

Dorothea Burato

Recensione

Marco Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018. (114 p.)



Cosa intendiamo oggi con la parola “documentario”? Quali aspetti del reale ci racconta? Se è ormai chiaro da tempo che con questo termine non possiamo indicare un vero e proprio genere cinematografico, ma piuttosto un territorio in cui confluiscono opere accomunabili “in negativo” (cioè prive di alcune peculiarità proprie dei film di *fiction*), negli ultimi decenni esso si è andato sempre più soggettivizzando, acquisendo, di volta in volta, le sembianze del film autobiografico e della performance, facendo proprie forme dell’arte contemporanea, reinventandosi e adattandosi ai nuovi media, diventando sempre più una forma estetica in rapporto con le altre arti. Preso atto che oggi per documentario intendiamo «una serie di modalità filmiche con cui rapportarsi alla complessità del reale» (Bertozzi 2018, p.7), Marco Bertozzi, col suo libro, tenta e riesce a sviluppare una teoria estetica del documentario contemporaneo attraverso riflessioni che scaturiscono dal suo essere, al contempo, studioso, *filmmaker* e curatore.

Lo fa in primo luogo offrendo spunti di riflessione a partire dal termine stesso, che ha assorbito nel tempo sempre più significati, divenendo quanto mai ambiguo. Per l’autore il documentario contemporaneo è anzitutto un atto creativo che smaschera e rielabora il «sistema di credenze esistenti» (Bertozzi 2018, p. 13), che fa scaturire dubbi sull’ambiguità del reale – per questo necessita di un’attenzione interpretativa –, ma che «non si sforza di produrre certezze» (Bertozzi 2018, p. 16). Le esperienze contemporanee non solo attestano l’impossibilità di uno sguardo neutro ma, instaurando una relazione con lo spazio ed il mondo vissuto, danno corpo ad una nuova estetica sonora che ribalta i canoni del documentario classico: ecco allora che la *voice over* perde la sua presunta oggettività, si sbaglia, cambia le proprie posizioni

e si allontana dalle immagini girate [*Grizzly Man*, di Werner Herzog, 2005], talvolta è sintomo di una temporalità dilatata [*Cadenza d'inganno*, di Leonardo di Costanzo, 2011]; ma la rivisitazione dei registri sonori e l'incontro con immagini pre-esistenti può produrre anche un effetto di straniamento [*Formato ridotto. Libere riscritture di cinema amatoriale*, di Antonio Bigini, Claudio Giapponesi e Paolo Simoni, 2012] e apre la strada all'autobiografismo. Conseguenza è l'irruzione del corpo del documentarista nel film, che come presenza viva «media la realtà per rivelarla» (Bertozzi 2018, p. 41). Presenza che si rafforza anche a causa della sempre più depotenziata «capacità attestativa» delle immagini nell'era del digitale. L'autore si sofferma poi ad analizzare la pratica – frequente già negli anni Novanta - del *reenactment*, che innesta un distacco dall'illusione naturalistica e che sfida l'idea di oggettività del documentario tradizionale [*My Winnipeg*, di Guy Maddin, 2007].

Ma la trasparenza non è l'unico aspetto “classico” ad essere messo in crisi dai nuovi sviluppi del cinema documentaristico, che si serve del riuso e della rielaborazione di immagini pre-esistenti sottraendole ad una storia lineare. Rinnovando la cultura visuale, la pratica del *found footage* (che in Italia viene inaugurata con *Verifica incerta* [1965, di Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi] va ben oltre il semplice riuso di sequenze del passato, aprendo il campo a nuove significazioni: il film riciclato rivela l'importanza della vita postuma delle immagini, oltrepassa l'orizzonte testimoniale, apre il campo alla sperimentazione. Il montaggio torna allora ad essere protagonista, ponendosi come «artefice privilegiato del discorso autoriale» (Bertozzi 2018, p. 55), e obbliga l'osservatore a sviluppare una posizione critica attraverso l'accostamento progressivo di relazioni talvolta anacronistiche (in questa direzione va, ad esempio, il lavoro di Harun Farocki, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989, che porta alla luce immagini risalenti alla seconda guerra mondiale per stimolare questioni sul loro potenziale manipolatorio).

Questi film spesso trovano ospitalità in esibizioni, gallerie d'arte e musei. La questione, analizzata approfonditamente nel volume, viene presa in esame a partire da alcuni casi di “rilocazione delle immagini”, come *Col tempo/With time* di Péter Forgács, ospitato alla Biennale di Venezia nel 2009, *Ritorno a Khodorciur – Diario armeno* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi [1986] della Biennale del 2015 o *Viva l'Italia*, l'esposizione curata da Mark Nash a Bologna per Artefiera 2017. L'inclusione nel sistema museale di film esposti e di proiezioni ha accresciuto l'attenzione verso il dispositivo cinema, ha ridefinito gli spazi e il meccanismo della fruizione. L'importanza di queste pratiche, che coinvolgono sempre più le nuove tecnologie e che si legano ad un rinnovato concetto di individualità dell'*homo digitalis*, è oggi testimoniata dall'esistenza di studi, convegni, retrospettive e tentativi di categorizzazione del fenomeno.

Il volume si conclude con un focus sulla produzione italiana, già oggetto di studio di Bertozzi (2008) in *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, ma protagonista anche del programma di RAI Storia - condotto dal regista stesso - *Corto Reale. Gli anni del documentario italiano*. L'autore prende qui in esame alcune di quelle che definisce «forme più consapevoli» (Bertozzi 2018, p.10) della ricerca documentaria contemporanea nel nostro paese che, nonostante i numerosi riconoscimenti, resta ancora per molti oggetto misterioso e, talvolta, considerato poco più di una mera tecnica riproduttiva. Molti sono però gli esempi che testimoniano la spinta sperimentatrice e innovativa dei protagonisti italiani, come Agostino Ferrente [*L'orchestra di Piazza Vittorio*, 2006], Michelangelo Frammartino [*Alberi*, 2013], Franco Maresco [*Belluscone. Una storia siciliana*, 2014], Pietro Marcello [*La bocca del lupo*, 2009; *Bella e perduta*, 2015], Gianfranco Rosi [*Below Sea Level*, 2008], Stefano Savona [*Tahir. Liberation Square*, 2011].

Documentario come arte parte da riflessioni che, come afferma l'autore, si nutrono di approfondimenti teorici ed esperienze di campo, solleva dubbi e apre un percorso di ricerca che mette al centro del discorso non solo le moderne pratiche documentaristiche ma anche, e soprattutto, le varie modalità con cui esse cercano di restituire la complessità del reale. È un'opera che fa luce sulle opportunità offerte oggi dal documentario, ancora capace di uno sguardo insolito sul nostro Paese.

Marco Bertozzi

Documentario come arte

Riuso, performance, autobiografia
nell'esperienza del cinema contemporaneo

elementi Marsilio



Riferimenti bibliografici

Bertozzi, M 2008, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio.

Bertozzi, M 2018, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio.