

CINEMA E REALTÀ': RELAZIONI DINAMICHE TRA FICTION E DOCUMENTARIO

di Elena Russo

Possiamo ritenere inviolabile il confine che separa il film di finzione dal film documentario? Ogni film potrebbe essere considerato un documentario. Anche un film di finzione rimanda al sistema culturale che l'ha prodotto e restituisce in modo fedele l'aspetto fisico dei luoghi e delle persone che vi partecipano. Spingendo fino al paradosso questa affermazione, Bill Nichols, tra i maggiori studiosi contemporanei di documentari sostiene che "in effetti (..) ci sono due tipi di film: i documentari di immaginazione e i documentari di rappresentazione sociale".¹ Nella prima delle due categorie inserisce quei film che comunemente chiamiamo fiction: rappresentazioni del mondo che, dando corpo all'immaginazione, forniscono un'idea di come sogniamo o temiamo che la realtà diventi. Alla seconda categoria ascrive i film che ci parlano di aspetti concreti della realtà sociale in cui viviamo, mostrati da un punto vista diverso da quello a cui siamo abituati e che, per il loro grado di aderenza alla realtà fisica del mondo rappresentato, definisce appartenenti alla non-fiction.

Il dibattito intorno alla natura del documentario non è certo recente ma risale agli Anni Venti del Novecento quando si rese necessaria una sistemazione teorica della produzione cinematografica che non traeva ispirazione dal teatro o dalla tradizione narrativa.

Fin dall'inizio gli intellettuali dell'epoca si imbattono nella difficoltà di circoscriverlo a un genere, di classificarlo sulla base delle modalità espressive e delle finalità comunicative. La posizione dominante secondo cui prerogativa del documentario rispetto alla fiction fosse la riproduzione sullo schermo di dati oggettivi rigorosamente provenienti dal mondo reale appare oggi superata, soprattutto se si dà uno sguardo alla produzione filmica degli ultimi trent'anni che sembra il risultato di un processo di ibridazione tra fiction e documentario. Del resto se si cerca "lo specifico" del documentario nella sua aderenza ai dati della realtà si deve ammettere che anche un film a intreccio ci comunica numerose informazioni che attengono al mondo reale. Per quanto riguarda l'ambientazione storica, infatti, qualsiasi film che non sia stato girato in costume, alcuni anni dopo il suo debutto sullo schermo, diventa una testimonianza veritiera di come gli uomini vivevano, si vestivano, si pettinavano, parlavano, negli anni in cui il film è stato realizzato.

Questa osservazione va fatta anche per l'ambientazione geografica; infatti un film basato su un intreccio romanzesco ci fornisce informazioni attendibili sui luoghi reali del set cinematografico.

Uno dei massimi protagonisti del documentarismo mondiale, il regista di origini polacche Dziga Vertov, riteneva che i documentari sono filmati che sembrano mostrare fatti reali e frammenti di vita vissuta colti in fragrante. In effetti l'autore, sperimentò col suo KINO PRAVDA il primo esempio di cinema-verità, mediante una riproduzione oggettiva, neutrale di eventi che (presumibilmente) sarebbero accaduti nello stesso modo anche se non ci fosse stata la cinepresa a filmarli.

Sulla sua stessa lunghezza d'onda appare il grande regista portoghese Manoel de Oliveira quando afferma che il documentario attiene a una realtà che si fa filmare senza che essa si metta in scena per essere filmata. A proposito di uno dei primi filmati dei fratelli Lumière, *La sortie des Usines Lumiere* egli sostiene che se gli operai non sapevano di essere filmati siamo di fronte al primo esempio di documentario della storia del cinema, se essi invece erano consapevoli di essere filmati, siamo invece all'esordio vero e proprio della fiction cinematografica².

A ben guardare la produzione corrente di filmati che lo stesso pubblico istintivamente attribuisce al genere documentaristico, quasi mai troviamo un atteggiamento di tale rigore stilistico. Come classificare allora tutta una serie di prodotti che non possiedono una tale innocenza dello sguardo?

L'inquadratura stessa, del resto, presuppone una selezione di immagini da parte del regista che, anche quando si reca in strada per catturare la "realtà così com'è, decide su cosa soffermare il suo sguardo, da che punto di vista filmare un evento. Il montaggio poi, condensa in un tempo più breve ciò che nella realtà accade in un arco temporale più ampio.

Nonostante la sua vocazione realistica il documentario possiede dunque, connaturati al suo stesso linguaggio, gli strumenti per falsificare la realtà.

Negli Anni '20 il documentarista americano Robert Flaherty, ritenuto uno dei padri del documentarismo mondiale, sosteneva che spesso bisogna avere il coraggio di "manipolare" un evento per coglierne il vero spirito. In *Nanuk l'eschimese*, Flaherty ha creato l'impressione che molte scene fossero girate dentro l'igloo di Nanuk mentre in realtà erano state girate *en plain air* con un igloo gigante come sfondo.

Il senso della documentaristica subì successivamente una meritoria opera di sistemazione grazie al regista brasiliano Alberto Cavalcanti, figlio di un matematico di lontana origine italiana. Cavalcanti esordì nella regia nel 1926 realizzando *Rien que les heures*, (*Nient'altro che le ore*) un film sperimentale che descrive una Parigi pulsante di vita, con i suoi ritmi frenetici, le sue violente contraddizioni, i suoi fastosi monumenti, i suoi vicoli, anticipando le più famose sinfonie metropolitane di Dziga Vertov e Walter Ruttmann. Oltre che per la sua intensa attività produttiva, Cavalcanti va ricordato per la sua febbrile ricerca teorica che lo portò a definire in quattordici punti lo status del perfetto documentarista:

Non trattare temi generali in modo generale. Si può scrivere un articolo sul servizio postale, ma un film sarà migliore se tratterà il destino di una singola lettera;

Non dimenticare che il documentarismo si basa su tre pilastri: quello sociale, quello poetico, quello tecnico;

Non prendere sottogamba il soggetto scritto e non far conto sulla fortuna, quando giri. Una volta messo a punto il trattamento, il film in pratica è già fatto. Però al momento delle riprese sii pronto a rifarlo da capo;

Non affidarti al commento parlato per dare un senso alla tua storia.

Le immagini e la colonna sonora debbono farlo. Un commento sovrabbondante e gratuito riesce solo ad irritare lo spettatore;

Quando giri non dimenticare che ogni scena fa parte di una sequenza e che ogni sequenza fa parte di un arco narrativo generale. Una bellissima inquadratura, scollegata dal resto, spesso risulta più dannosa che utile;

Non eccedere nella ricerca di inquadrature originali a tutti i costi. Angolazioni elaborate possono raffreddare l'emozione;

- Non abusare della rapidità del montaggio fine a se stessa. Un ritmo accelerato può risultare altrettanto manierato di un montaggio disteso;

- Non esagerare con le coperture musicali. Se lo farai lo spettatore finirà con il non ascoltarle;

- Non sovraccaricare il film con gli effetti in sincrono. Suoni e rumori risultano efficaci quando sono impiegati in modo suggestivo e complementare;

- Non affidarti ciecamente agli effetti ottici e non renderli troppo complicati. Dissolvenze e fondu equivalgono ad una punteggiatura: sono le tue virgole e i tuoi punti;

- Non girare troppi dettagli. Conservali per i momenti cruciali. In un film equilibrato essi verranno fuori naturalmente per interna necessità espressiva;

- Non esitare ad entrare nella psicologia dei personaggi e nelle loro reciproche relazioni: gli esseri umani possono essere belli come i più affascinanti animali, come le più intriganti macchine tecnologiche;

- Non devi essere vago quando racconti una storia: il vero tema deve essere espresso chiaramente e con semplicità. Ciò non esclude tuttavia un certo livello di drammatizzazione e ricreazione;

- Non perdere l'opportunità di sperimentare. L'attuale prestigio del documentarismo deriva dal coraggio delle sue sperimentazioni. Senza sperimentazione il documentario

perde ogni valore e cessa di esistere.

(CAVALCANTI "O filme documentario", 1936, in Carlo Alberto Pianelli

L' ABC del documentario p.53-54)

Certo, i documentari non utilizzano un elenco fisso di tecniche, di stili o di formule. Anzi, le opere sperimentali sono proprio quelle che sanno sfidare le convenzioni e forzare i limiti di un genere, fino a modificarli.

L'attualità di queste affermazioni è tuttavia sotto gli occhi di tutti e quel che preme sottolineare è la legittimazione che viene fatta, del prestito di alcuni meccanismi della fiction al genere documentaristico senza che per questo esso perda, agli occhi di Cavalcanti, la sua aderenza alla realtà. La necessità di una sceneggiatura, sebbene non blindata, di una struttura narrativa e di un certo livello di drammatizzazione e ricreazione testimoniano, nella concezione del regista brasiliano, la stretta correlazione (che non vuol dire confusione) tra fiction e documentario.

Il rigore stilistico, l'onestà intellettuale dell'autore costituiscono, dunque, i presupposti indispensabili di un documentario, prima ancora dell'aderenza al vero di ogni sua singola sequenza. Come lo spettatore di un film di finzione attua una sorta di "sospensione dell'incredulità che gli permette di scivolare meglio nella narrazione, così lo spettatore di un documentario compie un atto di fiducia nell'enunciatore - autore. Un patto fruitivo che l'autore stipula col suo pubblico, creando l'illusione che il suo sguardo coincida con quello della macchina da presa. Il patto nasconde però una verità incontrovertibile: la cinepresa sceglie di volta in volta il contenuto dell'inquadratura, lo sguardo dello spettatore è orientato all'interno del quadro, dai meccanismi della costruzione drammatica e dalla meccanica della visione. E' lo spettatore in definitiva, a dover verificare di volta in volta se le affermazioni fatte, se le argomentazioni fornite, sono credibili in relazione alla sua conoscenza del mondo, a decidere se quella rappresentazione del mondo è degna della sua fiducia o meno.

In effetti per meglio cogliere le caratteristiche del documentario è più facile stabilire cosa esso **non è**. Il documentario non è un film che si basa su intrecci di fantasia e non si avvale di attori professionisti che interpretano personaggi reali. Ma anche questa osservazione lapalissiana risulta largamente incompleta.

Osservando la produzione documentaristica dei nostri giorni si possono empiricamente distinguere livelli diversi di ricomposizione della realtà oggettiva: a un primo livello si pone la parziale manipolazione dell'evento scelto, per ottenere, con l'aiuto dei protagonisti, inquadrature e sequenze più efficaci e funzionali alla comprensione dell'evento. Un livello maggiore di manipolazione del reale legittima il regista a convincere i protagonisti di un avvenimento realmente accaduto, a riprodurlo davanti alla cinepresa in un tempo e un luogo diversi e più accattivanti. A un terzo livello si colloca la possibilità di indurre gente presa dalla strada a interpretare situazioni realmente accadute in passato ma che non hanno niente a che vedere con la loro esperienza diretta. A un quarto livello si colloca, infine, la tecnica del *pastiche*, che consiste nell'inserire all'interno di un'opera prevalentemente documentaristica, uno o più sequenze di finzione. Siamo nell'ambito del docudrama, che ha avuto uno sviluppo interessante nel Regno Unito. Esistono poi i cosiddetti "mockumentary" o pseudo-documentari, filmati che presentano gli elementi linguistici del documentario ma che si rivelano invece come la loro ricostruzione o simulazione. Questa nuova via imboccata dal documentario sembra si stia gradualmente affermando anche in Italia. Film come il recentissimo *Lo zio Sam e il sogno bosniaco* di Chiara Brambilla, testimoniano di quanto sia labile ormai il confine tra documentario e fiction. Alternando toni leggeri e amari il film racconta un anno di vita in un villaggio bosniaco dove un uomo d'affari locale sostiene che, nascoste tra le colline del villaggio, vi siano cinque piramidi create da una civiltà scomparsa.

Questa folgorante intuizione cede il posto al sogno a occhi aperti di un'intera comunità: il sogno bosniaco. Molto dell'impatto emotivo e della vena ironica del filmato, dipendono dalla sua abilità di convincerci che stiamo guardando un documentario. Naturalmente è lecito chiedersi se questo tipo di operazioni così filologicamente impure siano rispettose della realtà intima degli eventi raccontati. A questa domanda dovrà essere in grado di rispondere lo spettatore a patto che egli sia messo in condizione di distinguere, (questo non vale per il "mockumentary" la cui

forza espressiva ha origine proprio dall'ambiguità semantica) attraverso gli strumenti linguistici a disposizione del cinema, (un backstage che sveli la finzione, per esempio, o due dissolvenze che isolino la sequenza ricostruita) la verità dalla messa in scena.

Ma da cosa nasce l'esigenza di contaminare il reale con l'immaginario o di trovare soluzioni visive che pongano l'accento sull'artificialità del discorso filmico piuttosto che sulla spontaneità del mezzo cinematografico nel riprodurre fatti reali?

In molti casi dall'impossibilità di trovare materiale documentario su fatti avvenuti nel passato, di cui si hanno scarse testimonianze.

La contaminazione tra dati reali e ricostruzione filmica potrebbe, inoltre, essere determinata dalla necessità di scavare nelle vicende di cronaca ancora avvolte nel buio (pensiamo ad esempio alla simulazione della scena di un omicidio il cui colpevole non sia ancora stato individuato).

Rispetto al film di finzione il documentario ha meno chance per risultare accattivante agli occhi del pubblico. Per avvincere lo spettatore il documentarista si trova davanti a due possibilità: puntare su un soggetto insolito e stimolante che consenta un certo grado di identificazione del pubblico, oppure aumentare l'impatto delle soluzioni visive. Quest'ultimo espediente può risultare molto efficace per accrescere la partecipazione emotiva dello spettatore.

In mancanza di un plot romanzesco, questo meccanismo comunicativo accorcia le distanze psicologiche aiutando il pubblico a intuire quale potrebbe essere il suo personale coinvolgimento se si trovasse egli stesso in quella situazione e facilita il processo di identificazione dello spettatore.

Al regista spetta dunque il compito di rielaborare creativamente i dati di partenza per arrivare al di sotto della superficie dei fenomeni e coglierne i meccanismi interni. Allo spettatore rimane da stabilire in che misura quella rappresentazione è rispettosa della verità intima del mondo rappresentato e il grado di autenticità nel legame indicativo tra ciò che vede e ciò che è accaduto realmente davanti alla macchina da presa.