

La verità delle immagini, dai fratelli Lumière alle star di Youtube

di Andrea Piersanti¹

Premessa

Il dibattito sul concetto di verità è una delle costanti della storia del cinema e dell'audiovisivo. Fin dalle prime immagini dei film dei fratelli Lumière² e del cinema fantastico di Méliès³, le immagini in movimento si sono scontrate con il problema della rappresentazione della realtà e, quindi, con il dilemma di ciò che sembra vero è invece è falso, e viceversa.

Si può dire, addirittura, che il cinema sia stato una palestra filosofica involontaria ma di assoluta eccellenza per il dibattito sul concetto di verità.

Il patto implicito che si stabilisce fra lo spettatore e il regista (o l'autore) di un prodotto audiovisivo è un legame potente anche se mai è stato completamente esplorato nei suoi risvolti psicologici.

E' veramente uno dei grandi segreti della cosiddetta "settima arte". "Al cinema - ha scritto nel 2006 Jean Louis Comolli⁴, regista, critico e caporedattore dei "Cahiers du cinema" - la regia, la scrittura di un film, quando sono forti, si ergono contro il nostro desiderio di vedere - e - sapere e lo costringono a un'elaborazione più potente della semplice soddisfazione dei piaceri, delle voglie. Il cinema va contro le saturazioni automatiche e le facili soddisfazioni cui fanno mediamente ricorso gli spettacoli".

In Italia ne sappiamo qualcosa più degli altri. Il rapporto fra cinema e realtà è stato il cardine portante del "neorealismo"⁵ cinematografico (Rossellini, De Sica - Vittorio, non Christian -, Zavattini, per citare i più importanti), un "movimento" anche culturale e morale che ha segnato la storia del cinema moderno non solo da noi ma in tutto il mondo.

"Rossellini ha fatto della conquista della realtà la propria bandiera, il proprio stendardo. Il suo cinema non era un'imitazione di quello che aveva già visto sugli schermi. Egli si guardò intorno. E come diceva Cesare Zavattini: "Chiunque ti passa accanto potrebbe essere il protagonista del tuo film", lui guardò le persone che gli erano accanto. Questo fu il potere del Neorealismo, un

¹ Con la collaborazione di Andrea Borgia

² I fratelli Auguste Marie Louis Nicolas Lumière (Besançon, 19 ottobre 1862 – Lione, 10 aprile 1954) e Louis Jean Lumière (Besançon, 5 ottobre 1864 – Bandol, 6 giugno 1948) sono stati due imprenditori francesi, inventori del proiettore cinematografico e tra i primi cineasti della storia.

³ Maries-Georges-Jean Méliès (Parigi, 8 dicembre 1861 – Parigi, 21 gennaio 1938) è stato un regista e illusionista francese. Viene riconosciuto come il secondo padre del cinema (dopo i Fratelli Lumière), per l'introduzione e la sperimentazione di numerose novità tecniche e narrative. A lui è attribuita l'invenzione del cinema di finzione (che filma mondi "diversi dalla realtà") e di numerose tecniche cinematografiche, in particolare del montaggio, la caratteristica più peculiare del nascente linguaggio cinematografico. È universalmente riconosciuto come il "padre" degli effetti speciali. Scopri accidentalmente il trucco della sostituzione nel 1896 e fu uno dei primi registi a usare l'esposizione multipla, la dissolvenza e il colore (dipinto a mano direttamente sulla pellicola).

⁴ Nato in Algeria nel 1941, Jean-Louis Comolli è stato caporedattore dei Cahiers du Cinéma dal 1966 al 1978. Autore di importanti film di finzione, negli ultimi anni si è dedicato soprattutto al documentario. Insegna teoria del cinema nelle università di Parigi VIII, Barcellona, Strasburgo e Ginevra. Collabora con numerose riviste ed è autore di molte pubblicazioni, tra cui un Dizionario del Jazz (Robert Laffont, 1994). In Italia è recentemente uscito il suo libro "Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta" (Premio Film Critica 2005 – Donzelli editore, Roma 2006).

⁵ Il Neorealismo è stato un movimento culturale sviluppatosi in Italia tra l'inizio degli anni quaranta e la metà degli anni cinquanta, che si è espresso soprattutto nella narrativa e nel cinema. Il film di Visconti "Osessione", del 1943, è considerato il primo film neorealista. "Il neorealismo non fu una scuola, ma un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, specialmente delle Italie fino allora più sconosciute dalla letteratura." (Italo Calvino, Prefazione a "Il sentiero dei nidi di ragno")

potere che non solo in Italia, ma anche nel resto del mondo e addirittura a Hollywood ha lasciato il suo segno indelebile”, ha detto recentemente il regista iraniano Abbas Kiarostami⁶.

Martin Scorsese⁷, il regista americano vincitore dei premi cinematografici più importanti del mondo, decise di girare un suo proprio documentario sul neorealismo: si tratta de *Il mio viaggio in Italia*, dura oltre quattro ore e mostra, con i commenti dello stesso Scorsese, gli spezzoni dei film dei più grandi autori italiani: Luchino Visconti⁸, Vittorio De Sica⁹, Federico Fellini¹⁰, Roberto Rossellini¹¹.

“Diceva Rossellini che il neorealismo non è mai stato una corrente, uno stile, una scuola, un movimento: è stato piuttosto una posizione morale”, ha scritto Sergio Trasatti¹², caporedattore de *L'Osservatore Romano* e Presidente dello Spettacolo, in uno dei suoi libri dedicati al rapporto fra i cattolici e il cinema.

Una posizione morale. E' proprio il caso di partire da qui per analizzare il tema della presenza e dell'assenza della “verità” nelle immagini in movimento del cinema e dell'audiovisivo.

⁶ Abbas Kiarostami, nato a Teheran nel 1940, è un regista, sceneggiatore, montatore, poeta, fotografo, pittore e scultore. Esponente di prim'ordine del cinema iraniano. Godard ha dichiarato: "Il cinema inizia con D.W Griffith e finisce con Abbas Kiarostami", lo stesso Scorsese definisce Kiarostami come il modello più alto di regia cinematografica.

⁷ Martin Marcantonio Luciano Scorsese, nato a New York nel 1942 è un regista, attore, sceneggiatore, produttore cinematografico e storico del cinema statunitense, di origini italoamericane. Esponente della New Hollywood, è considerato uno dei maggiori e più importanti registi della storia del cinema. Temi centrali dei suoi film sono la colpa, il peccato e la religione. Tra i numerosi premi cinematografici ricevuti vale la pena di ricordare l'Oscar alla miglior regia nel 2007, la Palma d'oro al Festival di Cannes nel 1976 e il Leone d'oro alla carriera al Festival del cinema di Venezia nel 1995.

⁸ Luchino Visconti di Modrone conte di Lonate Pozzolo (Milano, 1906 – Roma, 1976) è stato un regista e sceneggiatore italiano. Assieme a Roberto Rossellini e Vittorio De Sica è ritenuto uno dei padri del Neorealismo italiano. Ha diretto numerosi film a carattere storico, dove l'estrema cura delle ambientazioni e le perfette ricostruzioni sceniche sono state ammirate e imitate da intere generazioni di registi.

⁹ Vittorio Domenico Stanislao Gaetano Sorano De Sica (Sora, 1901 – Neuilly-sur-Seine, 1974) è stato una delle figure preminenti del cinema italiano e mondiale. È considerato uno dei padri del Neorealismo, e allo stesso tempo uno dei grandi registi e interpreti della Commedia all'italiana.

¹⁰ Federico Fellini (Rimini, 1920 – Roma, 1993) è considerato universalmente uno dei più grandi ed influenti cineasti della storia del cinema mondiale. Vincitore di quattro premi Oscar al miglior film straniero, per la sua attività da cineasta gli è stato conferito nel 1993 l'Oscar alla carriera. Vincitore due volte del Festival di Mosca (1963 e 1987), ha inoltre ricevuto la Palma d'oro al Festival di Cannes nel 1960 e il Leone d'oro alla carriera alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1985.

¹¹ Roberto Gastone Zeffiro Rossellini [1] (Roma, 8 maggio 1906 – Roma, 3 giugno 1977) è stato uno dei più importanti registi della storia del cinema italiano, che ha contribuito a rendere noto al mondo con pellicole come “Roma città aperta”. «Roberto mi ha insegnato che il soggetto di un film è più importante dell'originalità dei titoli di testa, che una buona sceneggiatura deve stare in dodici pagine, che bisogna filmare i bambini con maggior rispetto di qualsiasi altra cosa, che la macchina da presa non ha più importanza di una forchetta e che bisogna potersi dire, prima di ogni ripresa: "O faccio questo film o crepo"» (François Truffaut)

¹² Sergio Trasatti (Roma 1939 - Roma 1993) è stato giornalista e scrittore, animatore culturale e intellettuale di spicco della cultura cattolica del dopoguerra. Da caporedattore de “L'osservatore Romano” inventò e sviluppò la prima pagina culturale di recensioni del quotidiano della Santa Sede. Nel 1980 venne chiamato a presiedere il morente Ente dello Spettacolo (associazione di promozione culturale della Chiesa italiana) e, in pochi anni, lo trasformò nella più importante e riconosciuta organizzazione della cultura cattolica italiana. Ha scritto numerosi libri sui viaggi di Giovanni Paolo II, sul cinema e sull'evoluzione del sistema della comunicazione sociale.

“L'arte, io non lo so se sia eterna o provvisoria, se la forma d'arte nella quale viviamo per molti secoli ci si sia connaturata come sangue, ma so che questa carica, che noi abbiamo oggi, è una carica di comprensione della vita”, diceva Cesare Zavattini¹³, appunto.

¹³ Cesare Zavattini (Luzzara, 1902 – Roma, 1989) è stato uno sceneggiatore, giornalista, commediografo, narratore, poeta e pittore italiano. È universalmente noto soprattutto per essere stato uno dei maggiori esponenti del neorealismo cinematografico.

Il Novecento, il primo secolo che si può raccontare al cinema

Il Novecento è stato più volte definito come il secolo del trionfo delle immagini. La fotografia, il cinema, la televisione, sono le invenzioni che lo hanno caratterizzato in modo indelebile.

Le conseguenze del potere dell'immagine non sono state ancora studiate completamente. Il Novecento, infatti, è stato contrassegnato soprattutto da alcuni immensi sconvolgimenti politici e culturali che hanno in qualche modo distratto le analisi degli storici, relegando in un angolo lo studio dell'influenza che l'industria delle immagini in movimento ha esercitato per tutto un secolo.

Era inevitabile. Il Novecento è stato veramente un secolo pieno di eventi. La nascita e il crollo dell'ideologia comunista, il falò delle dittature, la fine del colonialismo, le due guerre mondiali, la nascita del potere del petrolio, la questione mediorientale, gli sconvolgimenti politici dell'Estremo Oriente, il crescente baratro fra nord e sud del mondo con il dramma della fame e delle guerre a sfondo religioso o etnico.

Il Novecento, come se non bastasse, è stato teatro anche di altre mille invenzioni. La velocità del progresso tecnologico in cento anni è stata da capogiro. All'inizio del secolo c'era l'energia a vapore; siamo finiti con lo stress da Internet e da telefonini. Cento anni fa viaggiavamo ancora in diligenza. Ora si parla di turismo di massa fra le stelle.

A ripensarci, fa venire le vertigini. Ci si affaccia su cento anni di storia e sembra di essere su un ottovolante. Forse, per questo motivo, non ci siamo ancora domandati con chiarezza quale sia stato il ruolo del cinema. Eppure il cinema ha partecipato da protagonista alla storia del Novecento.

L'immagine cinematografica ha cambiato il modo di intendere la storiografia. Dalle prime sequenze del Pontefice che saluta dai giardini del Vaticano¹⁴, ai filmati della Grande Guerra; dalle luci di Parigi, alle parate militari di Berlino: il cinema è diventato, nel Novecento, uno strumento importante nella documentazione e nel racconto della realtà.

I primi telegiornali della storia sono stati proiettati proprio nelle sale cinematografiche di tutto il mondo, molti anni prima dell'invenzione della televisione. Il cinema ha cambiato anche il sistema dell'informazione giornalistica. Il primo vero mass media della storia dell'umanità è stato il cinematografo.

Le notizie dei cinegiornali potevano arrivare a tutti, intellettuali o analfabeti. Con la forza delle immagini tutti, ma proprio tutti, avevano modo di capire finalmente qualcosa di più di quello che succedeva. Il pianeta, giorno dopo giorno e cinegiornale dopo cinegiornale, diventava progressivamente un po' più piccolo e un po' più comprensibile. Ora sembra scontato, ma l'effetto allora era identico a quello della locomotiva dei fratelli Lumiere. Il pubblico, con la bocca un po' aperta, guardava le riprese del varo di un nuovo transatlantico o di un evento mondano svoltosi in un altro continente. E sognava a occhi aperti. Quelle immagini in bianco e nero spalancavano gli orizzonti esistenziali di milioni di persone in tutto il mondo. I racconti dei nonni, su paesi lontani e sconosciuti, diventavano, come per magia, una realtà sulla quale posare sguardi increduli e pieni di speranza per un futuro diverso.

Un effetto psicologico di massa sul quale non si è mai indagato ma che meriterebbe un'analisi approfondita. Il cinema e i suoi cinegiornali, infatti, potrebbero essere stati anche alla base di alcune delle motivazioni psicologiche inconsapevoli che hanno spinto milioni di persone a

¹⁴ Leone XIII è noto per essere stato il primo Papa, dopo mille anni di Storia, a non esercitare il potere temporale. Meno noto è invece il fatto che è stato il primo personaggio pubblico ad essere immortalato da una macchina da presa. Nel 1896, un anno dopo l'invenzione dei fratelli Lumière, un operatore torinese, Vittorio Calcina, realizza una ripresa storica: il Papa nei giardini del Vaticano che saluta e benedice il nuovo strumento di comunicazione.

cercare fortuna in altri continenti dando vita a quel fenomeno mai più esaurito delle migrazioni di massa.

Il cinema divenne subito anche un formidabile strumento di propaganda. Lo sapevano bene i nazisti che producevano i film della Leni Riefenstahl¹⁵, o i comunisti che si organizzavano intorno al cinema di stato del socialismo reale. Non furono poi solo le dittature a servirsi della capacità di persuasione occulta del cinema. Anche nei paesi retti da governi eletti democraticamente, il cinema veniva piegato a esigenze politiche o industriali. Avere potere nei media significò quasi da subito avere potere anche nella politica e nella finanza. Il film, che i critici di tutto il mondo considerano ancora oggi come il più bello della storia del cinema, parla proprio di questo argomento. È il magistrale “Citizen Kane” di Orson Welles¹⁶, la saga tragica ed epica di un magnate dei media.

Il potere del cinema è stato anche di tipo subliminale. Involontariamente, o quasi, i film e i cinegiornali raccontavano al pubblico anche molte altre storie. Con gli abiti indossati dai protagonisti o con i mobili sullo sfondo delle scene. Basti uno dei tanti esempi possibili, anche se sembra una leggenda metropolitana. Fu sufficiente che Clark Gable, in “Accadde una notte”, si facesse vedere mentre indossava una camicia senza avere sotto la tradizionale canottiera, per far crollare in pochi anni la più florida delle industrie, quella della biancheria intima da uomo.

Nel Novecento, mentre il cinema stava a “guardare”, molte cose sono successe. I cinegiornali, insieme con il cinema di finzione, hanno documentato tutto quello che hanno potuto. Hanno registrato, in modo subliminale, quindi anche gli aspetti meno evidenti e meno confessabili della vita collettiva. Il risultato di questo grande set cinematografico, articolato e declinato nelle infinite mani degli anonimi registi e degli sconosciuti autori dei cinegiornali, è ora gelosamente conservato nelle cineteche di tutto il mondo.

¹⁵ Helene Bertha Amalia Riefenstahl detta Leni (Berlino, 1902 – Pöcking 2003) è stata una regista, attrice e fotografa tedesca. Fu celebre soprattutto come autrice di film e documentari che esaltano il regime nazista e che le assicurarono una posizione di primo piano nella cinematografia tedesca del suo tempo. In seguito si propose come autrice di opere sulle culture tradizionali africane e sulla biologia marina. La sua adesione al nazionalsocialismo fu caratterizzata dall'amicizia e reciproca stima con Adolf Hitler e dalla condivisione dell'estetica nazista, che contribuì a sviluppare e a cui diede espressione visiva. I contrasti con alcuni gerarchi nazisti, soprattutto con il ministro della propaganda Joseph Goebbels, la spinsero a una progressiva autonomia dalla NSDAP, a cui non fu mai iscritta. Sebbene la sua arte abbia avuto una forte connotazione propagandistica, nei suoi film non sono presenti i principi antisemiti e razzisti che invece permeavano le idee di Goebbels e Julius Streicher. La sua dimensione artistica non può essere ridotta a quella politica: la sua personalità anticonformista non corrisponde al modello femminile nazista e la sua influenza culturale, le sue innovazioni tecniche e il suo prestigio sopravvissero alla caduta del regime e le permisero di minimizzare il suo passato nazista (che comunque le impedì a lungo di lavorare), riaffiorato negli anni ottanta nella causa legale contro la regista tedesca Nina Gladitz.

¹⁶ George Orson Welles (Kenosha, 1915 – Hollywood, 1985) è considerato uno degli artisti più poliedrici del Novecento in ambito teatrale, radiofonico e cinematografico, tutti campi in cui raggiunse risultati di eccellenza. Conquistò il successo all'età di ventitré anni grazie allo spettacolo radiofonico “La guerra dei mondi”, trasmissione che scatenò il panico in buona parte degli Stati Uniti, facendo credere alla popolazione di essere sotto attacco da parte dei marziani. Questo sensazionale debutto gli diede la celebrità e gli fece ottenere un contratto per tre film con la casa di produzione cinematografica RKO, da realizzare con assoluta libertà artistica. Nonostante questa vantaggiosa clausola, solo uno dei progetti previsti poté vedere la luce: “Quarto potere” (1941), il più grande successo cinematografico di Welles, considerato tutt'oggi da molti critici il più bel film della storia del cinema. La sua fama è aumentata dopo la sua morte e attualmente viene considerato uno dei più grandi registi cinematografici e teatrali del XX secolo. Nel 2002 è stato votato dal British Film Institute come il più grande regista di tutti i tempi. Palma d'oro a Cannes nel 1952 (all'epoca sotto la denominazione di Gran Prix du Festival), ha ricevuto tra gli altri riconoscimenti l'Oscar alla carriera nel 1971.

All'inizio fu il documentario

La storia del documentario segue l'evoluzione del cinematografo dai suoi inizi ai giorni nostri. Nel vasto numero di tipologie che classificano i racconti per immagini, il film documentario si è quasi esclusivamente proposto, per definizione, di presentare delle informazioni fattuali sul mondo al di fuori del film di finzione. A parte le difficoltà di circoscriverlo a un 'genere', a una 'classe', o per lo meno a un 'insieme' di prodotti, il documentario è da separare dal cinema cosiddetto 'di finzione', poiché non persegue, o non persegue soltanto, fini cinematografici. Compito del suo realizzatore è pertanto quello di veicolare informazioni che attengono alla realtà spingendo a supporre che persone, luoghi ed eventi raffigurati esistano realmente e appaiano degni di fiducia, e non già di allestire o sceneggiare prodotti tramite il ricorso ad attori professionisti e ai teatri di posa, i quali per contenuto, scelte linguistiche, meccanismo produttivo, inducono a ritenerlo più cinema di intrattenimento.

Fin dall'inizio il documentario è stato caratterizzato da una spiccata vocazione sperimentale. Questo suo ricercare e sperimentare nuove forme espressive ha fatto sì che il documentario, abbinato da subito a una sua funzione sociale, traesse linfa da una parziale identificazione con lo sperimentalismo avanguardistico, per poi meglio riconoscersi nelle finalità delle diverse scuole di pensiero della storia del genere documentario.

D'altra parte il film documentario, meglio di altre produzioni cinematografiche, si prestò da subito ad essere valido strumento della memoria collettiva, un vero e proprio '*documento*', capace cioè, oltre che di fornire informazioni da inserire in un nuovo sapere strutturato, di organizzarle precipuamente, ovvero nel modo che risaltassero maggiormente nei ricordi dello spettatore. Le ragioni di questo suo essere anche prezioso '*documento*' storico sono da ricercarsi, oltre che nel suo sviluppo in sintonia culturale con le avanguardie cinematografiche sperimentali, nei diversi impieghi che il documentario ha conosciuto nei campi della comunicazione: dal *reportage* giornalistico, di guerra e di viaggio, al *documento* di denuncia in senso lato, dal documentario *di impresa* al ruolo svolto dalla committenza industriale e istituzionale nei confronti degli autori, dal documentario come narrazione o poesia visiva per registrare il fascino di paesaggi naturali al documentario come presentazione di persone ed eventi a scopo di propaganda, dal documentario a scopo di promozione istituzionale o pubblicitaria a quello con finalità educative e formative.

Se, nei pochi anni che avevano preceduto oppure seguito l'invenzione del cinematografo ad opera dei fratelli Lumière, grande *bagarre* vi fosse stata tra critici, giornalisti e pionieri della Settima Arte, intorno alle differenziazioni quanto alla *funzione sociale* da predire o attribuire al nuovo apparecchio, è noto come simili distinzioni si sarebbero risolte molto più tardi, e comunque sarebbero tutte confluite nei campi ritenuti di maggiore competenza del documentario. Un procedimento di conservazione o un procedimento di archiviazione? Una tecnologia ausiliaria della ricerca e dell'insegnamento di scienze come la botanica o la chirurgia, o una nuova forma di giornalismo? Uno strumento di devozione affettiva pubblica o uno strumento di devozione affettiva privata? Che avrebbe perpetuato l'immagine vivente dei cari defunti o quella invece di personaggi famosi?

È allora per tutte queste considerazioni che le origini del film documentario vanno fatte coincidere con quelle del cinematografo. Non sarà difficile individuare in "La sortie des Usines Lumière" e in "L'arrivée d'un train en Gare de La Ciotat", entrambi del 1895 ed entrambi dei fratelli Lumière, i suoi primi film. Persino il famoso "The Great Train Robbery" (1903) di Edwin S.

Porter¹⁷, usualmente segnalato come l'archetipo del film *western*, non è lontano dal situare la propria azione nella zona di un realismo legato al codice narrativo del documentario. L'impressione di realtà è però solo fortuitamente dettata dalle riprese in esterni e dal paesaggio naturale scelto come *location*; gli atteggiamenti dei personaggi sembrano fornire una testimonianza documentaria dell'epoca dal punto di vista dello spettatore di quei tempi.

Ma è con la realizzazione di "With Scott in the Antarctic" di Herbert Ponting¹⁸ che la storia del documentario prende consistenza intorno agli anni '10 del Novecento, e che il suo regista assume per la prima volta la funzione di 'autore'. Accanto ai primi fremiti spettacolari dovuti alla 'fotografia che si muove' vi è così da registrare una prima tripartizione di generi che bene si presta a far trovare una prima forma di teorizzazione intorno alla nascita del documentario. I newsreels (o i documentari di attualità), i travelogues (o i resoconti di viaggio) e gli scenics (o i film spettacolari in paesaggi naturali). E' appunto al secondo genere che occorre ascrivere "With Scott in the Antarctic" (1911).

A questi tre generi si devono aggiungere i film di montaggio, caratterizzanti il 'realismo espressivo' di molti dei maggiori cineasti russi dei primi anni Venti, e le 'sinfonie metropolitane', o 'City Symphonies', tipiche di molta esperienza sperimentale di quegli anni, su cui si tornerà a parlare più avanti.

Nel 1922 viene presentata, con lusinghieri riconoscimenti di critica e di pubblico, la prima pellicola per cui si è già prossimi a etichettare il documentario come 'genere' cinematografico al servizio della documentazione della realtà. Si tratta di "Nanook of the North" dello statunitense Robert Joseph Flaherty¹⁹, una produzione di forte rigore concettuale, visivo e linguistico, realizzata con la sponsorizzazione di un'industria di pellicce, la Révillion Frères. Il film racconta la vita di un cacciatore esquimese nelle diverse stagioni dell'anno, alle prese con i problemi della caccia e con le difficoltà dell'ambiente.

¹⁷ Edwin S. Porter, nato a Pittsburgh nel 1870 (morto a New York nel 1941), fu prima operatore di film d'attualità, poi nel 1900 passò a dirigere i laboratori Edison. Nel 1902 cominciò a dirigere films a soggetto. Fondò la casa di produzione Rex (1911), poi si associò con Zukor, Frohman e Brady formando la Famous Players. Nel 1916, dopo la fusione tra la FP e la Lasky Play Company, si ritirò dall'industria cinematografica. E' stato tra i maggiori registi del primo cinema nordamericano. A lui si deve il primo film popolare, "The great train robbery" (1903). Il gusto per i trucchi ed effetti è visibile in "Dream of a rarebit fiend" (1906), quello per i trucchi spettacolari in "Rescue from an eagle's nest" (1907). Tra gli altri films: The prisoner of Zenda (1913), Tess of the Storm country (1914), The dictator (1915).

¹⁸ Herbert Ponting (1870-1935) iniziò la sua attività di fotografo verso il 1900; precedentemente era stato cercatore d'oro negli Stati Uniti. La sua evidente sensibilità per le composizioni "classiche", la sua pazienza e meticolosità gli fruttò numerosi riconoscimenti nel campo della fotografia, e fecero sì che fosse chiamato a riprendere, per tre anni, la guerra russo-giapponese e quella tra Spagna e Stati Uniti nelle Filippine. L'influenza esercitata dalla fotografia nel suo lavoro di operatore è evidente: spesso le sue immagini, anche quelle in movimento, possiedono qualcosa di "statico". Il suo nome, in qualità di fotografo ufficiale, è legato soprattutto alla più drammatica delle spedizioni al Polo Sud, quella britannica del Capitano Scott (1910-1913); quando questi scrisse le sue ultime parole nel diario di viaggio (prima di scomparire per sempre insieme ai suoi uomini), Ponting era già rientrato in Inghilterra. Col materiale girato in Antartide vennero realizzati diversi film, il più conosciuto dei quali è forse "The Great White Silente" (1924), appositamente prodotto per il circuito commerciale cinematografico. La versione sonora del 1933 si arricchì con il commento alla spedizione dello stesso Ponting, ancora profondamente segnato dai drammatici avvenimenti di vent'anni prima.

¹⁹ Robert Joseph Flaherty: nato il 26 Febbraio 1884, in Iron Mountain, Michigan, USA, morto il 23 Luglio 1951, Brattleboro, Vermont, USA. Regista americano, definito "il Jean-Jacques Rousseau del cinema". Di origine irlandese, studiò mineralogia e si dedicò, attorno al 1910, a lunghe esplorazioni del Nord, finanziate dall'amministrazione pubblica canadese. Durante queste esplorazioni impiegò per la prima volta la macchina da presa per vergare, in collaborazione con la moglie Frances, una serie di appunti visuali. La scoperta di lidi lontani e terre che ancora ignoravano la marcia del progresso tecnico e scientifico, lo avrebbe poi attratto sino all'ultimo giorno della sua carriera. Definitivamente convertitosi al cinema documentaristico la sua opera risultò sempre contraddistinta da un eccezionale rigore. Instancabile viaggiatore, descrive la vita degli Esquimesi, in "Nanook l'esquimese", 1922, dei polinesiani in "L'ultimo Eden", 1926, degli operai inglesi in *Industrial Britain*, 1932, degli isolani di Aran, nel capolavoro "L'uomo di Aran", 1934; degli agricoltori americani, in "La terra", 1942, (proibito dalla censura); delle popolazioni del Sud, in "Louisiana Story", 1948. Tentò anche le vie del cinema commerciale ma, salvo il caso di "Tabù", 1931, preparato e realizzato in gran parte con la collaborazione di Friedric Wilhelm Murnau, collezionò soltanto delusioni: "Ombre bianche", 1928, fu condotto a termine da W.S. Van Dyke per la Metro; "La danza degli elefanti", 1937, a riprese ultimate fu rimaneggiato ampiamente da Zoltan Korda per ordine della produzione. Temperamento essenzialmente lirico, nei suoi film Flaherty non esitò o ricostruire situazioni reali senza mai debordare negli artifici propri del cinema di fiction, denotando straordinarie doti nella direzione degli attori improvvisati. Fedele a una tematica e a una visione poetica ricorrenti da film a film, pose in un rapporto dialettico e drammatico l'uomo e la natura primitiva e spietata: e dai conflitti così prodotti trasse spunto non solo per documentare abitudini, costumi, condizioni disagiate di esistenza ma per esaltare la supremazia delle energie umane.

Se è vera la tradizione che vuole che John Grierson²⁰, il famoso sociologo scozzese, ‘padre’ del documentarismo, enunciatore nel ’33 dei Principi fondamentali del documentario e fondatore della Scuola di Brighton, proprio in relazione al film di Flaherty avesse introdotto l’uso cinematografico del termine ‘documentario’, nondimeno con “Nanook l’esquimese” l’esperienza eminentemente ritmica e compositiva con cui si originava la storia del documentario conosceva l’importanza della messa in scena della realtà.

Flaherty realizzerà nella sua carriera altri film, fondamentali al fine di comprendere l’avvio e lo sviluppo del mezzo documentario, soprattutto nel senso di costruzione di ‘poemi intensamente lirici’. Senza cedere ad esotismi o concessioni commerciali, fa seguire a “Moana of the South Seas” [L’ultimo Eden] (1926) gli splendidi “Tabù” (1931), in complicità sofferta con Friedrich Wilhelm Murnau interrotta solo dalla morte di quest’ultimo, e “Man of Aran” [L’uomo di Aran] (1934), dove Flaherty fa installare sull’isola del titolo al largo dell’Irlanda un minilaboratorio in cui può visionare la pellicola girata, tanto che la qualità fotografica del documentario risulta superiore a quella di tutti i suoi precedenti e gli fa vincere la Coppa Mussolini per il miglior film straniero alla Mostra del cinema di Venezia. Ne “L’uomo di Aran” la più bella sequenza è forse la più semplice: il bambino che pesca seduto in cima a una ripida scogliera.

La professione documentaristica di Robert Joseph Flaherty è coronata dal giusto successo del suo ultimo film, “Louisiana Story”, nel 1948. E’ l’ennesima prova che a una certa messa in scena della realtà Flaherty fa corrispondere un’infinita pazienza nello spiare gli uomini e la natura dal ‘vivo’ (secondo la testimonianza di un altro famoso documentarista, Richard Leacock). Nel 1964, la moglie Frances Flaherty presenta “Studies for Louisiana Story”, montaggio delle riprese non utilizzate dal marito. Questo film, della durata di quindici ore, aiuta lo spettatore a penetrare nello spirito creativo del grande cineasta.

²⁰ Il documentario godette di una straordinaria stagione che durò dagli anni trenta fino all'immediato dopoguerra. Pur non costituendo un'unica scuola per diversità di poetica e di nazionalità, i documentaristi filmarono una comunità all'interno del mondo cinematografico, intessendo un fitto scambio tecnico e culturale. L'importanza del documentario fu soprattutto di natura tecnica. Le riprese dal vivo richiesero l'affinamento di procedure e strumenti filmici. Ma anche di natura culturale, in quanto il cinema apprese una lezione di realismo dal documentario. Non fu un genere commerciale, per cui la sua sopravvivenza fu sempre precaria. Perfino la sua nascita fu casuale. I due antesignani divennero professionisti per caso: Flaherty cominciò filmando per scopi scientifici, Grierson studiava la funzione sociale dei media (si ricordi anche il precedente dello scienziato Pavlov). Entrambi, resisi conto delle potenzialità del mezzo cinema, pensarono di sfruttarle di persona, forti anche delle esperienze sovietiche e tedesche (Ruttman).

L'attività di Grierson in Inghilterra, dove lavorò un po' per tutti i ministeri, fece presto seguaci. Roth, pittore e critico d'arte, teorizzò un realismo a sfondo sociale (“World of plenty”, 1941). Il documentario inglese si sforzò di essere puramente informativo, contrapponendosi a quello lirico e sperimentale di Flaherty, ma il più delle volte non resistette al fascino dell'avanguardia. Il brasiliano Alberto Cavalcanti, sceneggiatore per L'Herbier, e regista del film noir “En rade” (1927), fu il più ardito sperimentatore di poemi sonoro-visivi (“Coal face”, 1936, su testo di Auden e musica di Britten). L'organizzazione di Grierson si estese a tal punto che finì col rinnovare la cinematografia inglese. Oltre a preparare l'avvento di un cinema di qualità, appoggiò artisti emarginati come Len Lye, cartoonist che disegnava direttamente sulla pellicola (“Rainbow dance”, 1936). La liberalità e l'elasticità della scuola concesse spazio a due tendenze opposte: i cortometraggi didattici e i reportage sociali (sugli slum, la disoccupazione; interviste, materiale di repertorio, grafici) dei puristi nello spirito socialdemocratico di Grierson, e le trasgressioni artistiche, evocative, liriche o naturalistiche.

Le regole delle tre “c”

Per la verità, dietro tutto il lavoro di Flaherty si comincia a delineare quella che più tardi sarà sinteticamente indicata come la regola delle tre ‘c’, ovvero delle tre parole d’ordine per un buon documentario: coinvolgimento, compartecipazione e contemporaneità. Mentre della contemporaneità di ciò che è documentato si è parlato denominandola ‘messa in scena della realtà’, delle altre due il grande cineasta statunitense è il vero anticipatore. In altre parole Flaherty dà il meglio di sé quando si pone a lavorare nelle condizioni che più gli permettono di sviscerare la sua personale concezione del mondo. Ne “L’uomo di Aran” egli è alle prese con le dure condizioni di vita dei pescatori irlandesi, e da lì trae un capolavoro dal cilindro del suo personale impegno cinematografico. Di conseguenza il coinvolgimento di Flaherty è perfettamente dettato dall’esaltazione che egli trasmette in quanto soggetto co-sensibile alla presa di coscienza socio-culturale nei confronti di alcuni temi e di alcune situazioni.

Se il documentarismo è visione del mondo attraverso il reale, il soggetto documentato deve per forza di cose essere un soggetto in grado di scatenare empatia (culturale, ma perfino visiva) nei riguardi di chi tratta quella realtà. Senza questa empatia il lavoro del documentarista, nella migliore delle ipotesi, sarà corretto da un punto di vista formale, ma freddo o mal centrato nella trattazione degli argomenti. Questo coinvolgimento (culturale, emotivo, filosofico) va in direzione della compartecipazione, come secondo momento culminante della narrazione documentaria. L’approvazione che l’autore dimostra nei confronti del tema trattato deve a sua volta mutarsi in capacità di coinvolgerne il pubblico.

I video su Youtube e la nuova frontiera della verità

Uno studio a parte meriterebbe la nuova frontiera della comunicazione su Youtube. L'immagine in movimento autoprodotta dagli utenti, quelli che anche in Italia vengono definiti con il termine inglese "User Generated Content"²¹, ha completamente stravolto alcune regole consolidate. La frontiera della verità si è spostata in avanti. Per più di cento anni il rapporto fra cinema e verità era stato mediato dall'autore (regista, montatore, ecc.). Con l'esplosione del fenomeno di Youtube l'intermediazione del professionista è stata cancellata, annullata, uccisa.

Il mondo del marketing (industriale e politico) con prontezza ha cominciato a servirsi dei nuovi linguaggi nati sulla rete. Ne è una buona dimostrazione la storia singolare di "LonelyGirl15" (LG15)²², la prima grande star Usa della comunità di Youtube. Il "video-diario" della giovane e misteriosa studentessa, il suo vlog²³, aveva scatenato la curiosità del web ma in realtà era un format tv. Di vero c'era ben poco.

Il linguaggio di "LonelyGirl15" però ha tracciato un solco. L'uso della piccola videocamera del proprio pc, lo sguardo fisso nell'obiettivo, un primo piano insistito. La teoria è quella dello specchio. Lo spettatore, guardando quei video, ha come l'impressione di riconoscersi, di guardarsi in uno specchio, appunto. Una dinamica di comunicazione che costruisce un forte sentimento di empatia e restituisce allo spettatore una sensazione di "verità".

Nel 2000, in occasione della finale del SuperBowl²⁴, la birra "Budweiser" realizzò un commercial destinato a diventare un fenomeno di culto per il popolo della rete. Un testo

²¹ La dizione contenuto generato dagli utenti (User-Generated Content o UGC in inglese) è nata nel 2005 negli ambienti del web publishing e dei new media per indicare il materiale disponibile sul web prodotto da utenti invece che da società specializzate. Questo fenomeno è visto come un sintomo della democratizzazione della produzione di contenuti multimediali reso possibile dalla diffusione di soluzioni hardware e software semplici ed a basso costo.

²² Lonelygirl15 è una webserie pubblicata su YouTube dal giugno 2006 all'agosto 2008. Lo show ha guadagnato ampia attenzione dei media quando, nel settembre 2006, è stato svelato che si trattava di una fiction, e non di una storia di vita reale come era stata presentata fino ad allora. La serie era inizialmente incentrata sulla vita di un'adolescente sedicenne di nome Bree (Jessica Lee Rose), il cui canale YouTube era chiamato appunto "lonelygirl15". Attraverso il canale YouTube la ragazza pubblicava brevi, regolari aggiornamenti del suo vlog (praticamente la varie puntate della webserie). Successivamente sono stati aggiunti alla serie altri personaggi, amici e familiari fittizi di Bree, che pubblicavano allo stesso modo brevi video sul popolare sito di condivisione. La serie ha vinto il "Biggest Web Hit Award" nei Big in '06 Awards del canale satellitare VH1. Nel 2007 è stato conferito a Jessica Lee Rose, l'attrice che ha recitato nei panni di lonelygirl15, il popolare premio Webby come Film & Video Awards Best Actress

²³ Il video blog, di solito abbreviato in vlog o vidblog è una forma di blog, nel quale la fonte principale di comunicazione è il video, e di Web TV. È molto diffuso su YouTube. Nel gergo di Internet, un blog (blog) è un particolare tipo di sito web in cui i contenuti vengono visualizzati in forma cronologica. In genere un blog è gestito da uno o più blogger che pubblicano, più o meno periodicamente, contenuti multimediali, in forma testuale o in forma di post, concetto assimilabile o avvicinabile ad un articolo di giornale.

²⁴ Negli USA viene considerato come l'incontro che assegna il titolo di campione del mondo di questo sport, ed è, preso singolarmente, l'evento sportivo più importante dell'anno, in grado di paralizzare per un giorno l'intera nazione davanti al teleschermo, ed è quasi considerato come un giorno di festa nazionale. Si tratta, di conseguenza, della trasmissione televisiva Usa più seguita dell'anno.

apparentemente semplice, caratterizzato da una espressione gergale “Whassup?”²⁵, che fece il giro del mondo. Ancora oggi, in rete, si contano centinaia di “mashup”²⁶ di questo commercial. Il claim²⁷ della campagna era tutto in un aggettivo “true”, vero. Nella costruzione del video del 2000, la sceneggiatura, i costumi degli attori, la scenografia degli ambienti, tutto rimandava alla dinamica dello “specchio”. Gli spettatori del SuperBowl dovevano avere l’impressione di potersi rivedere e quindi riconoscere nella scenetta racconta nel video.

Dopo 8 anni, in occasione della campagna elettorale di Obama, gli esperti di comunicazione, dopo aver fatto un’analisi accurata dei contenuti più “trendy” della rete, decisero di costruire un proprio “mashup” del vecchio video della birra²⁸. I personaggi e le loro storie vennero aggiornate ai temi dell’attualità (disoccupazione, sistema sanitario, Katrina, ecc.) e il claim venne arricchito di un solo sostantivo, diventando così “true change”, vero cambiamento. Il migliore video elettorale della storia della politica moderna.

²⁵ Whassup? was a commercial campaign for Anheuser-Busch Budweiser beer from 1999 to 2002. The first spot aired during Monday Night Football, December 20, 1999. The ad campaign was run worldwide and became a pop culture catchphrase. The phrase itself is a corruption of the phrase "What's up?". The commercials were based on a short film, entitled "True", written and directed by Charles Stone III, that featured Stone and several of his childhood friends - Fred Thomas, Paul Williams, Terry Williams, and Kevin Lofton. The characters sat around talking on the phone and saying "Whassup!" to one another in a comical way. The short was popular at a number of film festivals around the country and eventually caught the attention of creative director Vinny Warren and art director Chuck Taylor at the Chicago based ad agency DDB, who took the idea to August A. Busch IV, vice president of Anheuser-Busch, and signed Stone to direct Budweiser TV commercials based on the film. Scott Martin Brooks won the role of "Dookie" when Kevin Lofton declined to audition. "Whassup!" won the Cannes Grand Prix award and the Grand Clio award, among others. In May 2006, the campaign was inducted into the CLIO Hall of Fame.

²⁶ In inglese il termine mashup si è diffuso inizialmente in campo musicale (un particolare mix di uno o più brani) per poi essere usato in altri ambiti (ad es. spezzoni video montati in sequenza per creare un effetto totalmente diverso dagli originali sono un mashup, tipico esempio il programma televisivo Blob).

²⁷ Il sostantivo inglese claim, che significa richiesta, è stato prestato all’italiano soprattutto per il linguaggio settoriale del marketing e della comunicazione. Si definisce claim la principale promessa fatta ai consumatori/clienti nel corso di una campagna pubblicitaria o di un accordo commerciale. Il termine indica anche il testo centrale di una pubblicità e la definizione di un prodotto e delle sue caratteristiche riportata sulle confezioni in commercio (ad esempio lo yogurt “ricco di fibre” o il dentifricio che “combatte la carie”).

²⁸ In 2008, Stone made another version of the ad with the same cast called "Wassup 2008." The 2-minute short film was heavily critical of the presidency of George W. Bush and was a clear endorsement of the presidential campaign of Barack Obama.[1] The 2008 video was nominated for the "Favorite User Generated Video" award at the 35th People's Choice Awards.