo fondo pensione. Ho sentito così tante di queste storie da poter trarre delle conclusioni prima ancora di aver finito le frasi. Mi ritrovo a fare tutto questo per non sprofondare in una profonda disperazione.[109]

Moore, anche nel suo secondo film, conseguentemente alla risposta positiva del suo pubblico, decise di far uso di quel carisma caratteristico del suo personaggio, mostrando se stesso come soggetto, piuttosto che nei panni di regista. *The Big One* (1997) fa parte di quelle innumerevoli occasioni in cui Moore se la prende con le grandi *corporation* statunitensi, che durante il periodo di riprese, come la General Motor stavano chiudendo diverse fabbriche per spostarsi in paesi che garantissero costi di produzione più bassi. Il documentario nacque dalla volontà di riprendere il tour promozionale di *Downsize This!,* organizzato dalla Random House; tuttavia, divenne un'ottima scusa per raccontare attraverso le immagini i pensieri e le critiche di cui il libro stesso era testimone.

[109] Moore M., *Dowsize This!: Random Threats from an Unarmed American*, HarperCollins Publishers, New York, 1997, s.i.p., T.d.a.

La carriera intrapresa da Moore gli procurò fin dagli inizi un abbondante numero di detrattori. Per comprenderlo, è sufficiente pensare che molti lo videro e conobbero per la prima volta quando nel 2003, dopo aver appena ricevuto l'Oscar per miglior documentario con *Bowling for Columbine*, approfittò della scena per denunciare pubblicamente il governo di Bush ed esprimere la sua contrarietà alla cobelligeranza statunitense in Iraq – a tal proposito sottolineò che la Nazione era stata spinta in guerra da ragioni fittizie – destando scalpore fuori e dentro le mura del Kodak Theatre di Los Angeles. L'accusa prese vita ufficialmente nel successivo *Fahrenheit 9/11* (2004)*,* «La temperatura a cui la libertà brucia!», come riporta la *tagline* del film, con il quale Moore cercò di fare chiarezza sull'attentato alle Torri Gemelle, ridicolizzando il presidente e svelando i legami esistenti tra il governo e le relazioni economiche tra la famiglia Bush e la famiglia Bin Laden. Vincitore della Palma d'Oro nello stesso anno, *Fahrenheit 9/11* è sicuramente il suo documentario più conosciuto e uno dei film che nella storia del cinema, conseguentemente alle sue rivelazioni e alla buona retorica di Moore, oltre che alla forte ideologia di cui è intriso, hanno provocato più scandalo. Cionondimeno, ancor prima di essere stato premiato agli Oscar del 2003 e di essersi preoccupato delle motivazioni che condussero l'America alla guerra, Moore si era già procurato diversi antagonisti e se questo accadde fu anche a causa di quel personaggio testardo e spudorato che oltre che comparire nei suoi film, apparse – finanziato dal canale britannico *Channel 4* - sugli schermi televisivi statunitensi per due anni di fila.

Dal 1999 al 2000 andò in onda per due stagioni uno show televisivo ideato da Michael Moore della durata complessiva di mezz'ora, durante il quale venivano trasmessi due servizi uno in coda all'altro. Si tratta di *The Awful Truth* (La terribile verità), scritto e condotto da Moore stesso: una satira che aveva l'obiettivo di studiare più da vicino tematiche socio-politiche ed economiche relativamente ai nuovi contesti e alla cultura degli Stati Uniti - svelandone al pubblico le illogicità e i problemi - che dall'Herman Union Auditorium dell'Illinois Institute of Technology di Chicago si trasferì, nella seconda stagione, a Times Square (New York), dove Moore ebbe la possibilità di relazionarsi con i cittadini e interrogare direttamente i passanti.

Lo show della prima stagione si apriva con queste parole:

> All'inizio esisteva la stampa libera. Non era proprio così, ma suonava bene! Alla fine del millennio cinque uomini controllavano i media del mondo. [Qui veniva pronunciata una frase diversa ad ogni puntata] Ma un uomo agiva al di fuori del loro controllo. Lui e la sua

> banda erano la Repubblica Popolare Democratica della Televisione, la PDRTV. La loro missione: diffondere La terribile verità.[110]

Il programma faceva uso della retorica e dell'ironia che si incontrano anche nei film e nei libri di Moore, fin dalla sigla, utilizzata nuovamente dall'autore per introdursi nelle vesti di "eroe": un uomo che indipendentemente dal sistema controllato dei media riesce ad agire e interagire con il pubblico per il bene del popolo stesso, trasformandosi in modo agguerrito nel paladino del cinema e della TV, quali mezzi di trasmissione del vero. Gli episodi della serie trattavano temi quali: lo sfruttamento dei lavoratori da parte delle società capitaliste, la cultura delle armi e della paura, il razzismo di alcune classi sociali americane. Inoltre, a proposito di questi, ogni puntata riportava, di nuovo sotto forma satirica, il risultato di alcuni sondaggi svolti da una società specializzata: le "terribili verità".

- Il 46% dei proprietari di armi non ama l'iniezione letale perché odia la violenza
- Il 51% dei repubblicani crede che prendere una medicina di giorno invece che di notte renda più divertente il lavoro
- Il 54% degli americani pensa che la droga non sarà mai legalizzata perché in tal caso "anche i poliziotti dovrebbero pagare per averla"
- Il 36% dei diplomati crede che i ladri di bambini sarebbero "più rispettati" se fossero chiamati "specialisti nella ricollocazione di bambini"

I temi trattati dallo show, nonostante tutto prendesse una piega umoristica, resero immediatamente chiari sia le intenzioni di Moore, sia il calibro delle informazioni che si stava prefissando di ottenere. Inoltre, anticipavano una gran parte delle cause a cui Moore si dedicò con i suoi documentari successivi.

> Se la prende con le multinazionali del tabacco, contro la pubblicità ingannevole fatta sulle sigarette, o ancora urla contro lo sfruttamento dei lavoratori della Disney nel Terzo Mondo, per la produzione sottocosto di gadgets. Ma il suo bersaglio preferito è George W. Bush. E la guerra in Iraq. […] Eccolo alla guida di un folle taxi per le vie di NY mentre invita solo clienti afro-americani, o quando con una Gay Band va in giro su una rosa "Sodomobile" per gridare giustizia in faccia a chi si schiera contro l'omosessualità. Altro suo bersaglio, i ricconi. Che contrappone ai poveri in un quiz: "Batti i ricchi". I due avversari, un povero e un ricco, vengono messi a confronto su argomenti come i prezzi dei prodotti alimentari o i salari degli operai. Inutile dire chi vincerà.[111]

[110] Dalla sigla introduttiva della prima stagione
[111] Capuano M. E., *La terribile verità di Michael Moore*, film.it, 19 maggio 2009

Le *awful truth*s, non sono soltanto una serie televisiva, ma piuttosto un collante che unisce ogni discorso narrativo di Moore, senza il quale probabilmente il regista non avrebbe raggiunto la stessa fama e trasmesso la stessa fiducia ai suoi spettatori. Tuttavia, i presupposti del suo comportamento si avvicinano spesso, a grandi linee, a quelli di quella sorta di "fenomenologia" dell'odio descritta da Umberto Eco in *Costruire il nemico*, un saggio che indaga le ragioni e i procedimenti retorici della costruzione del nemico e che sostiene che alla base della conformazione di un'identità di gruppo ci possa essere la necessità di individuare qualcuno da odiare:

> Avere un nemico è importante non solo per definire la nostra identità ma anche per procurarci un ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori e mostrare, nell'affrontarlo, il valore nostro. Pertanto, quando il nemico non ci sia, occorre costruirlo. […] Ed ecco che in questa occasione non ci interessa tanto il fenomeno quasi naturale di individuazione di un nemico che ci minaccia, quanto il processo di produzione e demonizzazione del nemico.[112]

Nel caso di Moore, si tratta probabilmente, di un atteggiamento che scaturisce in risposta a quello identico adottato in parallelo dal suo "avversario", che si affida da tempo alla stessa politica ai fini di dare forma all'identità nazionale: un "nemico" che si presenta in ogni film sotto diverse sembianze o diversi problemi, ma che rappresenta sempre in qualche modo l'America, quella conservatrice e delle multinazionali.

Un suo connazionale, il documentarista Michael Wilson, a proposito dell'odio che Moore sembra manifestare nei confronti del suo Paese, gli dedicò nel 2004 il film *Michael Moore hates America* nel quale è proprio Moore, questa volta, a diventare oggetto di satira e a ricevere l'accusa di aver falsificato molte delle sue verità: una convinzione che non possiamo biasimare dal momento in cui, nonostante come abbiamo già detto, Moore abbia ormai fama internazionale di paladino del vero, vi sono nei suoi film chiari esempi di manipolazione dei fatti e alcune manifestazioni di poca sincerità verso lo spettatore. La critica che si potrebbe muovere a Michael Moore, dunque, risulta fondarsi sulle stesse ragioni che stanno motivando tutta la sua carriera di autore - cinematografico e non - a incriminare lo Stato e a prendersela con il sistema, rivelandone ogni menzogna: una scelta che, ricollegandosi al pensiero di Eco e tenendo conto della continuità tematica dei suoi documentari, sembrerebbe rappresentare l'intenzione di voler metter in luce e arrestare il processo di generazione di verità che ha dato

[112] Eco U., *Costruire il nemico: e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano, 2011, pp.10-11

luogo e rafforza costantemente l'identità nazionale statunitense, per riportare in superficie quel lato americano incontaminato dal sistema che lo ha sempre reso fiero di esserne cittadino.

Il fatto che il cinema di Moore abbia sempre ricercato verità così "terribili" giustifica il suo lato manipolatore? Ovvero, il fatto che l'autore ponga su di sé pesanti responsabilità e che rivelando spesso verità occulte e inaspettate abbia bisogno di rendersi convincente, lo scagiona dall'accusa di tanta costruzione? Moore diventando soggetto dei suoi film e avendo a che fare con un tipo di verità puramente fattuale e spesso derivante l'indagine effettuata da lui stesso ha la possibilità di gestire in qualche modo gli eventi che intercorrono sul set, in maniera partecipativa e credibile; molto più di quanto probabilmente potrebbe fare se si limitasse ai suoi diritti di regista. Posizionandosi di fronte alla camera l'autore sembra, infatti, assumere la stessa vulnerabilità dei suoi soggetti e immergersi con loro in contesti che, nonostante la maggior parte delle volte siano da lui preparati, può apparentemente controllare solo durante le riprese. Sicuramente ritrovarsi alle prese con problematiche e segreti del governo presuppone molta preparazione, messa in scena e spudoratezza, oltre che l'imprescindibile assunzione di toni decisi da parte del risultato finale del processo di creazione, motivo per cui abbiamo detto tra le altre cose che è necessario che il film si basi su una retorica impeccabile e che tra lui, il pubblico e i personaggi stessi vi si trovi la distanza tipica della formula *Io parlo di loro a voi.*

A proposito della relazione che il regista stabilisce, in particolare, con i suoi soggetti, vedremo ora quali sono le persone con cui è solito mettersi in contatto: quali sono quelle che vengono generalmente "disturbate" dai suoi interrogatori invadenti e quali quelle che l'autore chiama a sé come testimoni della "terribile verità" che si nasconde sotto l'apparenza del grande Sogno Americano.

4.2. I soggetti "oggetti" nel mirino di Moore

Le tematiche trattate dai documentari di Michael Moore si basano su verità fattuali che hanno come tali la necessità di essere sempre inserite in quadri storici e geografici precisi e riconoscibili. L'autore a tale scopo, come vedremo in maniera più dettagliata nel prossimo capitolo, utilizza un'ingente quantità di materiale d'archivio, tra immagini fotografiche e riprese video – una scelta narrativa che peraltro ha portato all'aumento delle critiche che gli sono sempre state avanzate - che in montaggio si trasforma nel testimone di ogni sua riflessione

e ogni sua rivelazione. Tuttavia, il fatto che prima di tutto le tesi di Moore scaturiscono da specifici contesti socio-politici, fatti di famiglie, lavoratori, politici, approfittatori, banchieri e medici – costituiti da persone - richiede che nei suoi film, in primo luogo assuma ruolo centrale un altro tipo di testimonianza, quella rappresentata dai racconti dei cittadini americani, di cui Moore specifica l'importanza nel suo libro, e della quale si può dire che tragga spesso profitto nei suoi film.

A partire da *Roger & Me* nel cinema di Moore si è venuta a creare una sorta di costante antitesi tra coloro che potremmo definire soggetti "accusati" e quelli che assumono le vesti di soggetti "vittima", in maniera molto simile allo svilupparsi di quel contrasto tra buoni e cattivi tipico delle pellicole di *fiction*. Nonostante alcuni di essi possano senza dubbio considerarsi innocenti e altri completamente colpevoli, la divisione diventa spesso così netta da lasciar pensare che tra le altre cose anche questa scelta derivi da una serie di obiettivi ben chiari e da un processo di manipolazione evidente: motivo per cui i processi di costruzione di Moore vengono reputati da molti contraddittori rispetto al suo punto di vista iniziale, quello del personaggio che agisce per il bene della verità promuovendo solidi principi etici e ideali intoccabili.

Per capire di cosa stiamo parlando, potremmo considerare un breve esempio, che relaziona perfettamente quattro elementi: il regista, i soggetti "accusati", i soggetti "vittima" e una terribile verità, all'interno di una cornice in perfetto stile Moore; una storia raccontata durante il primo episodio della serie *The Awful Truth.* Si tratta di *Funeral at an HMO*[113].

Chris Donahue di trentaquattro anni, padre di due bambine, soffre di diabete e ha bisogno di un urgente trapianto di pancreas. Nella prima scena del servizio lo vediamo proprio mentre sta giocando con le sue figlie: vengono introdotte dalla voce fuoricampo di Moore le immagini di presentazione dei soggetti "vittima". Tuttavia, Humana, l'assicurazione sanitaria che Chris sta pagando da sette anni – secondo gli accordi presi attraverso una polizza ambigua che ci viene mostrata sullo schermo - non vuole coprire i costi dell'operazione. Dopo trenta secondi esatti dall'inizio del brevissimo documentario, lo spettatore può facilmente riconoscere anche quelli che abbiamo denominato soggetti "accusati". Inoltre, mentre Chris sta spiegando a Moore in quali condizioni si trova, esprimendo il suo amore per le figlie, il suo viso si contorce in un'espressione prossima al pianto che viene violentemente catturata da un primissimo piano, ottenuto con un rapido *zoom* sul viso, quasi a voler rimarcare la debolezza della famiglia Donahue. Michael Moore, prendendo a cuore la storia di Chris, decide di aiutarlo, ma non prima

[113] The Awful Truth with Michael Moore - Season 1, Episode 1 (1998), Youtube (Si precisa nuovamente che i primi episodi andarono in onda nel 1999)

di averci raccontato le contraddizioni della compagnia assicurativa. Su una rapida successione di immagini di repertorio, tra cui una pubblicità di Humana, il regista spiega che l'organizzazione nel 1997 ottenne un ricavo di 8 miliardi di dollari e pagò il suo presidente 4 milioni per mezzo di azioni. A questo punto Moore, accompagnato dal suo *cameraman*, decide di recarsi con Chris alla sede centrale di Humana, dove, nel momento in cui nessuno sembra disposto a prestare loro attenzione, prende vita una situazione paradossale. Moore e Chris avevano, infatti, preparato una risposta all'ipotetico "no" della compagnia e dopo averne distribuito gli ironici inviti alle porte della sede, mettono subito in scena un falso funerale di fronte ai dipendenti. Grazie all'accusa e alla provocazione di Moore, Chris una settimana più tardi otterrà che Humana sovvenzioni il trapianto.

Il servizio, della durata di dieci minuti, fu d'ispirazione per *Sicko* (2007) - nel quale inizialmente il regista prevedeva di inscenare dieci funerali fittizi, alle porte di dieci diverse assicurazioni sanitarie[114] – e come il film successivo accusa in realtà in maniera implicita tutto il sistema sanitario americano e con esso la speculazione attuata da parte della maggior parte delle assicurazioni, che in questo caso si vedono rappresentate da Humana e in particolare da un suo responsabile, che viene messo alle strette dal regista e dalla presenza della camera. È probabile che decontestualizzando il documentario dalla filmografia di Moore, non se ne percepiscano che le buone intenzioni e l'ammirevole risultato dell'azione benevola dell'autore; le quali cose in ogni caso non sono da escludersi. Tuttavia, adottando un punto di vista più oggettivo e considerando l'ideologia del regista, si rende visibile un processo di costruzione e di strumentalizzazione dei personaggi - consuetudine del suo cinema e indice di una sorta di prevaricazione – che si vedrà decisamente amplificato nella trattazione del lungometraggio che realizzò successivamente sullo stesso tema. Ricordando il punto di vista rivelato dalle parole di Enrico Verra, a volte, sia conformemente ai gusti dell'autore sia conseguentemente agli scopi del film – i quali si vedono, in ogni caso, dipendere dalle intenzioni di questi – può essere di fondamentale importanza che il documentario assuma una struttura narrativa specifica, a costo di sfiorare quella propria della finzione, ma come precisa Verra, non vuol dire che il regista debba partire da un'idea e debba andare per forza a trovare quello che ha in mente. Nel caso di Moore, appare, invece, palese il contrario: le sue idee assumono il ruolo di guida dell'intera vicenda, nella quale vengono volontariamente inseriti dei soggetti al servizio della storia. In un certo senso, è un tipo di narrazione che richiama quella "tradizione della vittima" descritta da

[114] Fierman D., *A probing Q&A with Michael Moore*, EW.com, 25 maggio 2007

Brian Winston - alla quale, in uno dei suoi articoli, a proposito di Moore, Plantinga affianca quella che definisce "tradizione del crudele capitalista"[115]: una porta d'accesso al consenso del pubblico che fa uso della rappresentazione del particolare al fine di dare luogo, attraverso lo scaturimento di una reazione emotiva, a una relazione empatica con l'universale. Chris fa le veci del cittadino americano colpito dal malfunzionamento del sistema sanitario, così come Humana viene in realtà posizionata al centro del mirino di Moore, solo come malcapitata rappresentante dei programmi assicurativi privati; tant'è che il titolo stesso, *Funeral at an HMO,* sottolinea nuovamente la generalizzazione cui il regista vuole dare luogo, in quanto HMO è acronimo di "health maintenance organization" (letteralmente "organizzazione per il mantenimento della salute"), a indicare che quella del caso selezionato è solo una delle tante. Nonostante, dunque, durante le riprese l'autore dia loro protezione e aiuto concreti – un sostegno che sovente è in grado di dare una svolta decisiva alle vite dei suoi "collaboratori" - la critica di Moore prevarica i soggetti che sta rappresentando. Possiamo dunque accusarlo di strumentalizzazione dei soggetti e pertanto di comportarsi in maniera poco etica? O si tratta esclusivamente di una caratterizzazione? Come trattato anteriormente, nel momento in cui la caratterizzazione prende vita, il trattamento creativo del regista dovrebbe limitarsi a una serie di scelte che amplifichino la persona, quale essere umano dotato di precise qualità e di una storia personale; e qualora non sia possibile, come spiega Plantinga, bisognerebbe esplicitare che l'atteggiamento del soggetto si vede modificato dalla presenza della camera. Coerentemente ai punti toccati nel terzo capitolo, uno dei presupposti del cinema documentario è che, seppur in maniera implicita, tra il regista e i soggetti venga firmato un contratto, o si stabilisca uno scambio, come sottolineano Verra e De Serio ponendo al centro della loro visione l'importanza del coinvolgimento e della generosità. A questo bisogna aggiungere, inoltre, che alcuni personaggi dei documentari di Michael Moore, possono ritenersi identificabili in quei casi descritti da Winston in cui coloro che vengono oppressi dalla società tendono in modo inconscio o del tutto consapevole a desiderare di divenire anche le vittime dei media. Come racconta Moore in *Downsize This!*, infatti, di frequente la gente che incontra per strada, quando lo riconosce è propensa ad avvicinarsi, a raccontarsi e "aprirsi" con il regista. Moore, pertanto – e lo fa palesemente per mezzo del film stesso - non nega di essere pienamente cosciente del peso delle sue azioni e soprattutto della sua potenziale influenza sulle vite degli altri, né disconosce i limiti dei suoi personaggi – limiti che spesso derivano semplicemente dal fatto di non possedere i mezzi consoni per farsi ascoltare; piuttosto, sembra che le sue narrazioni e le

[115] Plantinga C., "Caraterización y ética en el género documental", cit., p.57

sue scelte, così come il peculiare rapporto che si viene man mano a stabilire con i suoi personaggi e il suo pubblico, vogliano proprio sottolineare l'esistenza di un patto: un vero e proprio baratto, che si fonda sulla condivisione di interessi comuni. In poche parole, i soggetti hanno bisogno di Michael Moore tanto quanto Michael Moore abbia bisogno dei soggetti.

In sostanza, potremmo pensare di scagionare l'autore dall'accusa di coercizione nei confronti dei soggetti, ma è innegabile che Moore ricerchi dei casi specifici a sostegno del suo discorso argomentativo, degli esempi certi che diano voce e conferiscano veracità alle sue dichiarazioni. Tuttavia, in quei casi in cui, invece, la manipolazione e la costruzione del falso si rendono evidenti, il regista, anche relativamente a quanto abbiamo appena spiegato sul contratto che stipula con gli individui presenti nel film, non è solito negarlo - salvo in alcune scene particolari, delle quali ci occuperemo più tardi – conseguendo, pertanto, la fiducia e l'ammirazione del pubblico. Come riporta l'elenco di regole stilato dallo stesso Moore per la riuscita del documentario, per l'autore è necessario che il film non abbandoni mai la prospettiva ideologica del suo realizzatore e che venga realizzato in maniera tale da esprimerla al meglio, facendo uso di qualsivoglia retorica. Il processo di selezione dei suoi soggetti – ricordando, tuttavia, che sono spesso i singoli a contattarlo - è paragonabile quindi a un'accurata selezione di simboli, una sorta di sineddoche della narrazione cinematografica, che si fonda sulla rappresentazione di una piccola parte del "tutto" americano. Nel caso dei soggetti "accusati", invece la questione è leggermente distinta: Moore alterna agli interventi di persone specifiche, quali quelle appartenenti alla classe borghese di Flint, in *Roger and Me*, a sequenze di repertorio, che in linea di massima ritraggono politici o ricchi dirigenti, e ancora ai quei brevi momenti in cui lui stesso riesce a dialogare con loro – situazioni che sono solite essere precedute da una serie di premesse a sottolineare quanto sia difficile mettersi in contatto con i "crudeli capitalisti". Il rischio derivante dall'utilizzo di simboli - o il vantaggio che vi si può trarre, a seconda del punto di vista – soprattutto quando vengono inseriti all'interno di un prodotto scaturente dalla creatività del singolo, è che essendo il frutto di una visione soggettiva, possono trasformarsi in vere e proprie icone; è un aspetto da considerare in merito a tutti i mezzi di comunicazione, tanto il cinema quanto il *fotoreportage*:

> È proprio da questa an-obiettività che può svilupparsi l'icona, unica immagine tra le tante di un reportage, che avendo un carattere più di somiglianza che non di indice, perde la valenza di documento che fissa il singolo momento di una vicenda o di un periodo storico, ma si trasforma in un'immagine riassuntiva di un accaduto più grande e impegnativo, come ad esempio di un evento bellico, come avvenne per Capa e Ut, oppure della sofferenza di un popolo oppresso per McCurry [e per Moore]. Quindi attraverso l'icona, la fotografia di

> reportage si propone come un messaggio potente che può sfidare il tempo e muovere le masse. Tuttavia uno dei punti deboli dell'icona è la mistificazione. Per mistificazione intendo una fotografia che, pur contenendo in pieno il messaggio indicale, grazie a semplici alterazioni quale il ritaglio dell'immagine o di vera e propria manipolazione della stessa può divenire veicolo di messaggi fuorvianti e sopraffare quell'onesta realtà che i reportage dovrebbe testimoniare.[116]

Da questo punto di vista si potrebbe pensare che anche l'attività di Herzog crei continuamente delle icone, dettando peraltro una serie di visioni chiare e perpetuanti, ma al contrario di ciò che accade nell'intera filmografia di Moore, la fantasia e gli adattamenti surreali che entrano volutamente in gioco nel cinema dell'autore tedesco lo rendono immune da qualsiasi accusa di sopraffazione della realtà. Moore ha a che fare con la verità dei fatti; dunque, anche considerando il tipo di verità che viene svelata nei suoi documentari, è responsabile di ogni icona che può derivare dal suo cinema.

Cosa può pensare il cittadino medio americano di fronte alle menzogne del presidente di *Fahrenheit 9/11*? Quali sono le riflessioni che possono conseguire la "fuga" di Robert Smith? E il contrasto che si crea in *Roger & Me* tra il popolo dei "lavoratori senza lavoro" e il menefreghismo del governatore del Michigan, di Miss America, dei ricchi golfisti e di tutti coloro che fanno parte dell'apparente felicità di Flint? Il cinema di Moore si nutre di iperboli. Ogni film si compone di esagerazioni che coinvolgono dalla scelta dei dati numerici e delle somme di denaro di cui spesso l'autore fa uso tra le sue argomentazioni, alla caratterizzazione, per così dire, dei suoi personaggi, descritti in maniera tale da far sì che appaia tutto molto più chiaro di quello che lo Stato vuol far apparire. A proposito di questo si può considerare emblematico il caso rappresentato dall'Oscar *Bowling for Columbine*: nel quale ogni singolo soggetto si porta sulle spalle una carica simbolica, molto simile a quella dei personaggi stereotipati del cinema di finzione.

Nel film Moore, incentrando la narrazione sulla tragica strage avvenuta nel 1999 nel liceo Columbine di Littleton (Colorado), per mano degli adolescenti Eric Harris e Dylan Klebold, i quali in seguito si tolsero la vita, mette in piedi un'invettiva sulla distribuzione, la vendita e l'uso delle armi in America, dirigendo il suo sguardo critico sul clima di paura "del vicino di casa" e, tra le altre cose, anche sulle dubbie capacità dei media nazionali. La provocazione di Moore è immediata, a partire dalle prime scene, nelle quali ci mostra quanto sia facile ottenere un'arma semplicemente aprendo un conto bancario presso una filiale della North Country Bank

[116] s.a., *Etica e reportage*, cit.

and Trust – una scena che, in realtà, risulta essere stata costruita, come precisa Wilson in *Michael Moore hates America* – per poi raccontare che egli stesso è cresciuto giocando con i fucili, tanto da aggiudicarsi un premio della NRA, la National Rifle Association: poiché il Michigan è «il paradiso di chi ama le armi», dove ognuno ha il compito di difendersi e proteggere la propria famiglia. Dopo averci mostrato una serie di soggetti facenti parte della cittadinanza armata, che illustrano in maniera convincente il perché sarebbe giusto possedere e saper usare un'arma in America, tra i primi esempi di tutti quei casi estremi del film, viene intervistato James Nichols, indagato sette anni prima per l'attentato di Oklahoma City, poiché insieme ai veri responsabili Timothy McVeigh (il quale venne giustiziato) e il fratello Terry Nichols (che fu messo in carcere) si «esercitava a costruire bombe» all'interno di una fattoria di Decker (Michigan). Lo stesso uomo pochi minuti dopo mostrerà a Moore la 44 Magnum che tiene – carica – sotto il cuscino e si punterà scherzosamente la pistola alla tempia. Moore non sembra interessato a sapere se Nichols fosse complice dell'attentato e anzi il messaggio che viene trasmesso attraverso il personaggio si rivela abbastanza ambiguo: Moore sta cercando di dirci che anch'egli è tra i responsabili dei fatti di Oklahoma City, nonostante le indagini non abbiano procurato abbastanza prove per accusarlo? O semplicemente vuole sottolineare che un uomo che è stato indagato per la morte di 168 persone ha ancora la possibilità di dormire con una 44 Magnum sotto il cuscino? Lo spettatore posto di fronte all'intervista si chiederà: sono questi i compratori di armi negli Stati Uniti d'America? Anche i ragazzi interrogati a Oscoda non possono ritenersi rappresentazione imparziale della gioventù del Michigan e a supporto delle loro parole poco sensate, la ripresa li colloca tra le mura di una sala giochi, come se stessimo avendo a che fare con due bambini armati. Uno di loro dichiara persino di essersi sentito offeso dalle accuse che sono piombate su di lui in seguito alla strage di Columbine, ma per essere stato messo al secondo posto nella lista degli ipotetici colpevoli. Tuttavia, il susseguirsi di soggetti estremi non finisce qui. Moore si reca alla Lockheed Martin, una grande azienda produttrice di armi, dove incontra Evan McCollum, responsabile delle relazioni pubbliche che sostiene di non riuscire ad immaginare – e come lui anche gli altri lavoratori sembrano far finta di nulla – quali siano state le cause degli eventi di Columbine. Durante l'intervista dopo una serie di domande McCollum dichiara finalmente di essere contro la violenza. Tuttavia, la risposta sembra derivare dal fatto che si trovi in una situazione che non gli permette di replicare diversamente e il regista, dopo aver ottenuto il paradosso che stava cercando - e cioè che il responsabile di un'impresa che lavora nella produzione di missili utilizzati in guerra, si esprimesse contro la violenza – può screditarlo e proporre allo spettatore l'argomento successivo. In *Bowling for Columbine* praticamente ogni soggetto diventa parte di

una più generica estremizzazione della prospettiva statunitense. A quelli appena citati, potremmo aggiungere anche coloro che testimoniano il punto di vista del Canada, dove Moore si reca intraprendendo una sorta di viaggio investigativo con lo scopo dichiarato di dare vita a un contrasto con quelle abitudini americane di cui siamo venuti a conoscenza grazie a tutte le informazioni e gli esempi riportati dal suo stesso documentario. Anche in Canada, Moore non si fa scappare l'occasione per fare una critica al sistema sanitario americano, ma la sua attenzione viene richiamata da tutti quei cittadini che testimoniano la sicurezza dello stile di vita e della cultura del loro Paese, tra i quali una giovane ragazza – messa alle strette dalle dichiarazioni del regista – che nel momento in cui le viene domandato cosa pensi della violenza negli Stati Uniti risponde che gli americani sono soliti risolvere i problemi «uccidendosi tra loro o facendo la guerra». Perché se Moore ha intenzione di raccogliere precise statistiche sul tasso di violenza canadese non sceglie i suoi testimoni tra le autorità? Sembra che a questo preferisca, piuttosto, inserire tra gli argomenti della sua tesi che «l'unico che è stato ucciso, è stato ucciso da un uomo che aveva rubato una pistola negli USA». L'iperbole giunge anche all'interno della sua critica ai media. Nel documentario oltre agli accadimenti di Columbine viene descritta un'altra tragica vicenda: l'uccisione di Kayla Rolland, di sei anni, presso la Buell Elementary School di Flint, da parte di un suo coetaneo, che le ha sparato un colpo con la pistola dello zio. Moore spiega che solo mezz'ora dopo l'accaduto i media stavano già comparendo sulla scena, introducendoli come se fossero degli "avvoltoi"; e a tal proposito ci mostra cosa successe fuori dalle porte della Buell, ma scegliendo per l'ennesima volta un giornalista televisivo alquanto peculiare - o forse solo un momento troppo specifico – inserito in una scena che in un certo senso sembra bisbigliare allo spettatore di non fidarsi di ciò che raccontano i media nazionali per fare piuttosto affidamento sulle informazioni dei suoi documentari: durante le pause che intercorrono tra una breve ripresa e l'altra, nelle quali esprime ipocritamente il suo dolore, il giornalista sembra preoccuparsi solo del suo aspetto e del suo taglio di capelli. L'ultimo personaggio del film che l'autore presenta con poca sincerità è Charlton Heston, presidente della NRA, su cui Moore sembra in riversare molti dei problemi causati dalla cultura americana delle armi e con il quale adotta delle scelte che oltre che essere immorali nei confronti del suo "capro espiatorio", continuamente messo in difficoltà, lo sono - dovutamente alla costruzione filmica - anche nei confronti dello spettatore. Si tratta di uno degli inganni più conosciuti di Moore e si trova in una delle ultime scene di *Bowling for Columbine*: mentre vediamo Charlton Heston allontanarsi sullo sfondo e Michael Moore mostrargli la fotografia di Kayla Rolland pregandolo di non andarsene, il regista vuole indurre lo spettatore a credere che

le inquadrature siano stata girate in continuità, ma la ripresa che vede Moore sorreggere la fotografia è stata effettuata in un secondo momento.

Gli esempi riportati da Moore permettono sicuramente di farsi un'idea di quelli che possono essere i casi limite di una società effettivamente dominata dalla cattiva informazione, dalla cultura delle armi e del terrore e da estremismi ideologici, ma sicuramente non si possono reputare rappresentanti onesti dell'intera popolazione americana. L'autore non nega le sfumature presenti tra le varie personalità dei suoi soggetti - né smentisce che Columbine fu provocato da diversi fattori - ma così come è solito approfittare delle sue armi retoriche ai fini della buona riuscita del film, decide di proporre allo spettatore un'esasperazione di ogni possibile contenuto e trattare ogni tema evidenziandone sempre le assurdità. È possibile che gli spettatori più ingenui non giungano allo sviluppo di un ragionamento in grado di portare il loro sguardo oltre la costruzione onnipresente nel film, ma uno degli obiettivi del regista è proprio che il suo pubblico, una volta uscito dalla sala cinematografica dubiti, continui a riflettere e si ponga costantemente delle domande sul mondo in cui viviamo e sulle incongruenze che lo contraddistinguono, oltre che prendere in adorazione il paladino della giustizia in cui lui stesso si impersona. Tra le armi del documentario di Moore rientra anche questo tipo di tergiversazione: un processo di "de-personificazione" degli individui a cui il regista attribuisce successivamente un ruolo tanto preciso, quanto funzionale alla trama.

Cionondimeno, come abbiamo visto analizzando l'ultima scena di *Bowling for Columbine* la retorica di Moore prevede molto più di ciò che può essere messo in scena grazie ai "personaggi": prevede che il set segua, come in quel caso, specifiche direttive, che le storie prendano la piega da lui desiderata e che a supporto delle sue riprese occupino il loro spazio materiale di repertorio, musiche, didascalie, numeri, fotografie e molto altro, con l'obiettivo di raccontare la "verità" per mezzo di un buon documentario.

4.3 . Le regole del buon documentario

Abbiamo visto che, generalizzando un poco, Michael Moore se la prende quasi sempre con il capitalismo, i politici, i media, la guerra e il sistema sanitario. Oltre al fatto che la sua visione non si allontana mai dalla sua ideologia di sinistra, come lui stesso dichiara, mettendo nel mirino un'innumerevole quantità di soggetti che rappresentano simbolicamente i temi e i "nemici" sui quali ha intenzione di esprimersi. L'autore, inoltre, è solito introdurre dei contesti socio-politici

ed economici di cui lo spettatore – soprattutto quando non fa parte della realtà statunitense raffigurata nei film di Moore - non conosce altro che le informazioni fornite dal documentario stesso, costituite da immagini di repertorio, testimonianze e dati statistici accuratamente selezionati: un fatto che di per sé può pregiudicare la buona comprensione del film – e ancor più della realtà stessa - soprattutto quando questi vengono accompagnati da una buona musica o da riprese che vedono il soggetto "vittima" soffrire e immediatamente dopo il soggetto "accusato" giocare a golf in totale tranquillità. Può questo fornirci una visione oggettiva sullo stato delle cose in America? Ed è etico il modo che ha Moore di porsi nei confronti dello spettatore?

La retorica assume nel cinema dell'autore un ruolo basilare, tant'è che durante un'intervista in cui gli venne chiesto se, in termini di *film maker* si sentisse più «organizzatore, scandalista o umorista della politica», l'autore rispose con brillante ironia che si identificava contemporaneamente nelle tre figure, aggiungendo che «la vita quotidiana è parte dell'arte e l'arte riflette la politica e tutto è legato insieme»[117]. Come abbiamo già specificato diverse volte, infatti, l'estetica del film – l'arte di cui parla - è solita rispecchiare la morale e gli obiettivi del suo regista e nel caso di Moore il documentario prende vita da una prospettiva così precisa e marcatamente influenzata dal suo ruolo di attivista e pensatore politico che aspettarsi una rappresentazione imparziale potrebbe risultare alquanto ingenuo. L'autore sente letteralmente la necessità di confondere la sua vita di tutti i giorni con la "vita" del film e quella del suo personaggio. Infatti, nonostante *Bowling for Columbine*, alla pari delle altre opere di Moore, tragga profitto dall'ingenuità del suo pubblico, come abbiamo visto e come vedremo ancora più dettagliatamente in questo capitolo, dobbiamo riconoscere che probabilmente se il film può essere ritenuto un esempio magistrale di documentario giornalistico di denuncia è anche perché l'autore ha preso ogni sua decisione basandosi su una serie di ragioni derivanti principalmente dalla sua esperienza di cittadino americano, più che da un codice etico professionale, ottenendo grazie alla sua soggettività un risultato incisivo, pungente, scandito da un buon ritmo, con la giusta dose di umorismo e un finale emozionante, oltre che un Oscar.

Le scandalose verità trattate da Moore, dall'autore critico e politico le cui opinioni hanno ormai assunto rilevanza anche all'interno di un processo di generazione del pensiero pubblico che non ha nulla a che vedere con il cinema, hanno, pertanto, bisogno di essere di parte e di rappresentare in maniera coerente un determinato punto di vista; il contrario non risulterebbe

[117] Georgakas D., Saltz B., *Michael and Us: An Interview with Michael Moore*, Documentary Is Never Neutral, s.d, s.i.p.

nemmeno concretizzabile. Per questo motivo, consapevole del peso di ogni contenuto dei suoi film e di ogni mezzo stilistico a sua disposizione e facendo uso della narrazione e di tutto ciò che il montaggio e la post-produzione gli concedono, Moore congiunge le sue cause a un'idea ben precisa di quello che deve accadere strutturalmente dall'inizio alla fine di ogni film e convinto dell'importanza della forma giunge a stilare quelle che definisce "Michael Moore's 13 Rules for Making Documentary Films" ("Le 13 regole di Michael Moore per fare documentari"). Di seguito ne vedremo alcune, tratte da un articolo di Linkiesta che riassume la lista completa stilata dall'autore nel 2014[118].

> Prima regola per un buon documentario: non fare un documentario, ma un film. Lo si fa per rispetto del pubblico. È venerdì sera, hanno lavorato tutta la settimana, vogliono solo essere presi, rapiti e portati da qualche parte. Non importa se piangeranno, rideranno, si vedranno costretti a riflettere. Non vogliono però subire una lezione, non vogliono vedere ditini alzati. Vogliono divertirsi, nel senso migliore del termine.
>
> Il documentario di oggi sembra una lezione universitaria. Con un modo universitario di raccontare una storia. Ecco, questo non va bene. Deve finire. Si deve trovare un modo nuovo e diverso per raccontare una storia, anche in modo creativo, anche andando controcorrente.

Da *Roger & Me* a *Where to Invade Next* (2015), passando per una retorica più classica sul palco del Murphy Theatre di Wilmington (Ohio) in *Michael Moore in Trumpland* (2016), l'autore ha sempre posto tra i suoi primi obiettivi di regista e comunicatore quelli di narrare una storia e far divertire il pubblico. Come abbiamo spiegato, infatti, cominciando dalla caratterizzazione dei suoi personaggi, per Moore, è importante che il documentario assuma quelle caratteristiche della finzione che già nei primi decenni del Novecento permisero al genere di rendersi più appetibile al pubblico medio e che possono, pertanto, determinare il raggiungimento di una *audience* molto più vasta e far sì che il messaggio del film venga in qualche modo recepito più facilmente. Portare lo spettatore "da un'altra parte" è infatti un procedimento di cui si è soliti parlare relativamente al film di finzione, davanti al quale nella mente dell'osservatore scatta quell'insieme di meccanismi psicologici che abbiamo definito "impressione di realtà": grazie al quale lo spettatore ha la possibilità di emozionarsi, ma anche di riflettere. Il "divertimento" del suo cinema, che si trasforma, dunque, per così dire, in un cinema d'intrattenimento, è solito assumere diverse sembianze, ma generalmente prende forma

[118] L'articolo da cui viene tratta la citazione è s.a., *Le 11 regole di Michael Moore per un buon documentario*, Linkiesta.it, 10 maggio 2015, mentre l'originale lista stilata da Moore è reperibile in Moore M., *Michael Moore's 13 Rules for Making Documentary Films*, IndieWire.com, 10 settembre 2014

attraverso l'uso di una retorica spiccatamente satirica, che si fa beffa della classe capitalista, dell'alta borghesia, dei politici e del denaro, facendo uso di diversi elementi che dal set alla post-produzione danno vita a situazioni e immagini che si uniscono in una sorta di raffigurazione paradossale dei nostri tempi: l'atteggiamento stesso che viene adottato del regista nei confronti dei suoi soggetti; una serie di immagini di spari e uccisioni alla quale si sovrappone *Happyness Is a Warm Gun* dei Beatles; il susseguirsi di riprese storiche che testimoniano assassinii, stragi, l'addestramento e il finanziamento delle forze armate di innumerevoli paesi, subito dopo la dichiarazione di McCollum, che difende la produzione dei missili, poiché costruiti e progettati per difendersi; o ancora, la voce di un giovane comico che denigra la violenza facendo a sua volta una satira per spiegare che se il costo delle pallottole non fosse così ridotto non verrebbero fatte così tante vittime innocenti. I tre esempi citati, così come la maggior parte delle scene più riuscite dei suoi film, come lui stesso spiega e ammette, sono frutto della sua sorprendente capacità di creare, della quale si serve per raccontare in modo peculiare ogni sfumatura delle sue storie. I suoi film si trasformano, infatti, in un concerto di stili e di tecniche spesso totalmente diversi, che combinano i suoi filmati con un'ingente quantità di materiale di ogni tipo: animazioni, quali South Park o il grazioso – e nuovamente estremo e falsificatore – *Una breve storia sugli Stati Uniti d'America,* entrambi utilizzati in *Bowling for Columbine*; video d'archivio, servizi televisivi, immagini statiche, i suoi filmini dell'infanzia, didascalie di ogni tipo, pubblicità d'epoca, citazioni, musiche di qualsiasi genere, interviste, registrazioni compromettenti ed effetti audio e video. Per fare degli esempi, ricordiamo tra le vecchie pubblicità utilizzate da Moore quella che inserisce in *Sicko* in maniera ironica e provocatoria: una propaganda che alla medicina sociale oppone i vantaggi della privatizzazione della sanità dell'Health Maintenance Organization Act del 1973; utilizzata per contestualizzare storicamente la nascita del problema di cui tratta il film, ma soprattutto come prova per dimostrare l'assurdità del sistema sanitario americano, accusando Nixon e Edgar Kaiser. E ancora che le didascalie si rendono così indispensabili nelle sue narrazioni che per crearle l'autore fa attenzione a curarne ogni dettaglio: come quando, di nuovo in *Sicko*, per mostrare allo spettatore l'elenco delle malattie per le quali le compagnie assicurative non sovvenzionano alcun tipo di cura, lo fa per mezzo di una lista che scorre sullo schermo in stile *Star Wars*, accompagnata dalla famosa colonna sonora del film di George Lucas.

> Il suono conta più dell'immagine. Vale nei film, vale nei documentari. Non si può fare un buon film/documentario senza una colonna sonora intelligente. Per questo si deve investire molto anche lì.

Fare *fiction* quando si vuole raccontare la realtà può diventare un rischio, in quanto ricadere nella falsificazione della verità può provocare nello spettatore la generazione di idee infondate e l'assimilazione di informazioni sbagliate – come accadrebbe se ci si limitasse a credere che ogni cittadino americano si avvicina agli standard proposti dal regista - ma così come abbiamo trovato una spiegazione all'eccentricità dei personaggi di Herzog e alle sue rappresentazioni surreali nell'obiettivo del regista tedesco di risvegliare la coscienza del pubblico, potremmo pensare di difendere la retorica di Moore assumendo che: per prima cosa permette di coinvolgere una grossa percentuale del potenziale pubblico interessato alle tematiche da lui trattate, le quali spesso sono effettivamente storpiate dai media per la costruzione di consenso e di conseguenza trascurate dal popolo; in secondo luogo, determina che nello spettatore si facciano avanti delle riflessioni anche grazie alla continua estremizzazione provocata, oltre che dai personaggi, dall'utilizzo di fonti e materiale intenzionalmente scioccanti; e infine si trasforma in uno strumento di tutela dell'integrità del messaggio, che altrimenti – se si basasse su testimonianze tentennanti - risulterebbe poco credibile e finirebbe per contrastare gli obiettivi del documentario stesso, quale portavoce di nuove verità. A proposito di quest'ultimo punto, osserviamo, infatti, che un'altra delle caratteristiche del suo cinema è proprio la ricerca incessante di argomenti attuali, nuovi e accattivanti, che si rivela in un'altra delle regole proposte dal regista per la riuscita del film: «Non dire cose che il pubblico sa già. Bisogna trovare storie, temi, idee che non siano vecchi, già noti, già detti. Perché uno dovrebbe vederlo, altrimenti?».

Se Moore non avesse scelto fin da subito argomenti così vicini alle problematiche quotidiane del suo spettatore, quale cittadino americano – o più genericamente cittadino di un mondo costruito su sistemi socio-politici anologhi a quello americano - chi lo avrebbe inizialmente considerato? Inoltre, se avesse adottato un punto di vista perfettamente in linea con quello dei media nazionali statunitensi o in generale avesse deciso di sottostare alla censura del sistema mondiale delle comunicazioni, quale sarebbe stato il peso dell'apporto informativo dei suoi documentari?

> La sinistra è noiosa. Essere di sinistra significa avere poco senso dell'umorismo? Forse. Ma non è sempre stato così. Si può divertire e raccontare storie da un'angolatura ideologica precisa. È un compito necessario. […] dargli una voce personale, con riflessioni e pensieri propri, anche ingenui.

Come scrisse W. Eugene Smith, un fotografo statunitense che visse in pieno l'affermarsi della fotografia di genere documentaristico:

> Quelli che credono che il reportage fotografico sia "selettivo e oggettivo", ma non possa decifrare la sostanza del soggetto fotografato dimostrano una completa mancanza di comprensione dei problemi e dei meccanismi propri di questa professione. Il foto-giornalista non può avere che un approccio personale ed è impossibile per lui essere completamente obiettivo. Onesto sì, obiettivo no.[119]

Come precisano le parole di Smith a sostegno delle idee espresse da Moore in merito alla presa di una posizione ideologica - nonostante quest'ultimo non parli di onestà - e come abbiamo peraltro spiegato diverse volte trattando le modalità documentaristiche di Nichols e più tardi le implicazioni etiche dovute all'adozione di un punto di vista, il documentario non può che essere soggettivo. Moore lo rende esplicito in ogni singola sequenza e, più di ogni altra cosa, sembra proprio che sia il suo personaggio a difendere pellicola dopo pellicola i principi, i desideri, le critiche e le riflessioni dell'autore: un fatto che, oltre che garantire al regista una nomea internazionale, lo ha portato negli anni a perdere molti dei suoi ammiratori, inimicandosi non solo i soggetti denigrati dai suoi film, ma anche una buona parte del pubblico. Sebbene in fin dei conti si tratti dello stesso individuo, infatti, tra il personaggio eroico del film, nonché regista, e il cittadino americano di sinistra – come lui stesso si definisce nella sua lista di regole - appaiono spesso alcune incongruenze che saltano facilmente all'occhio degli spettatori più attenti, provocando questa volta la generazione di un pensiero critico che mette al centro - invece che i temi presentati dal film - il regista, la qualità del prodotto audiovisivo, l'affidabilità delle informazioni e in generale il risultato complessivo dei suoi impegni paralleli di autore cinematografico e cittadino attivista.

Tra le altre regole, compaiono: «mostra coloro che non sono d'accordo», «rendi tutto più breve» e infine:

> Mostra le telecamere degli altri. È fondamentale spiegare al pubblico come e perché i media mainstream non parlano di quello che c'è nel documentario. Quali sono gli interessi, le timidezze degli altri? Scoprili e mettili in luce. Il pubblico ne sarà grato.

Moore riesce spesso attraverso le sue riprese a mostrare il lavoro svolto contemporaneamente dai media, che vengono messi puntualmente sotto una cattiva luce e dei quali rivela le poche affidabilità e professionalità. Tuttavia, anche le sue scelte retoriche – e di comportamento – non si possono ritenere totalmente comprensibili. Nonostante sia lui il primo ad avanzare in continuazione critiche all'ipocrisia dei media *mainstream*, non sarebbe corretto difendere fino in fondo le sue scelte di regista. Spesso il pragmatismo dell'autore ha infatti superato il limite,

[119] s.a., *Etica e reportage*, *cit.*

sia a livello narrativo sia sul piano etico e per questo molti definiscono il suo cinema propagandistico e sensazionalista. È, dunque, possibile che il documentario venga costruito sulle vie di mezzo o è necessario che vengano usate tutte quelle esagerazioni? Anche nel suo cinema il falso e la falsificazione assumono un ruolo centrale.

4.4. Tra persuasione e sensazionalismo

In molte occasioni Michael Moore trae vantaggio dalla propria partecipazione attiva alla realtà del profilmico, dirigendo ad opera d'arte ogni scena nonostante apparentemente sembri sottostare al casuale corso degli eventi, alla pari degli altri soggetti. Molte delle sequenze dei suoi film, inoltre, vengono precedentemente organizzate: un'osservazione peraltro presente in *Michael Moore hates America*, nel quale Wilson ci tiene a spiegare che proprio in *Bowling for Columbine*, il fucile recuperato molto facilmente presso la North Country Bank and Trust, era stato portato in banca dal regista stesso e che nessuna banca americana dispone di un deposito di armi concedibili promozionalmente ai propri clienti. Abbiamo assunto finora che molte delle alterazioni della verità nel cinema di Moore, così come accade spesso all'interno dell'intero genere, non rivelino che l'intenzione di condurre il pubblico a precisi ragionamenti, facendo uso di esasperazioni e processi che spaziano dalla falsificazione del profilmico al montaggio. Tuttavia, alcune decisioni dell'autore non possono essere ritenute innocue né passare inosservate. Oltre all'interazione con la realtà rappresentata, infatti, Moore fa un uso più che consapevole di alcuni elementi della retorica classica ciceroniana, della quale abbiamo sviluppato un'analisi in campo cinematografico, giocando con il valore simbolico di ogni singola persona, ogni luogo e ogni immagine. Basando ancora una volta le osservazioni sul documentario con cui il regista si aggiudicò l'Oscar nel 2003, vedremo in che modo nel film sono stati inseriti quelli che abbiamo definito *logos*, *ethos* e *pathos*, nonché prove di veridicità, credibilità ed emotività, che giocano a favore della verosimiglianza, della fiducia e, nel caso di Moore, anche della persuasione e del sensazionalismo. È davvero necessario, che il genere documentario, sfrutti a tal punto l'emotività del suo pubblico? Dobbiamo fidarci delle informazioni che ci vengono fornite da Moore?

Il *logos* di *Bowling for Columbine* viene utilizzato dall'autore in modo altamente strategico. Di fatto, ogniqualvolta il personaggio di Moore fa appello alle credenze e ai valori dei suoi soggetti (gli individui del documentario), sta in realtà mettendo in scena nel film il

corrispondente appello dell'autore al senso comune dello spettatore; e lo fa proprio attraverso i personaggi da lui interrogati, che diventano i *logos* forniti dalla narrazione. I concetti trasmessi, di per sé, provengono dalle idee del regista, ma passano attraverso la voce del cittadino comune per poter assumere valenza universale. Le interviste, pertanto, assumono un ruolo basilare, in quanto permettono a Moore di creare un interrogatorio umano e tattico in sala. Ad esempio, nel momento in cui in Canada gli viene detto che non è necessario chiudersi a chiave in casa, poiché il Paese è sicuro e non c'è il rischio di essere aggrediti o derubati dai vicini, lo spettatore può immediatamente riflettere sulla sua situazione e mettere in atto la sua personale riflessione: una serie di ragionamenti che tendenzialmente condurranno alle risposte desiderate dall'autore.

A sostegno del valore delle sue dichiarazioni Moore ricorre, dunque, all'inserimento di *ethos.* Nella maggior parte dei suoi film l'autore fatica a prendere i contatti con le autorità, i politici o gli imprenditori che è solito accusare e questo lo spinge a trovare appoggio nell'utilizzazione di materiale di repertorio. Attraverso il *found footage* cerca, quindi, di garantire al pubblico che i suoi argomenti e le sue rappresentazioni si basano su fonti credibili, ma di per sé, dato che il montaggio ha la possibilità di modificare completamente il senso degli eventi e che oltre che comporre accostamenti di immagini Moore è solito ricorrere a particolari musiche, didascalie e narrazioni in *voice over*, in un certo senso sta fornendo delle prove poco credibili, nonostante consistano in dichiarazioni che lo sarebbero. Tra le sue regole – e a posteriori potremmo pensare che sia proprio a favore della manipolazione di cui abbiamo appena parlato - Moore spiega, infatti, che è meglio tagliare e accorciare ogni sequenza: una pratica che permette sicuramente di dotare il film di più ritmo, ma allo stesso tempo, facilita la falsificazione del contenuto. Inoltre, nei casi in cui, al contrario, il regista riesce finalmente a incontrare e riprendere i soggetti accusati, spesso ricade in interrogatori seccanti e un po' troppo manovrati, come accade quando alla fine di Bowling for Columbine fa visita a Charlton Heston, il "cattivo" del film.

Cionondimeno, la prova alla quale ricorre più spesso e anche quella che viene costruita in maniera più precisa è il *pathos*, a testimonianza della regola numero uno della sua lista: «non fare un documentario, ma un film». Durante la visione di *Bowling for Columbine* lo spettatore, proprio grazie alle doti retoriche del regista, viene immerso in una cruda realtà: un mondo in cui due adolescenti hanno ucciso dodici compagni e un'insegnante e poco tempo dopo una bambina di sei anni è stata ammazzata a scuola da un suo coetaneo; mentre, contemporaneamente, milioni di americani stavano continuando a comprare fucili, lo Stato a produrre armi di distruzione di massa, il comitato della NRA a organizzare incontri ed eventi pubblici. Il film assume una struttura che secondo le distinzioni teoriche risulta tale da poter

essere considerata identica a quella di un *reportage* di denuncia. L'indagine investigativa condotta dal regista, infatti, non attribuisce un ruolo centrale agli accadimenti di Littleton e della Buell; questi, piuttosto, vengono utilizzati come pretesto per l'introduzione di un'analisi molto più estesa sulla cultura delle armi negli Stati Uniti, trasformandosi, dunque, solo in una sorta di "gancio" che ricollega le tematiche principali a qualcosa di concreto e attuale, ma soprattutto a qualcosa di fortemente emozionale, che in quanto tale può essere in grado di conferire più senso all'intero discorso argomentativo. In molte scene si ha l'impressione che l'empatia di Moore non sia molto distante da quella dei giornalisti che inquadra fuori dalle porte della scuola elementare in cui è avvenuta l'uccisione di Kayla, ma l'autore, per mezzo di un attentissimo lavoro di post-produzione, riesce a conferire al film un'atmosfera in grado di manipolare psicologicamente la mente dello spettatore. Seguendo di nuovo i suoi stessi consigli, ovvero tagliando molte delle testimonianze raccolte e ricavando dal materiale audio e video in suo possesso frammenti brevi e incisivi, l'autore da vita a una sorta di commistione di prove emozionali, che sfiorano l'abuso cui sono soliti i mezzi di comunicazione di massa. Tra tragiche registrazioni telefoniche, musiche commoventi, immagini scandalistiche e parole toccanti, sembra quasi che il regista non veda l'ora di poter indebolire la mente e il cuore del suo pubblico per poterci trasferire il suo pensiero con più facilità. Esattamente nello stesso modo in cui alla fine del film, prima di trarre le sue conclusioni, appoggia sul suolo di casa Heston, la fotografia di Kayla Rolland trasformando un gesto apparentemente innocuo in un triplice messaggio: "a Charlton Heston non importano le tragiche conseguenze che derivano dalla distribuzione di armi da fuoco"; "le armi da fuoco hanno provocato la morte di una bambina di sei anni"; e per finire, "io, Michael Moore, anche questa volta ho compiuto il mio dovere di cittadino americano".

L'impiego dei *pathos* – e delle altre prove - viene, dunque, strumentalizzato da Moore, le cui intenzioni sembrano superare di frequente la volontà di dare vita alla mera raffigurazione di un'idea e di un preciso punto di vista – quell'ideologia che secondo l'autore durante il processo creativo non va mai messa da parte - avvicinandosi, piuttosto, a un tentativo di persuasione. L'eccessiva costruzione mooriana può ritenersi sufficiente per parlare di un "falso"? O il fatto che sia palesata determina ancora una volta che non si possano avanzare critiche all'autore? Prendersi gioco del pubblico, oltre che dei propri soggetti, è sicuramente un atteggiamento determinato dall'adozione di un codice professionale poco etico, pertanto, non è possibile perdonare al regista la totalità delle sue scelte, siano queste relazionali, tecniche, narrative o stilistiche. Tuttavia, nonostante Michael Moore si avvalga delle sue doti in maniera

ambivalente, a difesa dell'autore potremmo considerare proprio il finale del film analizzato finora, nel quale ribaltando completamente le idee su cui si fonda l'intero documentario, Moore svela il lato pragmatico del suo far cinema in una conclusione alquanto inaspettata. *Bowling for Columbine* di primo acchito sembra attribuire la colpa della violenza americana ai produttori, ai distributori e ai sostenitori delle armi da fuoco e simultaneamente screditare tutto quell'eterogeneo insieme di voci che si esprimono ora attribuendo la colpa a Marylin Manson ora alla storia degli Stati Uniti, tuttavia, anche a pochi minuti dalla fine l'autore ricorre a un processo retorico specifico, creando, dopo tutto quel lungo susseguirsi di informazioni e di immagini, una sorta di pausa che precede la versione definitiva della sua tesi; ovvero che le sue ipotesi e quelle di tutti gli altri soggetti dovrebbero essere considerate congiuntamente, poiché altrimenti, considerandone una soltanto, commetteremmo lo stesso errore di chi sostiene si possa attribuire tutta la colpa a una partita di Bowling.

Quali sono, allora, i vantaggi che l'autore può trarre dalla manipolazione delle prove, se alla fine del documentario dichiara implicitamente di lasciare che il pubblico sia libero di pensarla come vuole? Come scrive ironicamente Nichols, difendendo in un certo senso i processi persuasivi che possono essere adottati dall'intero genere, anche Galileo quando dovette esprimersi contro l'idea generale che la Terra si trovasse al centro dell'universo, «in termini che convincessero le gerarchie della Chiesa e che non sembrassero blasfemi», ebbe il bisogno di affrontare la sfida usando le sue abilità retoriche, oltre che le prove logiche[120]. Allo stesso modo, Moore per dare voce alle sue "terribili verità", ha bisogno di fare appello alle nostre abilità critiche, capacità deliberative e sensibilità estetica - oltre che alla nostra coscienza sociale – e lo fa, facendo uso, tra le altre cose, di iperboli ed esseri umani che siano folli quanto Kinski e finti quanto Aguirre.

[120] Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p.102

Conclusioni

Questo lavoro si poneva come obiettivo quello di tracciare in maniera più precisa la linea che separa i generi della finzione e della *non-fiction*, per mezzo dell'analisi del cinema di due autori che dovutamente alle loro scelte tecniche, retoriche ed etiche si trovano, seppur per ragioni diverse, nel territorio di frontiera tra il vero e il falso.

L'indagine svolta sulla nascita e gli sviluppi del documentario si è rivelata indispensabile ai fini di studiare e comprendere le principali classificazioni di genere. Il fatto che il cinema del "vero" sia stato influenzato fin dagli esordi dal parallelo evolversi della finzione, determina, infatti, che nella maggior parte dei casi le due branche non possano essere considerate autonomamente, motivo per cui sta diventando sempre più frequente utilizzare un termine che delinea il genere per esclusione, restando, pertanto, sempre vincolato al suo opposto: la *non-fiction*; un'espressione che sembra voler sostituire il suo predecessore "documentario", almeno negli scritti teorici. Probabilmente il senso comune conduce lo spettatore a credere che anche la *non-fiction* si debba basare sulla realtà secondo i principi fondamentali descritti da Bill Nichols, il quale esclude a priori l'utilizzo di "allegorie fittizie"; tuttavia, oggigiorno, avendo spesso a che fare anche con prodotti audiovisivi che poco hanno a che vedere con le caratteristiche del documentario classico – quello della definizione di Nichols – bisognerebbe saper individuare nel film dei capisaldi differenti. Questo lavoro ha permesso di comprendere quali sono le prospettive da adottare qualora si voglia far fronte all'esigenza di attribuire una sorta di etichetta all'opera cinematografica, affinché almeno il pubblico possa sapere previamente di cosa si tratti. Gli esempi considerati - primo tra tutti il caso rappresentato da *L'immagine mancante* e successivamente l'intera filmografia di Werner Herzog - hanno chiaramente rivelato la necessità di effettuare uno studio che adotti congiuntamente le quattro prospettive, ma allo stesso tempo si fondi in particolar modo sui punti di vista pragmatico ed etico di Carl Plantinga, in quanto la prospettiva referenziale può rivelarsi un punto di vista debole, troppo vincolato alla decodificazione, da parte del pubblico, dei simboli individuabili nell'universo del film – valido nel momento in cui ci troviamo di fronte a un documentario quali i casi rappresentati dalla filmografia di Moore, ma non se stiamo osservando un'opera di *non-fiction*, che come l'opera di Rithy Pan si basa su un profilmico decisamente peculiare; allo stesso tempo, neanche la prospettiva retorica può essere del tutto affidabile, dal momento in cui

il genere si vede così contaminato dalla costruzione e dalla narrazione tipiche della finzione e che la forma espressiva non è altro che una conseguenza dell'adozione di specifici codici morali e di un punto di vista personale. Oltre allo studio teorico e l'analisi filmografica e deontologica dei due autori scelti, infatti, anche le dichiarazioni di Verra, De Serio e Gaglianone dimostrano innanzi tutto che la retorica – derivante da scelte di rappresentazione, narrative e stilistiche - si vede legata alla questione etica per mezzo di un legame indissolubile.

L'investigazione effettuata sui concetti di verità e rappresentazione, inoltre, ha permesso di comprendere che, oltre che diventare arduo, può - in casi quale il cinema di Herzog - ritenersi inutile separare del tutto le due zone cinematografiche ai fini discernere il livello di veridicità del contenuto del film o l'onestà delle intenzioni del regista. Il processo di creazione del documentario è, infatti, in mano a un individuo che come tale non può che proporsi di mostrare la realtà fondando la rappresentazione sul proprio sguardo, che provocherà che la "verità" del film sia imprescindibilmente soggettiva. È indispensabile che l'impegno del regista si diriga, pertanto, verso due specifiche direzioni, in maniera tale da tutelare i suoi soggetti e il suo pubblico: innanzi tutto, visto che non risulta possibile rappresentare la realtà in maniera oggettiva è fondamentale che il regista, sul piano relazionale umano e su quello rappresentativo, agisca proteggendo i limiti e i bisogni degli individui che partecipano al documentario – tenendo conto eventualmente dei rischi della cosiddetta "tradizione della vittima" e delle modificazioni che il dispositivo filmico può dettare in campo comportamentale, in modo tale che queste possano essere esplicitate, come sottolinea Plantinga; inoltre, per lo stesso motivo, il realizzatore ha il compito di far uso di una retorica, che attraverso i tre tipi di prova (*logos*, *ethos* e *pathos*), non modifichi posteriormente la rappresentazione dei soggetti e contemporaneamente possa indirizzarsi al pubblico in maniera corretta e fornendo elementi riconoscibili. In entrambi i casi, o meglio, per affrontare questi due grandi problemi - che vedono gli obiettivi e i valori dell'autore necessariamente spostarsi dal piano cinematografico al piano etico - la veridicità del contenuto, ovvero la sua relazione alla verità fattuale del mondo storico, può richiedere di lasciare spazio all'onestà del messaggio, introducendo dei falsi per il bene di quest'ultimo.

Come abbiamo spiegato anche a proposito della costruzione cinematografica di Herzog e Moore, unitamente alla ripresa di approccio osservativo e al montaggio trasparente vengono frequentemente utilizzati tecniche, costruzioni, modelli narrativi ed estetiche propri del cinema di finzione. Tuttavia, nonostante possa sembrare che tutto ciò provochi una distorsione del reale, molti registi ricorrono ad essi soprattutto per contribuire alla tutela delle persone

coinvolte, sia come soggetti sia come spettatori, e a una maggiore comprensione del tema complessivo del film. Herzog e Moore si trovano su un territorio comune dovutamente a scelte molto differenti, ma il loro cinema condivide alcuni aspetti: la volontà di produrre delle riflessioni, ora relazionate alla verità poetica in Herzog, ora alla verità dei fatti in Moore; la falsificazione; e la ricerca di personaggi peculiari. Tuttavia, il falso dei loro film non può essere considerato allo stesso modo, soprattutto dal punto di vista etico, così come non è possibile fare un paragone della caratterizzazione degli individui messa in atto dai due registi. Se le invenzioni di Herzog vengono utilizzate dal regista tedesco per rendere più completo il processo di costruzione di senso che prende vita nello spettatore, inserendosi in un contesto che seppur faccia uso di riprese del mondo reale, è spesso del tutto fittizio; Moore sta, piuttosto, estremizzando la realtà affinché rispetti in un certo modo le sue tesi e, nonostante questo possa determinare che l'iperbole – qualora venga elaborata - contribuisca alla comprensione del suo punto di vista, l'azione del regista sta contemporaneamente compromettendo una verità fattuale derivante da prove concrete, ma soprattutto da esseri umani reali.

Come specificato spesso, durante il lavoro, è, dunque, imprescindibile contestualizzare l'utilizzo del falso e riconoscere in che modo la realtà viene falsificata, ma soprattutto per quali scopi. La finzione del film e la creazione di falsi a volte sono più "vere" della *non-fiction*, come accade nei film di Herzog; viceversa, il falso si può trasformare all'interno del genere documentario in uno strumento di tergiversazione, rendendolo ampiamente più ingannevole del cinema di finzione.

Riferimenti bibliografici

Libri

Abramov N. P., *Dziga Vertov*, Akademiya Nauk SSSR, 1962

Barsam R. M., *Nonfiction film. A Critical History,* George Allen & Unwin Ltd., Londra, 1974

Bazin A., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano, 1973

Bertelli P., *Cinema e Anarchia – vol III*, La Fiaccola, Ragusa, 1998

Bordwell D., Thompson K., *Storia del cinema e dei film – vol. II*, Il castoro, Milano, 1998

Chiesa G., *Manuale di regia cinematografica*, UTET Università, Torino, 2011

Codognato, A., *Arte americana 1930-1970*, Catalogo Fabbri, Milano, 1992

Colleyn J.P., *Le regard documentaire*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1993

Coutinho E., Xavier I., Furtado J., *El sujeto (extra)ordinario* in Labaki A., Mourão M. D. (a cura di) *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires, 2011

Coviello M., Zucconi F., *Dall'apostrofe allo sguardo etico nel cinema di Werner Herzog*, Università di Siena, Siena, s.d.

Dinoi M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, 2008

Eco U., *Costruire il nemico: e altri scritti occasionali*, Bompiani, Milano, 2011

Fofi G., Morandini M., Volpi G., *Storia del cinema, vol.3, Dalle "nouvelles vagues" ai nostri giorni*, Garzanti, Milano 1988

Grosoli F., Reiter E., *Werner Herzog,* Il Castoro, Milano, 1994

Herzog W., in Cronin P. (a cura di), *Herzog on Herzog*, Faber and Faber, Londra, 2002

Herzog W., *La conquista dell'inutile*, Oscar Mondadori, Milano, 2007

Horak J. C., "L'avanguardia cinematografica americana 1921-1945", in Bertetto P. (a cura di), *Il grande occhio della notte*, Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990, Lindau, Torino, 1992

Kieslowski K., *The Unic Role of Documentaries* in Cousins M., McDonald K. (a cura di), *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, Faber&Faber, Londra, 2006

Lopez Villegas M. (a cura di), *Escritos de Luis Buñuel* in Paginas de Espuma, Madrid, 2000

Matuszewski B., *Une nouvelle source de l'histoire*, s.e., Parigi, 1898

Moore M., *Dowsize This!: Random Threats from an Unarmed American*, HarperCollins Publishers, New York, 1997

Introduzione al documentario, Il Castoro, Milano, 2010 Paganelli G., *Segni di Vita. Werner Herzog e il cinema*, Il Castoro, Milano, 2008

Pena de Oliveira F., *Teoría del periodismo* in Alfaomega, México, 2009

Pessoa Ramos F., *Mas afinal… O que è mesmo documentário?*, Senac, San Paolo, 2008

Pezzotta A., *Abel Ferrara*, Il Castoro Cinama, Milano, 1998

Piccino C., intervista a Werner Herzog, Il Manifesto, 27 settembre 2006

Pinelli C. A., *L'ABC del documentario*, Dino Audino Editore, Roma, 2001

Plantinga C., *Rhetoric and representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997

Sadoul G., *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Flammarion, Paris, 1949, trad. it. di Mammalella M., *Storia del cinema mondiale dalle origini ai giorni nostri*, Edizioni Feltrinelli, Milano, 1964

Shapiro M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, 2002

Spagnoletti G., *Junger Deutscher Film (1960-1970). Il nuovo cinema tedesco negli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1985

Tarkovskji A., *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988

Truffaut F., *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma, 1977

Veyrat-Masson I., *Télévision et Histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et fictions du réel*, INA-de Boek, Collection Recherches, 2008

Weinrichter A., *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Ed. T&B, Madrid, 2005

Winston B., *Ethics,* in Rosental A., Corner J. (a cura di), *New challenges for Documentary* in Manchester University Press, Manchester, 2005

Winston B., *The tradition of the victim in Griersonian Documentary* in Rosenthal A. (a cura di), *New Challenges for Documentary* in University of California Press, Berkeley, 1988

Wittgenstein Ludwig, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 2009

Articoli su rivista

Carrol N., *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*, in Philosophic Exchange, vol.14, n.1, art.1, 1983

Cattaneo F., *Book Werner Herzog. L'amo della menzogna e la carpa della verità. L'estasi di Herzog al di là di fiction e documentario*, Cineforum, 462, marzo 2007

Cattaneo F., *La danza dei rondoni sul cuore del mito*, Cineforum, 456, luglio 2006

Celati G., *Documentari imprevedibili come i sogni. Conversazione con Gianni Celati*, in Hill S. (a cura di), Zibaldoni e altre meraviglie, s.d.

Grierson J., *Documentary*, Cinema Quarterly, 1932, trad. it. di Di Giammatteo F., Documentario e realtà, Roma, Bianco e Nero, s.d.

Gunning T. *"Prima del documentario: il cinema non-fiction delle origini e l'estetica della veduta",* in Cinegrafie, *"Un mondo d'immagini. Immagini del mondo prima del cinema documentario",* n.8, Transeuropa, Ancona, 1995

Nichols B., *Cuestiones de ética y cine documental* in Archivos de la Filmoteca, n.57, ottobre2007-febbraio2008

Plantinga C., *Caraterización y ética en el género documental* in Archivos de la Filmoteca, n.57, ottobre2007-febbraio2008

Articoli su rivista online

Aitken D., *Intervista a Werner Herzog di Doug Aitken,* index, 2004 (http://www.indexmagazine.com/interviews/werner_herzog.shtml) Consultato il 15 settembre 2017

Capuano M. E., *La terribile verità di Michael Moore*, film.it, 19 maggio 2009 (http://www.film.it/news/televisione/dettaglio/art/la-terribile-verit-di-michael-moore-11830/) Consultato il 25 ottobre 2017

Delgado Escrucería E., *La Verdad Poética: La Trilogía de Werner Herzog en Latinoamérica,* Otoparamo*,* 3 giugno 2017 (http://www.otroparamo.com/2017/03/06/la-verdad-poetica-la-trilogia-de-werner-herzog-en-latinoamerica/) Consultato il 13 settembre 2017

Georgakas D., Saltz B., *Michael and Us: An Interview with Michael Moore*, Documentary Is Never Neutral, s.d, (http://documentaryisneverneutral.com/words/moorecin.html) Consultato il 25 ottobre 2017

Gnocchi A., Michael Moore, l'anticapitalista col super capitale, Il giornale, 28 luglio 2014 (http://www.ilgiornale.it/news/mondo/michael-moore-lanticapitalista-col-super-capitale-1041256.html) Consultato il 31 ottobre 2017

Kluge A., in Rossi M., Finesi S. (a cura di), *Antologia di dichiarazioni*, *Nuovo cinema tedesco*, s.d. (http://www.offscreen.it/saggi/nuovo_antologia.htm) Consultato il 2 ottobre 2017

Longo G. O., *Etica, estetica e libero arbitrio,* in *Scienza in rete*, 17 maggio 2010 (https://www.scienzainrete.it/contenuto/articolo/Etica-estetica-e-libero-arbitrio) Consultato il 28 agosto 2017

Moore M., *Michael Moore's 13 Rules for Making Documentary Films*, IndieWire.com, 10 settembre 2014 (http://www.indiewire.com/2014/09/michael-moores-13-rules-for-making-documentary-films-22384/) Consultato il 31 ottobre 2017

Morris E., *Not Every Picture Tells a Story* in The New York Times, 20 novembre 2004 (http://www.nytimes.com/2004/11/20/opinion/not-every-picture-tells-a-story.html) Consultato il 15 settembre 2017

Morris E., *The Fog of War: 13 Questions and Answers on the Filmmaking of Errol Morris by Errol Morris* in FLM Magazine, Inverno 2004 (http://www.errolmorris.com/content/eyecontact/interrotron.html) Consultato il 15 settembre 2017

Morris E., *There Is Such a Thing as Truth* in NPR, 2 maggio 2005 (http://www.errolmorris.com/content/editorial/npr505.html) Consultato il 15 settembre 2017

Pecetta S., *Werner Herzog – L'ultimo conquistatore*, Ondacinema, monografie, Werner Herzog (http://www.ondacinema.it/monografie/scheda/werner_herzog.html) Consultato il 25 settembre 2017

S.a., *Etica e reportaje* in Fotocultura, 14 maggio 2015 (http://www.fotocultura.eu/blogw/2015/05/14/etica-e-reportage/) Consultato il 15 agosto 2017

S.a., *La fotografia icastica* in Fotocultura, 3 settembre 2015 (http://www.fotocultura.eu/blogw/2015/09/03/la-fotografia-icastica/) Consultato il 15 agosto 2017

Saba E., *Documentario e fiction nel cinema di Werner Herzog, Rapporto Confidenziale*, 24 aprile 2010 (https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=6416) Consultato il 15 settembre 2017

Scorza Barcellona G. (a cura di), *Il mio viaggio con Herzog dentro l'inferno, Repubblica*, 17 ottobre 2016 (http://www.repubblica.it/r2-fotorep/2016/10/17/news/il_mio_viaggio_con_herzog_dentro_l_inferno-149953122/) Consultato il 15 settembre 2017

Filmografia

…*No Lies,* di Mitchell Block, Stati Uniti, 1973

2 into 1, di Gillian Wearing, Regno Unito, 1997

Aguirre, furore di Dio (Aguirre der Zorn Gottes), di Werner Herzog, Germania Ovest, 1972

Apocalisse nel deserto (Lektionen in Finsternis), di Werner Herzog, Germania, 1992

Arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat, L' (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat), di Auguste e Louis Lumière, Francia, 1895

Bakroman, di Gianluca De Serio e Massimiliano De Serio, Italia, 2010

Benvenuto a San Salvario, di Enrico Verra, Italia, 1999

Berlino, sinfonia di una grande città (Berlin - Die Sinfonie der Groβstadt), di Walter Ruttmann, Germania, 1927

Born Into Brothels, di Zana Briski, Stati Uniti, 2005

Bowling a Columbine (Bowling for Columbine), di Michael Moore, Stati Uniti, 2002

Burden of dreams, di Les Blank, Stati Uniti, 1982

Cabiria, di Giovanni Pastrone, Italia, 1914

Chronique d'une été, di Edgar Morin e Jean Rouch, Francia, 1961

Chronique d'une été, Jean Rouch, Francia, 1960

Cineocchio (Kinoglaz), di Dziga Vertov, URSS, 1924

Cobra Verde, di Werner Herzog, Germania Ovest, 1987

Couronnement du Tzar, di Charles Moisson, Francia, 1986

Dal Polo all'Equatore, di Angela R. Lucchi, Italia, 1987

Dancing in Peckham, di Gillian Wearing, Regno Unito, 1994

Dentro l'inferno (Into the Inferno), di Werner Herzog, Regno Unito, 2016

Diamante Bianco (The White Diamond), di Werner Herzog, Germania, 2004

Dikson Greeting, di William Kennedy Laurir Dickson, Stati Uniti, 1891

Due o tre cose che so di lei (2 ou 3 choses que je sais d'elle), di Jean-Luc Godard, Francia, 1967

Ercole (Herakles), di Werner Herzog, Germania Ovest, 1962

Fahrenheit 9/11, di Michael Moore, Stati Uniti, 2004

Fata Morgana, di Werner Herzog, Germania Ovest, 1971

Fitzcarraldo, di Werner Herzog, Germania Ovest, 1982

Flotel Europa, di Vladimir Tomic, Danimarca, 2015

Grizzly Man, di Werner Herzog, Stati Uniti, 2005

I ricordi del fiume, di Gianluca De Serio e Massimiliano De Serio, Italia, 2015

Idioti (Idioterne), di Lars von Trier, Danimarca, 1998

Il giardino dell'Eden (Moana), di Robert J. Flaherty, Stati Uniti, 1926

Il mistero della strega di Blair (The Blair Witch Project), di Daniel Myrick ed Eduardo Sanchez, Stati Uniti, 1999

Il trionfo della volontà (Triumph des Willens), di Leni Riefensthal, Germania, 1935

Incident at Loch Ness, di Zak Penn, Stati Uniti, 2004

Incontri alla fine del mondo (Encounters at the End of The World), di Werner Herzog, Stati Uniti, 2007

Incoronazione dello Zar (Couronnement du Tzar), di Auguste e Louis Lumière, Francia, 1896

Kinski, il mio nemico più caro (Mein liebster Feind - Klaus Kinski), di Werner Herzog, Germania, 1999

Koyaanisqatsi, di Godfrey Reggio, Stati Uniti, 1982

L'attacco alla missione (Attack on a Chinese mission), di James Williamson, Regno Unito, 1900

L'ignoto spazio profondo (The Wild Blue Yonder), di Werner Herzog, Germania, 2005

L'immagine mancante (L'image manquante), di Rithy Panh, Cambogia, 2013

L'Inghilterra industriale (Industrial Britain), di John Grierson, Regno Unito, 1933

La bella maledetta (Das blaue Licht), di Leni Riefenstahl, Germania, 1932

La Cena delle beffe, di Alessandro Blasetti, Italia, 1942

La colazione del bimbo (Le repas de Bebé), di Auguste e Louis Lumière, Francia, 1895

La lista di Schindler (Schindler's list), di Steven Spilberg, Stati Uniti, 1993

La mia classe, di Daniele Gaglianone, Italia, 2013

The Fog of War: La guerra secondo Robert McNamara (The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara), di Errol Morris, Stati Uniti, 2003

La Terribile Verità (The Awful Truth), di Michael Moore, Stati Uniti, 1999-2000

Las Hurdes, di Luis Buñuel, Spagna, 1933

Limites: 1°Persona, di León Simianani, Spagna, 2009

L'innaffiatore innaffiato (L'arroseur arrosé), di Auguste e Louis Lumière, Francia, 1895

Little Dieter Needs to Fly, di Werner Herzog, Germania, 1997

Lost Lost Lost, di Jonas Mekas, Stati Uniti, 1976

L'uomo con la macchina da presa (Chelovek s kino-apparatom), di Dziga Vertov, URSS, 1929

L'uscita dalle officine Lumière (La sortie des usines Lumière), di Auguste e Louis Lumière, Francia, 1894

Manhatta (Manhatta) di Paul Strand e Charles Sheeler, Stati Uniti, 1921

Mapa, di León Simianani, Spagna, 2012

Michael Moore hates America, di Michael Wilson, Stati Uniti, 2004

Michael Moore in Trumpland, di Michael Moore, Stati Uniti, 2016

L'ultimo Eden (Moana), di Robert J. Flaherty, Stati Uniti, 1926

Nanuk l'eschimese (Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic), di Robert J. Flaherty, Stati Uniti, 1922

Nascita di una nazione (The Birth of a Nation), di David W. Griffith, Stati Uniti, 1915

Nient'altro che le ore (Rien que les Heures), di Alberto Cavalcanti, Francia, 1926

Night Mail, di Harry Watt e Basil Wright, Regno Unito, 1936

Olympia, di Leni Riefenstahl, Germania, 1938

Ottobre (Oktyabr), di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, URSS, 1928

Paese del silenzio e dell'oscurità (Land des Schweigens und der Dunkelheit), di Werner Herzog, Germania Ovest, 1971

Pets or Meat: The Return to Flint, di Michael Moore, Stati Uniti, 1992

Pioggia (Regen)*,* di Mannus Franken e Joris Ivens, Olanda, 1929

Quarto potere (Citizen Kane), di Orson Welles, Stati Uniti, 1941

REC, di Jaume Balagueró e Paco Plaza, Spagna, 2007

Roger & Me, di Michael Moore, Stati Uniti, 1989

Scipione l'africano, di Carmine Gallone, Italia, 1937

Segni di vita (Lebenszeichen), di Werner Herzgog, Germania Ovest, 1968

Sette opere di misericordia, di Gianluca De Serio e Massimiliano De Serio, Italia, 2012

Sicko, di Michael Moore, Stati Uniti, 2007

Standard Operating Procedure: La verità dell'orrore (Standard Operating Procedure), di Errol Morris, Stati Uniti, 2008

Stories We Tell, di Sarah Polley, Canada, 2012

The Big One, di Michael Moore, Stati Uniti, 1997

The Fourth Estate, di Paul Rotha, Stati Uniti, 1940

The River, di Pare Lorentz, Stati Uniti, 1938

The Thin Blue Line, di Errol Morris, Stati Uniti, 1988

The War Game, di Peter Wattkins, Regno Unito, 1965

Twenty-four Dollar Island, di Robert J. Flaherty, Stati Uniti, 1925

Urgences, di Raymon Depardon, Francia, 1988

Vite da recupero, di Enrico Verra, Italia, 2011

Where to Invade Next, di Michael Moore, Stati Uniti, 2015

Your Views, di Gillian Wearing, Regno Unito, 2016

Zelig, di Woody Allen, Stati Uniti, 1983

Zoom, di León Simianani, Spagna, 2005

Video online

Extra - Ghezzi commenta Grizzly Man, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=cs_LAynjIX0) Visto il 12 ottobre 2017

Grizzly Man EXtra - Herzog e il Documentario, Youtube (https://www.youtube.com/watch?v=9ltrQrI9QGM&t=4s) Visto il 12 ottobre 2017

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia gratitudine a Enrico Verra, Massimiliano De Serio e Daniele Gaglianone che hanno contribuito con i loro interventi, ma ancora di più trasmettendomi i loro solidi valori, dedizione ed esperienza, alla realizzazione di questo lavoro.

A tal proposito, la mia riconoscenza va anche a Enric Antoni Burgos Ramírez, per l'interesse e la passione comunicatemi durante le sue lezioni.

Vorrei ringraziare Michel I. Ochoa, per avermi ascoltata e motivata da lontano, con così tanta forza da aver quasi reso nulla la distanza. Per i precedenti traguardi, per questo risultato e per i prossimi, con la speranza che ogni piccola o grande difficoltà diventi per entrambi un importante insegnamento.

E ancora Caterina Catto, per la sua interminabile allegria e la sua costante vicinanza, Marco Capozzi, per la sua ironia e la sua pazienza, Sergio Spina, per la sua serietà e la sua sensibilità, e Miriam Borri Brunetto per la sua determinazione e il suo affetto.

Infine, il mio più sincero grazie va ai miei genitori Anna e Paolo, per il loro incessante aiuto e per avermi accompagnata in ogni mio percorso, a mia sorella Martina e a Marco per il loro cuore tenero, a mio fratello Gregorio e tutta la mia famiglia; e per concludere dedico il mio impegno, i miei studi, le mie difficoltà e i miei più sinceri e gioiosi sorrisi alle mie nonne Paola e Maria: alla loro semplicità, al loro amore trasparente e ai loro consigli.