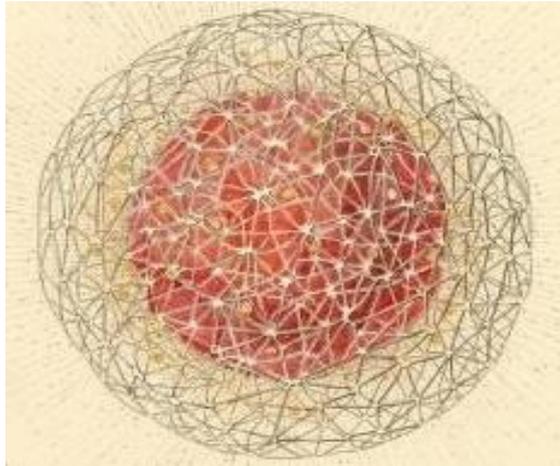


Associazione Nazionale Archivistica Italiana–Direzione Generale per gli Archivi



Il Mondo degli Archivi – STUDI

Luglio 2014

DOCUMENTARIO E DOCUMENTAZIONE FILMICA

di Ansano Giannarelli

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 527/93 del 29.11.1993 – ISSN 2284-0494

Il saggio è pubblicato al seguente indirizzo:

<http://www.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/376-documentario-e-documentazione-filmica>

Proponiamo un importante e attualissimo saggio di Ansano Giannarelli, pubblicato nel 2002 sugli *Annali 5 – L'immagine plurale* della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. L'intento è quello di diffondere in ambito archivistico una maggiore consapevolezza dell'importanza, nonché della complessità dei contesti produttivi, quindi del trattamento della "documentazione filmica". Ringraziamo la Fondazione Aamod per la disponibilità.

1. Premessa

Non voglio usare l'espressione "documentazione filmica" come sinonimo di "film documentario", e sono consapevole che forse compio un'inversione rispetto alla logica e alla corrispondenza dei due termini con il processo produttivo: ma è a partire dal "documentario" che il mio tentativo di ragionamento prende le mosse, per una contiguità che esiste e che spero diverrà evidente nelle pagine successive.

"Documentario" è una definizione grossolana: accettiamola per quel che vale¹:

è con questa osservazione che John Grierson, il grande autore e teorico della scuola documentaristica inglese, apre negli anni '30 la sua riflessione sui principi fondamentali del documentario; ed è un richiamo metodologico che ritengo sia opportuno ricordare sempre, ogni volta che si affronta questo tema, proprio per sottolineare preliminarmente - in un'epoca in cui c'è scarso uso della memoria - che è bene fare attenzione alle contrapposizioni schematiche tra "film di finzione" e "film documentario"², o tra "fiction" e "non-fiction", come oggi sono chiamate le due grandi tipologie audiovisive che si rifanno alla tradizionale suddivisione legata ai nomi di Lumière e Méliès. Cento anni di storia delle immagini in movimento, con l'affiancarsi alla tradizionale tecnologia della registrazione su pellicola della successiva tecnologia della videoregistrazione e poi oggi delle nuove tecnologie audiovisivo-informatiche digitali, ci presentano un panorama complesso, dov'è difficile racchiudere in due macrogeneri una quantità molto vasta di fenomeni, di prodotti, di opere che mal sopportano la rigidità delle suddivisioni. A proposito quindi del "documentario" (e quindi tanto più della "documentazione filmica"), l'obiettivo è perciò quello di tenere sotto costante analisi una dinamica articolata e variegata la quale amplia in dimensioni molto vaste il campo di azione e di esistenza di immagini in movimento che sicuramente non fanno parte di quella che tradizionalmente s'intende come "fiction"; e l'analisi è tanto più d'obbligo in quanto il panorama che si presenta non è sempre chiaro e preciso, soprattutto quando numerosi interventi in materia si ispirano a un estemporaneismo e a uno spontaneismo che ignorano il confronto con le esperienze realizzate, che pretendono di respingere le regole senza conoscerle o senza saperle praticare, che trasformano in dogmi le forme della facilità e dell'immediatezza contrapposte alla fatica e al rigore del lavoro, producendo spesso così un annegamento delle differenze in una confusione informe.

E' vero infatti che oggi alcuni segni indicano una maggiore attenzione verso il film documentario; una delle ragioni risiede indubbiamente nel fatto che una parte del mondo giovanile

¹J.Grierson, *Documentario e realtà*, Bianco e nero editore - Roma, s.d. ma 1950.

² Sempre inteso, il *film*, come registrazione di immagini in movimento eventualmente accompagnate da suoni, su qualsiasi supporto, di qualsiasi durata e genere (cfr. Fiaf - Fédération internationale des archives du film).

ha cominciato ad agire e a praticare questo terreno utilizzando le nuove attrezzature digitali, e a sviluppare una produzione collegata esplicitamente con dinamiche politiche contemporanee di particolare rilievo: e quindi anche i media (giornalismo, tv, siti web) non possono ignorare totalmente questa novità. Ma proprio per il carattere spesso distorto di questo "interesse di moda" è opportuna una presenza critica che rifletta sui quei caratteri nuovi che si stanno presentando nell'orizzonte audiovisivo, cerchi di interloquire anche con chi tende ad affermare - o riaffermare - categorie "aristocratiche" del film documentario, rivendichi una qualità teorica e pratica alta, indagli di nuovo e ancora su una tipologia che fin dalle prime elaborazioni teoriche fu considerata come difficilmente definibile in modo rigoroso e preciso.

Prima di affrontare alcuni aspetti specifici della documentazione filmica, m'interessa però fare alcune osservazioni critiche molto nette su tre punti di fondo riguardanti l'ambito audiovisivo nel suo complesso e quindi in esso del cinema a carattere documentario³:

- Modo dominante di considerazione dei prodotti audiovisivi
- Stato della produzione informativa e critica relativa al film documentario
- L'economia politica del film documentario.

2. Modo dominante di considerazione dei prodotti audiovisivi

La produzione filmica di finzione, quella dei film lungometraggi destinati in primo luogo alla sala cinematografica, è stata e continua a essere oggetto di una prevalente attenzione di natura estetica, nei vari modi e secondo le diverse scuole (idealistico-crociana, materialistico-marxiana, strutturalista, ecc.) che si sono occupate di questa materia, e che ha sempre privilegiato le "opere" (che in quanto tali perderebbero il carattere che pure all'origine hanno di "merci"), relegando i "prodotti" in varie categorie subalterne⁴.

Questa tendenza non si è sostanzialmente modificata anche con l'ingresso in campo della cosiddetta "nuova critica", che ha operato semmai spesso una contaminazione tra estetica e altre discipline (sociologia, antropologia, psicanalisi), in certi casi contribuendo ad arricchire gli approcci critico-metodologici alla produzione filmica, ma spesso producendo anche veri e

³ Mi limito a formulare queste osservazioni in modo molto sintetico, anche se varrebbe la pena fare sui "punti di fondo" un discorso più ampio, documentato e circostanziato: perché forti, addirittura decisive sono le loro implicazioni sullo stato attuale della "coscienza critica" dei "produttori" e dei "consumatori" di film, sull'arretratezza di elaborazioni di politica culturale adeguata allo stato complessivo delle attività di comunicazione che implicano l'uso di immagini dinamiche e di suoni, sulla situazione di stallo che da tempo vive l'elaborazione teorica dei linguaggi comunicativi audiovisivo-informatici. E' un discorso che faccio già in tutte le occasioni anche didattiche e formative nelle quali sono coinvolto; ma siccome ho una forte motivazione anche personale per affrontare questi temi, mi riprometto di farlo in modo organico in qualche prossima occasione.

⁴ A proposito della distinzione tra "prodotto" e "opera", riprendo qui (perché le polemiche che ne derivano continuano a essere attuali) alcune righe del mio scritto *La descrizione del film*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e Regione Lazio-CARL, Roma, 1991: < [il] termine "prodotto": ...indica esattamente il risultato di un processo di produzione, e quindi di un'attività umana, e perciò si configura anche come "documento": innanzi tutto di quel processo, di quell'attività. In quanto tale, un "prodotto" audiovisivo incorpora sempre lavoro e capitale, e trasforma materia prima, usando leggi che governano il mondo fisico. Certo, è un prodotto con sue caratteristiche particolari, perché la sua essenza è immateriale, dal momento che le immagini che contiene comunicano idee, emozioni, concetti, valori, ideologia. Certo, alcuni di quei prodotti possono attingere la sfera dell'arte, e allora si addice loro il termine più appropriato e più aristocratico di "opera": ma sempre di "prodotti" si tratta... Così, un prodotto o un documento filmico o audiovisivo non sono sempre anche opere d'arte, anzi lo sono assai di rado, mentre un film-"opera d'arte" è sempre anche un "prodotto", un "documento". Questa posizione la si ritrova anche nello statuto [*Statutes and Internal Rules*, Brussels, Fiaf, 1987, p. 3] della Fiaf, che tra i propri obiettivi indica quello di "...promuovere la raccolta e la conservazione delle pellicole, in quanto opere d'arte e/o documenti storici» (il corsivo è mio). Nella polemica sulla contrapposizione opera-prodotto sembra quasi che si dimentichi che siamo in un periodo del tutto nuovo per quel che riguarda la produzione culturale: quello della sua riproducibilità tecnica, con tutto ciò che ne deriva (e ne deriverà sempre di più in futuro, proprio in questo settore, grazie allo sviluppo delle nuove tecnologie audiovisivo-informatiche)>.

propri guazzabugli, soprattutto quando è stato sostanzialmente "trasformato" il valore da assegnare allo stesso concetto di "opera" e di "autore", e i "prodotti" sono stati considerati in modo pregiudizialmente indifferenziato, arrivando a esaltare esplicitamente il "cinema spazzatura", abolendo distinzioni e diversità in nome dei "flussi" continui (in molti casi ispirandosi, naturalmente senza il coraggio di una dichiarazione esplicita, a una ideologia anticomunista - anche se sempre con dichiarazioni roboanti di rifiuto di qualsiasi ideologia, in quanto "finite" come è stata dichiarata "finita" la storia - e quindi proprio per questo di rivincita e rivalsa contro il presunto predominio che nel campo critico-teorico del cinema avrebbero avuto appunto i comunisti, da Pudovkin a Barbaro, e quindi l'ideologia marxista⁵).

Viceversa, *la produzione di fiction⁶ televisiva è stata e continua a essere oggetto di una attenzione di natura prevalentemente sociologica⁷*, in base evidentemente al presupposto che si tratta di una categoria inferiore rispetto ai film lungometraggi destinati alla diffusione nelle sale cinematografiche⁸. Nel caso della produzione televisiva è "naturale", per tutti gli addetti ai lavori, la concezione che si tratti appunto di "prodotti", per i quali non è opportuno utilizzare discipline riservate al "cinema delle sale", sede privilegiata dell'arte. Naturalmente questo pseudoconcetto ha provocato una serie di conseguenze che si potrebbero considerare perfino grottesche (si pensi all'attuale stato della cosiddetta "critica televisiva"), se invece non fossero molto gravi, come la legittimazione di una gerarchia di valori che ha impedito qualsiasi considerazione unitaria della produzione di comunicazione basata sulle immagini in movimento e sui suoni, provocando quindi una parcellizzazione di ambiti d'intervento, di competenze (anche istituzionali), di leggi, di professionalità.

La produzione non fiction a base documentaria (una definizione che propongo per la sua ampiezza ma anche per sottolinearne il possibile carattere comune) *continua a essere sostanzialmente ignorata in quanto tale nella pubblicistica che si occupa di immagini in movimento (oltre che dagli apparati produttivi e comunque dall'informazione mediatica)⁹*; e nei rari casi

⁵ Più che il "comunismo", il vero bersaglio del disprezzo e del furore iconoclasta della nuova critica è in realtà il Pci e i suoi esponenti; e l'obiettivo - sostanzialmente raggiunto - è stato quello di una marginalizzazione delle posizioni sotto attacco, l'impadronimento di "punti-chiave" (università, festival, riviste, cineteche, rubriche tv, dirigenze negli apparati produttivi e distributivi) dai quali condurre una vasta operazione didattico-propagandistica per l'adesione delle giovani generazioni alle nuove posizioni più "moderne", che si camuffano sotto l'apparenza di un "pensiero debole" che quindi rifiuterebbe l'egemonia a vantaggio di una coesistenza egualitaria, ma che in realtà è uno dei punti più evidenti di "pensiero unico" che si sia mai verificato nelle società occidentali.

⁶ E' nota l'usanza dominante di usare il termine "fiction" per i prodotti di finzione destinati alla diffusione tv, e il termine "film" tout court per i prodotti di finzione destinati prioritariamente alla diffusione nelle sale cinematografiche, come se si trattasse di entità ontologiche assolutamente distinte, invece che prodotti determinati dalle committenze produttive, ma con un destino distributivo che vede assolutamente praticati entrambi due mercati.

⁷ Si vedano i molti studi in materia pubblicati dall'Eri soprattutto nella collana VQPT ("Verifica Qualitativa Programmi Trasmessi).

⁸ Nella polemica che l'"ambiente cinematografico" ha condotto e continua a condurre contro la televisione, si sostiene anche che il cinema è un'attività che realizza prototipi, e quindi in quanto tale si contrappone invece al carattere standardizzato della tv, tipico della produzione industriale di serie. E' singolare che si dimentichi che, ben prima che la tv addirittura nascesse, il cinema - soprattutto quello industriale dominante di Hollywood - è stato un gigantesco riproduttore di "serialità", costruendo una quantità di generi la cui diffusione e la cui affermazione nel mondo sono state determinate proprio dalla permanenza costante di elementi-base, e insieme dalla capacità di introdurre via via riferimenti all'evoluzione sociale; e che tutto ciò ha assegnato a questa produzione culturale un gigantesco ruolo di diffusione di idee, di valori, di stereotipi, anche perché intenzionalmente riferita a un pubblico di qualsiasi età ma unificato dalla considerazione di un livello intellettuale adolescenziale.

⁹ Pesano sul film documentario alcune "condanne storiche", che hanno sancito e ribadito la sua inferiorità del film documentario rispetto al film "narrativo" (come se la "narratività" fosse pertinente ed esclusiva della finzione). Si ricordi per tutti C.Metz in *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1980. Per questo aspetto continua ad avere una sua utilità il primo capitolo del volume di R.Nepoti, *Storia del documentario*, Patron Editore, Bologna, 1988, nel quale l'autore, pur usando anch'egli l'espressione "film non narrativo" (poi peraltro dallo stesso messa in discussione), è costretto a osservare che "è abbastanza ingiusto trascurare il contributo del film non narrativo (lungo o cortometraggio che sia⁹ alla evoluzione del linguaggio filmico" (p. 10).

in cui la si considera (come ho accennato sopra, da qualche tempo si nota infatti qualche segnale di attenzione che sembra modificare una tendenza che ha dominato per anni), *le osservazioni concernono prevalentemente i suoi contenuti, i suoi temi, con un approccio in genere socio-antropologico; quasi mai se ne prendono in esame i caratteri linguistici (o i modi di produzione)*. Considerazione estetica e documentario appaiono inconciliabili.

3. Lo stato della produzione informativa e critica relativa al film documentario

Un accenno che non può che essere critico è indispensabile anche per segnalare aspetti non confortanti riguardanti lo stato attuale della produzione informativa e critica relativa al film documentario. Scarsissima la produzione storico-critica, la produzione informativa ha avuto uno sviluppo attraverso siti e portali web: che però mettono in evidenza lo stato di frammentazione delle poche forze individuali e collettive che si occupano di questo settore. Per esempio, non esistono strumenti catalografici in grado di segnalare gli indirizzi web d'interesse sotto questo profilo; e quando si scoprono, con una lunga ricerca, ci si trova di fronte a isole di un arcipelago che si ignorano a vicenda, in una sorta di programmatico rifiuto di una specifica caratteristica della comunicazione telematica, quella che è proprio intrinsecamente orientata verso la reciproca segnalazione, anche critica, o almeno il link di rinvio.

Ciò naturalmente riflette un fenomeno che si è sviluppato sicuramente nell'industria culturale italiana da diverso tempo, quella di una sostanziale divisione corporativa, che non è stata mai contrastata da un'azione opposta di forze della sinistra politica e culturale che viceversa, per la loro stessa natura, dovrebbero stimolare lo sviluppo di rapporti più stretti, la ricerca di terreni unitari comuni, la lenta faticosa costruzione di quella "rete" che con la telematica non è più soltanto metaforica, ma è una forma reale di organizzazione collettiva. Questa azione non è stata compiuta quando i partiti della sinistra erano forza di governo, in un rifiuto addirittura programmatico di considerazione delle microrealità organizzative esistenti in tanti settori della produzione audiovisiva (realizzazione di prodotti, formazione, pubblicitaria, ecc.), senza costruire quindi strumenti che acquistassero una loro funzione e una loro efficacia che ne avrebbero assicurato l'esistenza anche nel caso di alternanze di governo, o comunque ne avrebbero reso più difficile una drastica eliminazione. Dissoltosi, di pari passo con la crisi del sistema dei partiti, quello che negli anni Settanta si era configurato come un vero e proprio "fronte delle forze culturali", appunto rifluite in posizioni arroccate di difesa dei propri interessi categoriali; sostanzialmente dismessa anche la presenza in questa azione delle forze sindacali, che pure in altri periodi avevano avuto un'incidenza forte su questioni relative alla produzione culturale, o articolazioni ampiamente diffuse nella società civile e riguardanti il mondo della produzione o l'ambito del "tempo libero" (come le organizzazioni cooperative o l'Arci), è prevalsa la logica, la pratica, il "valore" dell'individualismo delle strutture, oltre quello delle persone. Per un settore storicamente debole, in Italia, come quello della produzione filmica a carattere documentario, ciò ha determinato una vera e propria situazione di emergenza permanente, con una politica tutta aziendalistica e paternalistica di apparati produttivi e distributivi di importanza decisiva come i network tv tradizionali. Se questo quadro riproduce abbastanza fedelmente la realtà, dovrebbe essere evidente la necessità di avviare iniziative tese a creare forme di collegamento e di coordinamento e insieme di mantenere un'analisi critica costante. Ma il valore della competitività ha agito nel profondo, con una corruzione dei comportamenti di cui non si riesce nemmeno ad avere più consapevolezza.

4. L'economia politica del film documentario

Una ragione di fondo che contribuisce a spiegare il perché del trattamento riduttivo, di questa sottovalutazione, di questa marginalità del "documentario" la ritrovo in una geniale affermazione di Zavattini che, nel suo film *La verità*, a proposito della guerra e della pace

osserva: "La guerra è precisa, la pace è imprecisa"; ebbene, il "documentario" è "impreciso", soffre di *una indeterminatezza riguardante la sua definizione e la sua identità*¹⁰. Questa condizione - che lo ha accompagnato fin dalla sua origine (cfr. l'osservazione di Greerson sopra riportata) - si è espansa progressivamente, a partire dagli anni '60-'70, fino a esplodere in tempi recenti diventando un vero e proprio caos: ciò deriva in primo luogo - a me sembra evidente - *dall'esistenza di una quantità indefinita di forme di questo "macrogenere"*, che hanno determinato tra l'altro una tendenza a suddivisioni sottocategoriali non comunicanti, addirittura antagoniste, in certi casi con inevitabile aspetti corporativi¹¹. A questo punto, però, il quadro, e quindi il discorso, inevitabilmente si allarga. Il "film documentario", infatti, era più facilmente identificabile - con tutti gli equivoci che peraltro accompagnavano questa definizione - quando esso coincideva sostanzialmente con il "cortometraggio" che precedeva nei cinematografi la proiezione del "lungometraggio" (cioè del "vero" film, quello di finzione di 90 minuti circa). Le cose hanno cominciato a complicarsi con l'apparizione della tv non soltanto come canale di diffusione ma come matrice produttiva di "formati" che non dovevano rispondere da nessun punto di vista alle regole dello spettacolo cinematografico classico, perché diversa era la natura della programmazione televisiva, della sua organizzazione in palinsesto, e della sua connotazione economica che condiziona in modo decisivo la sua fase iniziale. Questa complicazione e questa complessità - che cominciano a manifestarsi negli anni '60 - per la verità non furono vissute allora in modo negativo; in Italia per diversi anni fu organizzato a Este un "Premio dei Colli per l'inchiesta filmata" che era l'occasione non soltanto per vedere opere e prodotti, italiani e internazionali, "nuovi" rispetto agli standard del documentario di dieci minuti che dominava da noi per ragioni sostanzialmente produttive e legislative, ma comprendeva anche incontri di discussione in cui registi e critici si confrontavano per approfondire insieme un ambito che stava subendo in tutto il mondo una profonda trasformazione, e che riguardava soprattutto il "cinema-inchiesta, il cinema-verità, il cine-occhio, il cinema-autenticità, il cinema diretto"¹². I mutamenti in corso nel sistema audiovisivo nel suo complesso (cinema più televisione) toccarono subito e soprattutto il terreno del film documentario, dove però per un certo periodo le forze produttive restarono sostanzialmente le stesse, trovandosi certo a contatto con i nuovi problemi, e quindi sforzandosi di compiere analisi in un lavoro che era ancora comune. Poi, nei decenni successivi, sono intervenute profonde innovazioni tecnologiche che a partire dagli anni '70 hanno poi via via modificato radicalmente anche il sistema produttivo, ed è anche fortemente aumentata la forza lavoro del settore, che da un lato nella crescita si è frammentata e disunita¹³, e da un altro ha trovato precaria collocazione lavoro-

¹⁰ La difficoltà "definitoria" rispetto al documentario riguarda anche coloro che tradizionalmente operano in modi diversi nel settore audiovisivo. Potrebbe essere rivelatorio un questionario su "che cosa s'intende per film documentario" sottoposto a rappresentanti di enti anche molto differenti tra loro ma che hanno a che fare a diverso titolo con il film documentario: come la Direzione generale del cinema, le associazioni di categoria (Anac, Doc/It, Anica, Aict, Apt, e tante altre), le associazioni nazionali di cultura cinematografica riconosciute dalla legge sul cinema (e tante altre), tutti i sindacati di critici e giornalisti cinematografici e televisivi, i network tv e le tv locali, i festival, gli assessorati alla cultura di comuni province e regioni, le stesse poche cattedre di cinema documentario esistenti nelle facoltà universitarie, ecc.

¹¹ Sintomatico il tentativo della Doc/It - mutuato per altro dalla Francia - di restituire identità al film documentario riportandolo a una natura di "opera" attraverso la definizione "documentario di creazione": che a me sembra non facile né semplice come criterio distintivo ed esclusivo.

¹² Estraggo questa elencazione da una pubblicazione del 1963 intitolata *L'inchiesta filmata* (a cura del Centro Culturale Estense, ORGANIZZATORE DEL IV PREMIO DEI COLLI PER L'INCHIESTA FILMATA, ESTE 1963); successivamente fu pubblicato il volume *L'inchiesta cinematografica e televisiva in Italia*, a cura di C. Bertieri, editore Marsilio, PADOVA, 1965. Le cito come esempi di una stagione da conoscere per la vivacità e la vitalità almeno teoriche del documentario italiano. Del resto, quegli erano gli anni delle elaborazioni e delle esperienze concrete di Zavattini sull'"altro cinema" (*I misteri di Roma* è del 1963).

¹³ Una consapevolezza dell'allargamento della base produttiva riguardante soprattutto i giovani registi che operavano in questo nuovo contesto si manifestò tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta all'ANAC (Associazione nazionale autori cinematografici), in concomitanza con la definizione televisiva di una nuova fi-

rativa nelle strutture produttive nate in tutto il territorio nazionale e nelle tv private locali. E' nel periodo che va dagli anni Ottanta al 2000 - anche in concomitanza con un contesto politico nazionale e internazionale caratterizzato da mutamenti profondi, addirittura epocali - che tutto si complica e si apre una situazione caotica, anche perché manca un'opera lenta e paziente di scioglimento dei nodi, di chiarificazione dei grovigli, di ridefinizione degli elementi di un quadro che impone anche una nuova concezione dello stesso film o cinema documentario¹⁴. Zavattini aveva già intuito nelle sue linee generali questa trasformazione profonda, e intendeva farne la base per una sua nuova concezione del cinema, addirittura di quello stesso "altro cinema" che per anni è stato al centro della sua attenzione:

Allora che cosa c'è alla fine dell'arco? c'è il cinema oggi, il cinema oggi per me non è più il cinema, per me è i mezzi di comunicazione, per cui cinema e televisione, cinema e radio, cinema e televisioni private, cinema e un'editoria tutta diversa da quella che ci può essere, e avanti di questo passo, questo ha un'enorme importanza per me...¹⁵.

Era il 1980. Oggi c'è uno scenario riguardante i mezzi di comunicazione nella realtà mondiale, nella realtà globale, per la quale appare pertinente questa analisi:

I media sono diventati questione planetaria, sono parte costitutiva della globalizzazione. C'è stato un aumento enorme del loro numero, accompagnato da sviluppi tecnologici eccezionalmente rapidi che hanno prodotto forme di interazione tra diversi tipi di media e un'espansione delle loro sfere di attività. Tutti questi mutamenti hanno steso una rete estremamente complessa di influenze sulla popolazione mondiale. ... Tutto ciò non esisteva vent'anni fa. Ci troviamo nel pieno di colossali processi di fusione¹⁶ che pongono i sistemi di comunicazione - produzione dei software e degli hardware, di entertainment, di advertising, d'informazione in senso stretto, di produzione culturale, ecc. - nelle mani di un pugno di operatori mondiali che determinano oltre l'80% dei flussi informativi attualmente circolanti sul pianeta¹⁷.

Ebbene, forse è necessario rendersi conto che il ragionamento di Zavattini e le considerazioni di Chiesa riguardano in primo luogo il film documentario, inteso in senso molto lato, e impongono una nuova elaborazione complessiva del suo senso e del suo stesso concetto¹⁸. Si tratta di individuare caratteri comuni e differenze che connotano prodotti del tutto diversi ma

gura professionale, quella del "programmista-regista": sarebbe interessante ricostruire come ciò non si sia tradotto in una elaborazione politica di organizzazione delle nuove forze produttive che apparivano nel settore.

¹⁴ Un punto di vista che consente un'osservazione complessiva del fenomeno che va sviluppandosi è quello degli archivi e delle cineteche. Mi sembra significativo il modo con cui un esperto di conservazione, di restauro e di catalogazione osserva ciò che sta accadendo proprio in quel settore: "Oggi il panorama è esploso. Quale comune della penisola non ha una sua biblioteca che comincia a raccogliere videocassette dal contenuto più svariato: film, telefilm, dibattiti televisivi, documentari, serie di documentari, singole trasmissioni, telegiornali, cartoni animati, pubblicità televisive, videoclip...La moltiplicazione dei supporti...ma soprattutto l'infinito numero di applicazioni, usi ed abusi che di un audiovisivo si possono fare sono fonte di indicibile confusione" (N.Mazzanti, "Catalogare il cinema fra mancanza e confusione", in *Il documento audiovisivo* cit.).

¹⁵ Da G.Gambetti, *Zavattini mago e tecnico*, Ente dello Spettacolo editore, Roma, 1986, p. 340: tutta questa conversazione di Zavattini con Gambetti meriterebbe di essere citata integralmente.

¹⁶ Un utile "punto" sulla concentrazione è fatto da I.Ramonet, "Media arruolati", in *Le Monde diplomatique*, n.12, anno IX, dicembre 2002. Sul "trauma senza precedenti" provocato "nel campo dei media [dal]l'irruzione di Internet e dal[la] rivoluzione digitale]] si veda anche I.Ramonet, *La tirannia della comunicazione*, Asterios, 1999.

¹⁷ G.Chiesa, *La guerra infinita*, Feltrinelli, 2002, pp. 151-151. Nello scritto di Chiesa ci sono molte pagine di grande interesse sull'informazione audiovisiva relativa a grandi eventi come le guerre dell'ultimo decennio.

¹⁸ "Credo che l'intera questione [dei media] vada esaminata - nessuno l'ha ancora fatto - sotto un'ottica nuova. Ma si avverte subito che quest'inedita situazione influenzerà radicalmente il nostro futuro, quello della democrazia, in primo luogo, quello della pace e della guerra, e della nostra stessa sopravvivenza": così G.Chiesa, in *op. cit.*, , PAG. 151

che appartengono malgrado tutto a un ambito comune; si tratta pertanto di uscire da una considerazione elitaria di una forma che è stata dominante perché quasi esclusiva fino agli anni Cinquanta, e poi sempre più "contaminata", e che oggi deve coesistere con una programmazione televisiva mondiale di centinaia e migliaia di emittenti, che mettono in onda prodotti appartenenti all'universo indistinto del prodotto o del materiale "documentario"¹⁹; e da qualche tempo con una massa crescente di documenti filmici realizzati con strumentazioni semi-professionali ("consumer") da una quantità crescente di "videomaker" (ancorché dilettanti e non professionalizzati).

5. Processo produttivo

Sicuramente, uno strumento per analizzare caratteri comuni e differenze tra prodotti diversi sia pure di uno stesso ambito è quello riguardante il processo produttivo. Però devo subito rilevare *quanto sia scarsa l'attenzione ai modi di produzione nel settore audiovisivo, al processo produttivo, e in generale a tutti gli aspetti dell'"economia politica" relativi all'attività audiovisiva nel suo complesso e nei suoi comparti.*

Se il termine "documentario" è ambiguo da sempre, e ora i modi in cui è concepito si stanno moltiplicando, la parola molto usata in questi Annali - *documentazione filmica* - è sicuramente per moltissimi qualcosa di misterioso. Spesso, quando se ne parla con chi è estraneo all'elaborazione iniziata dall'Archivio Audiovisivo, ci si rende conto che ti guardano manifestando sul viso lo sforzo per capire di che cosa si tratti.

E allora, a costo di essere accusato - come spesso avviene: ma è un'accusa che in genere mi conferma nella colpa - di cattive abitudini didattiche, ripartiamo dall'abc, cioè dal processo produttivo audiovisivo, scomposto nelle sue fasi essenziali. Chiarisco preliminarmente che si tratta di una mia schematizzazione, e che pertanto i termini usati talvolta sono più usuali in altri settori operativi: ma poiché, a mio avviso, hanno una maggiore efficacia e precisione, ho ritenuto giusto adottarli. Aggiungo che il processo schematizzato è valido nella sua sostanza per qualsiasi tipo di film, naturalmente con dimensioni e differenze nelle sottofasi e nei dettagli operativi: i processi produttivi specifici possono imporre quindi implementazioni e modifiche. Preciso che quello qui sotto delineato è un processo produttivo storicamente dato, pur con le sue evoluzioni, strutturato per concludersi con un "prodotto finito" e con la sua diffusione nei diversi mercati possibili.

Lo schema, riassunto nelle sue fasi essenziali, è quindi è il seguente:

a. progettazione creativa, progettazione produttiva e definizione delle risorse

La progettazione creativa comprende l'ideazione, le ricerche, l'elaborazione del soggetto e della sceneggiatura o della scaletta di ripresa. In moltissimi casi, il processo produttivo si limita a questo primo segmento della fase, o addirittura alla sottofase dell'ideazione, cioè la stesura di un'idea in termini anche elementari, ma comunque riconducibili all'area del "soggetto di un film". Ciò avviene soprattutto nelle iniziative connotate da una pressoché assoluta mancanza di esperienza, o di propositi connotati da velleitarismo e approssimazione.

La progettazione produttiva comprende il piano di lavoro (con l'indicazione dei fabbisogni tecnici e umani), il preventivo dei costi, il piano finanziario. Questa sottofase è affrontata di solito in situazioni già professionalizzate.

La definizione delle risorse implica l'individuazione delle fonti di finanziamento e degli apporti co-produttivi in risorse umane e tecnologie.

¹⁹ I vari materiali di tipo "documentario" diffusi dalla tv creano innanzi tutto modelli determinanti per orientare e condizionare l'"opinione pubblica", per la quale forti punti di riferimento sono il film documentario naturalistico, la candid camera, la ripresa dal vero di fatti ed eventi eccezionali o particolari, l'intervista, il documento "giornalistico". Nella programmazione settimanale dei network e delle tv locali gli esempi sono numerosissimi.

b. preparazione della realizzazione

Questa fase comprende tutti gli atti preparatori necessari all'avvio della realizzazione (individuazione collaborazioni tecniche; nella fiction: scelta attori e provini, studi per le scenografie e i costumi ; individuazione interpreti non fiction; scelta set: dal vero, teatri, ecc.; definizione attrezzature tecniche, acquisizione supporti di registrazione).

Un particolare rilievo acquista la preparazione delle riprese, considerando la complessità di questa operazione.

c. raccolta dei materiali²⁰

Di solito è indicata come "fase delle riprese"²¹.

Ma esistono anche i casi di film a base totale di archivio in cui la realizzazione di "riprese" ex-novo è sostituita dalla ricerca di materiali di repertorio.

Ecco perché ho scelto di usare, per questa fase, un'espressione che mi sembra molto pertinente, anche perché riferibile a tutte le tipologie di film, usata da K.Kieslowski, il quale definisce la fase di ripresa come "raccolta di materiali".

E' questa la fase che consente finalmente l'uso concreto del linguaggio filmico. Le fasi precedenti hanno "prodotto" in prevalenza materiali cartacei (o fotografici, o iconografici): una circostanza che Antonioni commenta così: " Un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte"²².

Nel senso comune, il processo produttivo di un film si identifica con questa fase: ne parlano i "media", approfittando per fare una gigantesca pubblicità a pochi casi, nei film fiction c'è la presenza dei "divi" che fanno sempre notizia, e per i film documentari, soprattutto quelli a carattere naturalistico, è abbastanza avvincente il racconto dei modi di ripresa. E d'altra parte è la fase dove si concentrano risorse, dove i costi sono sempre alti per la presenza contemporanea di molte professionalità, per le necessità scenografiche, ecc. Quindi la mitizzazione di questa fase "fascinosa" ha motivi diversi. Ma per fortuna c'è chi ne ridimensiona l'eccesso di importanza. O.Welles avverte:

I film non si realizzano solo sul set: gran parte del lavoro avviene proprio qui, per cui una mo-
viola come questa è importante quasi quanto una cinepresa. Qui i film sono salvati, sottratti
talvolta al disastro oppure massacrati²³.

In ogni caso, questa della "ripresa" o della "raccolta di materiali" è la fase che sarà al centro del ragionamento più avanti sulla "documentazione filmica".

d. montaggio

E' considerato da molti come il momento decisivo per la costruzione del linguaggio filmico: è l'articolazione creativa ed espressiva delle immagini e del suono di presa diretta, con previsione della successiva fase di edizione (sonorizzazione finale, realizzazione dei titoli, della videografica, degli effetti speciali, ecc.).

²⁰ Espressione usata da Krzysztof Kieslowski in un seminario a San Lazzaro di Savena, nel 1995: la trascrizione integrale delle sue dichiarazioni è contenuta nella tesi di laurea *Realta' e finzione nell' opera di Krzysztof Kieslowski*, di Ivan Chetta, Università di Bologna, Dams, 2000.

²¹ Termine sul quale è opportuno l'iniziale chiarimento semantico di M.Bernardo nel suo saggio "Tecnologia del tramandare – I fatti della storia": "...qui, qualora si parli di <ripresa cinematografica>, si intende sempre qualsiasi tipo di registrazione fotografica con effetti di movimento, sia essa ottenuta con tecniche fotochimiche, che elettroniche>".

²² Citato da G.A.Semeraro, *La camera verde - Il Libro dell'Immagine*, edito da La Camera Verde, 2002, p. 9. E' un'affermazione teorica che continua a essere al centro di polemiche, ma che condivido, se una sceneggiatura è una previsione e una pre-visione del film, e non un prodotto letterario.

²³ La frase di Welles l'ho desunta dalla tesi di laurea *Verita' e menzogne del montaggio in F for fake di Orson Welles*, di Daniela Mustica, Università di Bologna, Dams, 2000, che contiene una trascrizione scientifica di larga parte della sceneggiatura di *F for Fake*. Questa tesi – come la precedente – è consultabile presso la biblioteca dell'ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO.

E' stata a lungo una fase di radicale differenza tecnologica tra il supporto pellicola e il supporto videomagnetico; oggi, con le tecnologie digitali (tipo Avid), si è verificata una forte unificazione sistemica di molte operazioni.

Comprende la catalogazione del materiale, il pre-montaggio creativo, il montaggio finale²⁴.

e. edizione

Nell'approssimativo linguaggio in uso nella produzione video, è definita post-produzione (che ingloba però anche il montaggio)²⁵.

Comprende la preparazione dei sonori aggiuntivi, oltre la presa diretta (dialoghi o commenti fuori campo, rumori, musica) e il loro montaggio; il mixage (mescolamento dell'originale di presa diretta con i sonori aggiuntivi, in modo da avere una sola "banda" o "colonna" sonora contenente i diversi sonori)²⁶; la realizzazione e l'inserimento di titoli testa/coda ed eventuali didascalie o sottotitoli, ecc., di immagini di videografica; di "effetti speciali" (dissolvenze incrociate, fondù apertura chiusura, rallentamenti e accelerazioni, sovrimpressioni, mascherini, "finestre" per immagini multiple, ecc.)²⁷.

f. diffusione

E' la fase che conclude il processo produttivo: tecnicamente, comprende l'approntamento delle copie e dei duplicati secondo standard e formati diversi e loro diffusione nei diversi mercati di distribuzione (sala cinematografica, emissione tv, videocassetta o videodisco per l'home video, ecc.).

E' una fase che ha visto negli ultimi decenni cambiamenti profondissimi; in essa emergono in modo visibile le differenze produttive. Per i prodotti ad alto costo, e per i prodotti realizzati da grandi strutture e da grandi apparati, questa è una fase di grandi investimenti pubblicitari, di merchandising, ecc.

L'elenco delle aree di copyright prese in considerazione a seconda dei mercati nei contratti di distribuzione²⁸ è molto significativo anche per rendere evidente come ormai - accanto al tradizionale mercato delle sale cinematografiche - sia nata una vastissima gamma di altri mercati, determinati dalla tv e dalle nuove tecnologie:

theatralic
diritti tv

sale cinematografiche

-free tv: canali televisivi in chiaro per tv via etere accessibili a tutti e

²⁴ Il montaggio finale è soprattutto un'operazione tecnica, che avviene in modi diversi a seconda delle tecnologie usate; nella tecnologia "pellicola" consiste nel trasferire sulla pellicola negativa girata i tagli effettuati nella copia lavoro, in modo da approntare un "master negativo montato", dal quale stampare - accoppiato con il sonoro mixato - il film finito da proiettare; nella tecnologia "video", riproduce il pre-montaggio (o montaggio off-line) agendo sui materiali originali di ripresa di alta qualità, in modo da avere un "master videomagnetico montato" per stampare le copie (nel supporto analogico) o effettuare le duplicazioni (nel supporto digitale).

²⁵ Questo è un classico esempio di uso del linguaggio con finalità ideologiche. Chi parla di "post-produzione" in un processo produttivo implicitamente sostiene che esso è appunto terminato, e che tutto quello che accade dopo la fase delle riprese e/o del montaggio non fa parte del processo produttivo. Non si capisce bene di che cosa faccia parte; l'importante è diffondere la convinzione che si tratta di qualcosa di diverso (come in realtà è avvenuto: l'uso di questo termine è ormai generalizzato, soprattutto nelle nuove generazioni), legittimando la frantumazione di un processo unitario.

²⁶ Nella pratica professionale, è durante il mixage che si prepara anche la "colonna internazionale", composta da rumori/musica ed eventuale presa diretta (con esclusione quindi del parlato non di presa diretta), ed è utilizzata per eventuali edizioni in lingua straniera. Nella produzione filmica realizzata con minore professionalità o esperienza questo utile strumento per una diffusione internazionale è pressoché assente del tutto.

²⁷ Nella tecnologia video le ultime tre operazioni possono essere effettuate anche nel corso del montaggio, disponendo delle opportune attrezzature; nella tecnologia "pellicola" si tratta di operazioni che implicano l'intervento del reparto di "truka".

²⁸ L'elenco è stato fornito da Marco Ledda. Si è mantenuta la terminologia in inglese per la peculiarità dei termini tecnico-giuridici utilizzati nella pratica anglosassone.

- non a pagamento;
- pay tv: canali televisivi via etere o via cavo o satellite a pagamento;
- cable tv: canali televisivi diffusi via cavo a pagamento (di solito a pacchetti di canali);
- satellite tv: canali televisivi diffusi via satellite (pay o free);
- digital tv: canali televisivi su tv via satellite che utilizzano standard digitali e non standard analogici;
- pay per view : canali televisivi (via cavo, etere, satellite) a pagamento dove si può vedere un avvenimento/videogramma pagandone il costo ed essendo così abilitati alla visione;
- video on demand: rispetto alla "pay per view", in questo caso l'utente finale sceglie il prodotto da vedere e l'orario di visione;
- television on demand: rispetto a "video on demand", in questo caso si tratta di canali;
- web tv: "televisione" via internet;

home video rights

- hv rental: noleggio videocassette canale videoteche/shop;
- hv sell through: vendita videocassette canale videoteche /shop;
- hv kiosk: vendita videocassette canale edicola;
- commercial video: vendita e noleggio di video commerciali (spot, info video);
- cd video : vendita e noleggio di video CD musicali su videocassetta;
- CD: vendita, noleggio e leasing di supporti musicale su Compact Disc;
- DVD: diritti di sfruttamento su supporto DVD (Digitale Versatile Disc cinematografici e musicali)

ancillary

- diritti di sfruttamento per videogrammi/film utilizzati per creare altre opere o sottoprodotti:
- prequel: antefatto/prologo (storia avvenuta precedentemente) di un videogramma/film;
- remake: rifacimento/nuova versione;
- spin off: sottoprodotti o estratti;

other:

- airplanes: diritti di riproduzione di videogrammi su aeromobili;

- ship and trains: diritti di riproduzione di videogrammi a bordo di navi e treni;
- hotel and similar uses: diritti di riproduzione in alberghi e luoghi simili;
- military bases: diritti di riproduzione di videogrammi all'interno di basi militari e caserme;

multimedia on line rights:

- internet: diritti di sfruttamento dei siti presenti su Internet;
- on line service/data bank: diritti sullo sfruttamento di servizi on line e servizi bancari e/o di borsa on line;
- commercial on line: diritti di sfruttamento di trailer, info commerciali e spot on line;
- games: diritti di sfruttamento dei giochi su internet;
- on line publishing: diritti su pubblicazioni on line

multimedia off line rights

- off line publishing: diritti di sfruttamento su materiale non in rete
- cd-rom: diritti di sfruttamento su cd rom
- games: diritti di sfruttamento di giochi per pc

commercial development

- print publishing: diritti su carta stampata
- licensing: diritti di sfruttamento su licenza
- merchandasing diritti di sfruttamento sul merchandasing

In questo processo produttivo, è necessario a questo punto "isolare" la fase della "raccolta dei materiali", di identificarla come "registrazione di nuovi materiali", e di approfondirne alcuni caratteri per concentrare poi l'attenzione sulla documentazione filmica.

6. "Raccolta dei materiali" e prodotto finito²⁹

Durante le "riprese", si realizza una quantità di registrazione filmica in genere molto superiore come durata a quella del prodotto finito. Questo rapporto è molto evidente nella produzione di fiction, per la nota pratica dei numerosi "ciak" che indicano la ripetizione della stessa scena, dovuta a diversi motivi: errori tecnici, di movimento, degli attori; e comunque il regista fa ripetere una ripresa finché non è convinto della sua riuscita³⁰. I rapporti quantitativi tra ripresa e montato finale sono ovviamente molto diversi a seconda dei casi: 1 a 10, 1 a 15, 1 a

²⁹ E' opportuno chiarire che ci si riferisce al "prodotto finito" come forma determinata da un sistema produttivo in funzione della fase finale del processo produttivo, cioè alla diffusione e alle sue possibili modalità.

³⁰ Nella letteratura aneddotica sul cinema i "ciak" danno luogo a vere e proprie leggende mitologiche. Registi che ne effettuano decine e decine, in una maniacale ricerca di perfezione; attori che oppongono ripetizioni "fotocopia" per ribadire la loro convinzione di avere già dato il meglio, cineasti che intendono mettere in evidenza il risparmio consentito dalla loro capacità di effettuare pochissimi ciak ("buona la prima!" è la battuta ironica che critica aristocraticamente la faciloneria). Una pratica seguita tuttora è quella di avere almeno due ciak buoni, tra i quali poter scegliere durante il montaggio. Si tenga conto che oggi l'accoppiamento della telecamera alla cinecamera, in fase di ripresa, consente sostanzialmente un controllo maggiore della ripresa, senza dover aspettare la stampa dei "giornalieri" in pellicola.

20...ecc. Ci sono dei casi di 1 a 50, di 1 a 100. Nella cifra più bassa indicata, significa che per un film della durata standard di novanta minuti (un'ora e mezzo), si registrano novecento minuti (quindici ore).

In questo caso preso come esempio, le tredici ore e trenta minuti non utilizzati sono definiti come "doppi" o "scarti".

Nel caso dei "doppi", sotto un profilo filologico essi sono le "varianti" rispetto alla scelta effettuata in montaggio. Ma la pratica del confronto tra "varianti" è molto scarsa, se non inesistente, nella produzione filmica, anche di quella fiction, anche nel caso di "opere" riconosciute pressoché unanimemente come appartenenti al "campo dell'arte". Il motivo fondamentale dell'assenza di questa pratica di analisi filmica è molto semplice: i "doppi", nonché gli "scarti" sono fisicamente eliminati³¹.

Questo fenomeno riguarda nella sostanza anche la produzione non fiction, per la quale dev'essere però sottolineata la differenza fondamentale che in questo caso non è corretta la definizione di "doppi"; nella ripresa a carattere documentario, soprattutto quella che non è realizzata con pratiche di imitazione della fiction, il materiale non utilizzato è diverso da quello scelto per il montaggio; la scelta avviene quindi tra immagini differenti, sulla base delle decisioni soggettive prese dall'autore del montaggio. Ma sotto un profilo informativo il materiale non utilizzato ha la stessa importanza, lo stesso valore di quello usato.

Ecco allora che - se le immagini a carattere documentario registrate, sia quelle "usate" sia quelle non usate, mantengono un loro valore analogo, come documentazione,- in questo caso la "perdita" del materiale non usato si traduce in una scomparsa definitiva di immagini autonome, non di "varianti" (come nel caso della fiction).

Faccio un esempio che utilizza un dato reale e due dati ipotetici. Il dato reale è costituito dai 67 titoli di "film finiti" sul G8 di Genova che l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico è riuscito a individuare³²; dall'esame delle singole durate scaturisce una media di durata di 30 minuti: quindi complessivamente sono 33 ore di film. Ipotizzando per ciascuno di essi un rapporto molto basso tra montato e ripresa, di uno a cinque³³, le 33 ore di film sono il risultato di una selezione effettuata all'interno di 165 ore di riprese. Ebbene, quali sono le immagini contenute nelle 132 ore di riprese non utilizzate? Chi le ha viste? Non è evidente che in genere si conoscono soltanto i prodotti finiti, e non i materiali raccontati nella fase di ripresa?

E quante sono le riprese effettuate a Genova da tutti i possessori di una videocamera analogica o digitale che non sono state utilizzate in nessun prodotto finito? C'erano mille videocamere di questa categoria in funzione a Genova (qualcuno ha ipotizzato un numero molto più alto, fino a 5.000 apparecchi di registrazione, ma senza alcuna base reale di rilevazione)? Ciascuno dei filmmakers "dilettanti" o "non professionisti" ha registrato almeno un'ora? Sto ragionando per ipotesi, forse anche al di sotto della realtà³⁴. Sono mille ore. A proiettarle tutte, con sedute di visione di ventiquattro ore al giorno, ci vorrebbero 41 giorni; con più ragionevoli orari giornalieri di lavoro (otto ore), i giorni diventano 125. Sicuramente non c'è nessuno che le ha viste tutte: nemmeno la polizia o la magistratura, nelle loro indagini ancora in corso. Può darsi perfino che molti di coloro che le hanno registrate non le abbiano riviste nella loro interezza, ricercando velocemente quelle da mostrare agli amici. Voglio dire che sul G8 di Geno-

³¹Soprattutto nel cinema italiano, il "riciclaggio" della pellicola consistente in "doppi e tagli" si presentava in modi diversi: dal suo uso come "coda" per inserirla nel montaggio delle colonne magnetiche contenenti il sonoro, alla sua vendita per recuperare l'argento e i pigmenti colorati che compongono la sua emulsione. Le soluzioni tese a risparmiare, inventate nel cinema italiano, costituiscono un aspetto secondario ma molto significativo e anche divertente della storia dei processi produttivi.

³² Rimando all'elenco pubblicato in questo volume.

³⁴ Tre filmmakers che hanno effettuato le riprese a Genova durante il G8 per l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO - Giorgio Bergami, Enrico Ludovici e Vincenzo Mancuso - hanno registrato immagini per complessive 25 ore.

va c'è una documentazione sconosciuta e quindi misteriosa, che resterà tale³⁵36. Nel migliore dei casi resterà conservata nelle case dei loro autori, nel peggiore le videocassette saranno o sono già state riciclate per altre riprese.

7. "Raccolta dei materiali" come fase finale del processo produttivo

Nell'esempio fatto appena qui sopra, l'ipotesi si basa sull'eventualità che tutti i microprocessi produttivi individuali svoltisi con i connotati accennati si siano interrotti nella fase della "raccolta dei materiali", abbiano prodotto registrazioni di immagini in movimento che poi non hanno subito elaborazioni di montaggio, e quindi non hanno attraversato le successive fasi di edizione e di diffusione.

Non è una circostanza eccezionale. Il processo produttivo non è necessariamente sempre completo, non si svolge sempre nella sua interezza. In moltissimi casi, anche se impostato correttamente e comunque con tutte le intenzioni di svolgerlo completamente, si arresta addirittura nella sua fase di progettazione, soprattutto perché non sono state reperite le risorse economiche, tecniche e umane necessarie alla realizzazione. In molti altri casi, esso si arresta alla fine della fase delle riprese: e ciò per una scelta intenzionale e consapevole: di "accumulare" materiali filmici di documentazione. Si tratta quindi, in tal caso, di un processo produttivo teso all'accumulazione di documenti, e quindi con finalità diverse da quelle dominanti della commercializzazione sui mercati odi una diffusione non commerciale (politico-culturale). .

L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico conosce bene questa situazione, perché tra i materiali che conserva ce ne sono molti che hanno questo carattere; ha quindi esperienza diretta dei problemi di conservazione e di catalogazione che si pongono a questo proposito³⁷.

Tra l'altro, è bene ricordare che il problema della documentazione filmica non ha una valenza soltanto legata all'attualità. Uno straordinario personaggio di precursore, Boleslaw Matuszewski, scriveva, in un opuscolo dal titolo "Una Nuova Fonte della Storia (Creazione di un deposito di cinematografia storica)":

E poi il fotografo cinematografico è indiscreto di professione: stando in agguato per cogliere tutte le occasioni, l'istinto gli farà molto spesso indovinare dove sta per accadere qualcosa che diverrà fonte di storia... Non è certo un moto di piazza, l'inizio di una sommossa che può mettergli paura, e s'immagina senza difficoltà che anche nel pieno di una guerra egli punti il suo obiettivo come i soldati i fucili, per cogliere un momento della battaglia³⁸.

³⁵ Questa circostanza m'ha indotto a fantasticare un allestimento multimediale sperimentale, della durata di "tre giorni non stop" (i giorni del G8), in cui un adeguato spazio architettonico fosse suddiviso in una serie di settori corrispondenti a una emblematica suddivisione della città di Genova nei suoi luoghi più significativi durante l'evento del G8; e in questi settori una molteplicità di monitor di grandi dimensioni consentisse la proiezione contemporanea della documentazione filmica integrale e multipla, organizzata temporalmente (ora dopo ora, giorno dopo giorno). L'organizzazione dell'allestimento avrebbe dovuto consentire allo spettatore presente in quello spazio di osservare contemporaneamente lo svolgimento degli eventi attraverso molteplici punti di vista. Utilizzando parametri aritmetici per dare il senso della sperimentazione, in questo modo si sarebbe verificata la possibilità – teorica, me ne rendo ben conto! – di concentrare le ipotetiche mille ore di documentazione filmica cui ho accennato in 72 ore, per cui ogni ora di tempo reale dell'evento si sarebbe moltiplicata in circa 14 ore della sua rappresentazione filmica contemporanea sui grandi monitor.

³⁷ Si vedano in proposito in questi *Annali* i saggi di Paola Scarnati: "Attualità della documentazione" e di Letizia Cortini.

³⁸ Questa citazione e quelle seguenti sono tratte dal volume di G.Grazzini *La memoria negli occhi – Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, Roma, 1999, PAGG. 65 E 84 che contiene anche la traduzione dei testi di Matuszewski.

Era l'anno 1898, due anni dopo la prima proiezione pubblica di un film! E nella eccezionale intuizione che ebbe, dopo aver sottolineato che "Per l'Industria, la Scienza e la Storia il documento cinematografico mi sembra assolutamente necessario", Matuszewski fa altri esempi illuminanti di forme di documentazione filmica (pur senza usare questo termine), a proposito della registrazione integrale degli spettacoli dal vivo (teatro, danza, opera, ecc.), ma anche della gestualità dei direttori di orchestra per analizzarne i modi individuali di dirigere un'esecuzione musicale.

Voglio dire con questo che la documentazione filmica è parte integrante della storia del cinema e poi della televisione. E tra l'altro proprio gli esempi di Matuszewski ci ricordano come essa possa riguardare ambiti del tutto diversi: c'è la documentazione filmica di eventi collettivi (a carattere politico e sociale, e bellico; ma anche sportivo, culturale, religioso); c'è la documentazione filmica di attività concrete (in primo luogo i processi di lavoro, individuale e collettivo); c'è la documentazione filmica che si concretizza in videointerviste e videotestimonianze di una durata del tutto diversa dalle brevissime dichiarazioni di solito messe in onda dal videogiornalismo dei network. Ma *in tutti i casi la nostra conoscenza è relativa ai prodotti finiti che ne sono la "sintesi"*; si pensi - per fare un solo esempio - ai cinegiornali o ai documentari di guerra, nel caso degli Usa affidati anche a grandi registi, e si rifletta viceversa sulla massa di materiali sconosciuti che giace negli archivi, alla miniera di informazioni preziose che essi conservano³⁹.

Quest'ambito, dunque, esistente fin dall'inizio del cinema, oggi conosce una dimensione nuova in tutti i suoi possibili campi di attuazione per la diffusione di massa degli strumenti di registrazione digitale. Questa dimensione nuova produce un vero e proprio salto di qualità che esige un approccio diverso con il fenomeno, adeguato alle sue implicazioni.

La *documentazione filmica* - termine che proponiamo per le riprese non fiction - può avere pertanto una doppia origine.

C'è quella che consiste nel materiale residuo (ancorché quantitativamente rilevante) dei prodotti finiti in cui essa è stata parzialmente utilizzata. Sempre per restare nell'esempio del G8 di Genova - che ha un suo valore esemplare e che ha fatto "esplodere" questo problema - è *documentazione filmica* quella dalla quale sono state estratte alcune sue parti per costruire i 67 prodotti finiti che ci risultano.

C'è invece la *documentazione filmica* che non ha attraversato le successive fasi di elaborazione (montaggio - edizione) e di diffusione; e pertanto essa consiste in un prodotto da considerarsi come "finito", proprio perché il suo processo produttivo è stato concepito come concluso proprio nella fase di "raccolta dei materiali".

L'elemento che mi preme mettere in rilievo è che essa in entrambi i *casi ha un suo valore autonomo*, e quindi che dovremmo imparare tutti, abituarci tutti a considerarla svincolata e non subordinata al prodotto finito, quando questo ci sia. E che quindi - se vogliamo analizzarla e discuterla e cercare di ragionare su di essa - il riferimento ai prodotti finiti scaturiti dalle diverse *documentazioni filmiche*, che attualmente è esclusivo,; dovrebbe diventare semmai un elemento di comparazione, dal momento che *documentazione filmici e prodotti finiti* sono diversi: questi ultimi sono testi linguistici in cui il montaggio e dall'edizione hanno introdotto profonde modifiche nel materiale di partenza. Finora non è stato così. Nel caso di *documentazioni filmiche* collegate con prodotti finiti, l'attenzione si è rivolta esclusivamente a questi ul-

³⁹ Il 5 aprile 1994, praticamente durante la campagna elettorale che poi si concluse con la prima vittoria di Berlusconi, la Rai mandò in onda una trasmissione, *Combat film*, che conteneva esempi di documentazione filmica non elaborata girati dagli operatori di guerra angloamericani sul fronte di guerra in Italia tra il 1943 e il 1945. A parte altre considerazioni (come quella relativa all'appoggio che in questo modo la tv di Stato dava al revisionismo storico-politico che già da tempo investiva il periodo della storia d'Italia chiamato Resistenza; e come quella concernente una vera e propria manomissione del carattere di "documento" di quelle riprese, accompagnate com'erano da un commento musicale anch'esso profondamente ideologico), va rilevato come significativo la presentazione di quella che dev'essere considerata correttamente come "documentazione filmica" autonoma.

timi. Nel caso di *documentazioni filmiche* restate senza elaborazioni in prodotti finiti, la marginalità è ancora più forte, l'atteggiamento di ignorarle ancora più radicato.

Dal momento che l'attenzione dominante si è sempre rivolta soprattutto al prodotto finito, è comprensibile che la *documentazione filmica* - in quanto generalmente considerata come "prodotto non finito" - rappresenti una tipologia sconosciuta, ignorata, sottovalutata, in molti casi dispersa e perduta, e occupi tutt'al più l'ultimo posto nella scala gerarchica dei prodotti. Priva com'è per sua stessa natura di titoli di testa e/o di coda⁴⁰, la sua catalogazione spesso arriva a non offrire dati anagrafici (che magari stanno nei documenti cartacei della struttura di produzione), perché si presume che l'operatore che l'ha realizzata non possieda i requisiti che si assegnano a un "autore".

Io ritengo che ciò sia dovuto in buona parte alla sistematica sottovalutazione dei processi produttivi e delle loro fasi. La *documentazione filmica* è conosciuta soltanto da chi la lavora per estrarne prodotti finiti. Gli altri la ignorano. Oppure è conosciuta da ristrettissimi gruppi di "controllori": si pensi all'esame poliziesco-giudiziario dei materiali filmici sul G8 di Genova, si pensi all'esame fatto sulla documentazione filmica di guerra durante il secondo conflitto mondiale dalle autorità militari di censura e di controllo.

Le esperienze e le riflessioni fatte in questi mesi all'interno dell'Archivio Audiovisivo su questo argomento mi hanno convinto della necessità di *una rivalutazione della documentazione filmica come prodotto autonomo con un proprio valore*, anche se non ha subito le elaborazioni del montaggio. Questa rivalutazione si configura come un obiettivo strategico sotto diversi profili, tra cui non di poco conto è quello teorico, perché inerisce a un nuovo assetto dell'universo audiovisivo, quello multimediale, che non investe soltanto la natura linguistica dei prodotti finiti e quindi la compresenza nello stesso prodotto di più media, ma introduce modifiche radicali anche nel processo produttivo, costringendo a misurarsi con un nuovo concetto di *produzione multimediale*.

In questa prospettiva, si pongono esigenze specifiche, come quelle della loro conservazione e della catalogazione come strumento anche per la conoscenza stessa dell'esistenza di questi materiali, trattate in altri contributi di questi Annali già citati.

Esistono altre esigenze, cui accenno sinteticamente, perché ciascuna di esse presenta una complessità che esige forme di trattazione molto più ampie e articolate di questa sede⁴¹

Un problema sicuramente rilevante è quello della possibilità di conoscere, di visionare, masse ingenti di documenti filmici. C'è un dato interessante che emerge dall'esperienza concreta dell'iniziativa di analisi e confronto intrapresa dall'Archivio Audiovisivo tra il 2001 e il 2002 a proposito di una forma specifica di documentazione filmica, quella riguardante gli eventi collettivi a carattere politico e sociale. In questa iniziativa ha inevitabilmente prevalso la considerazione dei prodotti finiti, anche in questi Annali. I tentativi di approfondire questioni più specifiche della documentazione filmica⁴² hanno incontrato forti difficoltà di attua-

⁴⁰ L'Archivio audiovisivo ha realizzato una significativa iniziativa, tra la fine del 2001 e l'inizio del 2002, dedicata proprio ai "titoli di coda", una dizione che esplicita il carattere gerarchico dei titoli che riferiscono gli apporti alla realizzazione di un prodotto audiovisivo.

⁴¹ Comincia ad apparire una produzione comunicativa che affronta questi problemi, in parte prodotta da quella rete informale ma diffusa a livello mondiale che si autodefinisce "media attivismo". Un esempio bibliografico significativo è *Media Activisme - Strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, a cura di M.Pasquinelli, DeriveApprodi, 2002: che tra l'altro contiene in appendice una "webografia" sicuramente utile, perché la produzione comunicativa del "media attivismo" avviene soprattutto a quel livello e con quello strumento.

⁴² Mi riferisco per esempio al progetto di costruire una mappa delle strutture che hanno prodotto documentazione filmica su eventi collettivi a carattere politico e sociale; mi riferisco alla scarsità di risposte a un questionario (elaborato da Antonio Medici) che intendeva approfondire le modalità soggettive di realizzazione della documentazione filmica da parte dei suoi autori. Lo ripropongo qui per la validità che ancora mantiene come strumento d'indagine e per le indicazioni che contiene sulle questioni da conoscere e approfondire:

- le motivazioni (politiche, culturali, estetiche) che ti hanno spinto a realizzare materiale di documentazione o un prodotto finito a partire da materiale di documentazione;

zione, e sono il segno di quanto sia indispensabile un'opera continua e paziente di sensibilizzazione sul problema, in modo che si diffonda una consapevolezza almeno della complessità alla quale siamo davanti in questo ambito.

Un altro aspetto di particolare importanza, sul quale si è già manifestata da più parti l'esigenza che cresca un'attenzione collettiva, è quello della progettazione della documentazione filmica. In questo caso il ruolo decisivo che ha sempre la progettazione ideativa si accentua ancora di più; ma è bene anche avere la consapevolezza delle maggiori difficoltà che si incontrano nella progettazione in base alla nuova considerazione della documentazione filmica nei due sensi esaminati, come produzione autonoma e come produzione finalizzata a prodotti finiti. Infatti, nel caso di riferimento a un prodotto finito che si vuole realizzare, questa circostanza è sicuramente un elemento-guida anche per soluzioni di progettazione "estreme" (per esempio: un evento collettivo "visto" tutto con l'ottica e il punto di vista di un soggetto concreto che vi partecipa; oppure un'intervista che assuma la forma intenzione di una "discussione" tra intervistato e intervistatore). Ma invece, nel caso di una progettazione che riguarda una documentazione filmica da considerarsi come autonoma, siamo – io credo – in una posizione ancora tutta da indagare e da elaborare, perché presuppone una modalità tutto sommato ancora inusuale nella considerazione collettiva.

Un ulteriore aspetto, molto articolato e sul quale c'è un'analisi approfondita da compiere, riguarda la *metodologia della ripresa*. In questo caso, naturalmente, le soluzioni da adottare si presentano come molto diversificate in rapporto al tipo specifico di documentazione (di eventi collettivi; di attività lavorative concrete, di videointerviste e videotestimonianze, ecc. Qui ci si trova inevitabilmente ad affrontare problemi riguardanti il linguaggio (e quindi la concezione stessa del film, a partire da quella del "punto di vista"⁴³), gli strumenti tecnologici, le competenze professionali, e altre. Negli eventi collettivi, per esempio, una riflessione utile è quella riguardante i modi seguiti dai network tv con le loro trasmissioni in diretta, in genere da postazioni fisse e quindi con gli strumenti di ripresa posti sui cavalletti, e con la possibilità dell'uso non traballante dello zoom, confrontata invece con la documentazione dei "mille occhi" effettuata dai partecipanti stessi all'evento, con un predominio pressoché assoluto della camera a mano (con qualche ricorso al monopiede). Infine, un punto centrale di confronto è quello costituito da una tendenza emersa, soprattutto da parte dei "media attivisti", di considerare essenziale una sintonia politica con l'evento o la situazione che si vuole documentare. Questa indicazione di preferenza coinvolge e mette in discussione il concetto stesso di film come strumento critico di conoscenza.

E naturalmente l'analisi non può non affrontare anche la pratica del montaggio: intesa nel caso della documentazione filmica soprattutto come "montaggio interno", effettuato cioè durante la ripresa, soprattutto se si sceglie – come consente l'attuale tecnologia e come appare opportuno per evitare una frantumazione della ripresa in inquadrature brevissime - il sistema di registrazioni senza interruzioni di durata molto lunga, con spostamenti del proprio corpo o delle proprie braccia per dare mobilità all'immagine e quindi modificare piani e campi.

-
- le modalità della tua partecipazione (se c'è stata) al momento della progettazione delle riprese;
 - le modalità della tua partecipazione (se c'è stata) al momento della realizzazione delle riprese;
 - la tua valutazione del materiale a posteriori;
 - le scelte di montaggio da te (o da altri) effettuate, sia in rapporto alla provenienza dei materiali (fonti di documentazione, materiali appositamente girati a posteriori rispetto all'evento, etc.), sia in rapporto a prodotti finiti già realizzati, sia infine in rapporto all'interazione tra visivo e sonoro;
 - In caso di una committenza, le modalità del tuo rapporto con il soggetto committente;
 - la tua valutazione complessiva del rapporto tra materiale di partenza e prodotto finito;
 - i problemi della diffusione e del pubblico.

⁴³ A questi temi – collegati con la documentazione filmica del lavoro – l'Archivio Audiovisivo ha già dedicato gli *Annali* del 2000, che hanno il titolo *Filmare il lavoro*, e che contengono diversi interventi pertinenti anche alla materia trattata da questi *Annali* del 2002.

8. Ipotesi di usi della documentazione filmica

Il concetto stesso, i caratteri, la natura molteplice della documentazione filmica si chiariranno, anche per quel che riguarda le questioni prima accennate, nei processi concreti di progetti e di esperienze che i protagonisti della documentazione filmica continueranno ad affrontare. Mi riferisco innanzi tutto alle strutture (ma anche alle persone singole o ai gruppi di persone) che hanno realizzato i prodotti finiti sul G8 di Genova⁴⁴, e su altri macroeventi di questi ultimi due anni in Italia e nel mondo: le lotte che il movimento sindacale è riuscito a sviluppare coinvolgendo milioni di persone nei rinnovi contrattuali di categoria (si pensi ai metalmeccanici) e nella difesa dei diritti (l'art.18 ne è l'esempio più evidente), gli incontri che mobilitano masse vastissime di giovani negli appuntamenti contro la globalizzazione (da Firenze a Porto Alegre), la solidarietà con il popolo palestinese. le grandi manifestazioni collettive sulla questione centrale della guerra.

E tenendo conto proprio di questa tipologia di interlocutori teoricamente possibili (anche se finora soltanto in parte disponibili al confronto che l'Archivio Audiovisivo non si stanca di proporre), voglio tentare di dare un primo contributo in questa direzione con una riflessione su due esempi o ipotesi di progetti che sono quindi ipotesi di usi.

Il primo esempio-ipotesi riguarda la “*questione Fiat*”.

E' ormai evidente che la crisi dell'auto Fiat ha aperto un processo d'importanza nazionale e internazionale; che avrà una durata lunga nel tempo, con esiti imprevedibili. Lo sviluppo della crisi, a partire dal suo acuirsi (da settembre 2002) e sino alla fine di dicembre 2002, ha già messo in evidenza che si alterneranno momenti “visibili”, soprattutto quelli che coinvolgono stabilimenti e lavoratori, e altri meno “visibili”, soprattutto quelli che avvengono entro le mura dei diversi “palazzi”.

In Italia, ci sono luoghi precisi nei quali questa crisi investe la collettività, i lavoratori, i cittadini, gli esseri umani: Torino Mirafiori, Verrone (Biella), Milano-Arese, Cassino (Frosinone), Termoli /Campobasso), Pratola Serra (Avellino), Pomigliano (Napoli), Melfi (Basilicata), Termini Imerese (Palermo). E poi ci sono gli stabilimenti Fiat all'estero, in tutto il mondo.

Ci era sembrato quindi elementare fin dall'inizio, per chi opera nel settore della documentazione audiovisiva e condivide - anche se criticamente, anche con posizioni diverse - l'ansia di rinnovamento e di cambiamento che emerge dai diversi movimenti che hanno affollato le piazze italiane negli ultimi due anni democratica, che fosse un dovere porsi *l'obiettivo di un progetto comune per seguire nel tempo questa crisi, documentandola con la registrazione di*

⁴⁴ La difficoltà cui ho già accennato circa una conoscenza articolata dei nuovi protagonisti produttivi della documentazione a carattere sociale emerge anche per quanto riguarda appunto i realizzatori - collettivi o individuali - dei prodotti finiti sul G8 di Genova che l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO e che sono riportati nell'appendice citata. Dall'elenco qui di seguito riportato diviso in due gruppi, quello delle strutture e quello delle persone individuali - emergono strutture di diverso tipo (archivi; aziende di produzione audiovisiva; centri sociali; editori; emittenti radio e tv; enti e associazioni politiche e culturali; testate giornalistiche; ecc.), con una confusione in certi casi tra strutture produttive e strutture distributive. E' un sintomo ulteriore di quanto sarebbe necessario un coordinamento informativo cui ho accennato. *Le strutture*: AC/cinema & video; AK Kraak; altrocinema.it; Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico; Arte Scienza sas; Big Sur; Bonsai Film; Candida TV; Centro Sociale Auro - Catania; CRED Comunità Montana del Casentino; Csoa Askatasuna; Dati&Strategie; Fandango; Giovani Comunisti di Orbassano; Groucho Film; Indigo Film; Indymedia; Kanal B; Laboratori ATC Roma; Leoncavallo Libri; Linearossa; Luna rossa cinematografica; Marea; Ondevisive; Palomar; Radio Sherwood; Rai Due (Stracult); RCS Periodic; Reel; Rete AntiG8 Arezzo - Porto Franco (Toscana); Rifondazione Comunista di Padova; Shake; "Sto gledas?" Zagabria; L'Unità; Video Riot Generation; Zag Production. *Persone individuali*: F. Balbo, D. Colombari, O. Verri, P. Calmieri; M. Balsamo; F. Brambilla, F. Oberrauch; G. Carella; F. Cerrina; M. Cucurnia; F. Del Getto; D. Ferrario; P. Frettari; Fumagalli; P. Girelli, D. Queirazza; G. Giusto; G. Graglia; S. Lorenzi, F. Micali, T. Paoli, Federico Micali, Teresa Paoli; G. Manisco; L. Marini; G. Miglio; P. Montevecchi; G. Pangrazio, F. Leo, M. Nigro; G. Partesana; F. Pelagalli Luxa (Trieste); S. Piattella; V. Ragottino; F. Villa.

suoni e di immagini e diffondendola in tutto i modi, anche per consentire un'informazione qualitativamente diversa da quella dominante nei due network tv italiani⁴⁵.

Non c'è stato nulla di tutto ciò, nonostante i tentativi fatti; nella realtà, si è verificato invece qualcosa di diverso.

Ci sono stati interventi di documentazione filmica da parte di diversi soggetti (a parte i network tv): quelli a cura della CGIL, di "Cinema del presente" e sicuramente di altri soggetti di cui non abbiamo però notizia. A Termini Imerese è nata una "tv di strada", "Telefabbrica", poi chiusa d'autorità per violazione della legge sulle frequenze.

L'Archivio audiovisivo ha realizzato in questi mesi una lunga e dettagliata documentazione audiovisiva delle lotte per la salvaguardia del posto di lavoro negli stabilimenti Fiat di Termini Imerese e di Arese, che ha consentito la realizzazione di due "film-documento"⁴⁶. Con questa denominazione si è voluto indicare un collegamento ideale con l'esperienza dei "cinegiornali liberi" promossi nel 1967-68 da Zavattini, esplicitamente richiamati in una didascalia iniziale⁴⁷.

C'è stato un unico risultato positivo di coordinamento: quello concordato tra l'Archivio Audiovisivo con un gruppo di cineasti di Torino⁴⁸, che ha documentato gli eventi di questi mesi sulla Fiat nel capoluogo piemontese, realizzando un film, per una diffusione congiunta dei tre film in un'unica videocassetta⁴⁹.

E' un segno positivo, ma è troppo poco. Tra l'altro, senza un apporto collettivo, la documentazione filmica della crisi Fiat rischia di fermarsi; i lavoratori sono già "scomparsi" dall'informazione tv dominante, che ha naturalmente preferito le vicende ai vertici del gruppo Fiat: come si vive da cassaintegrati "non fa notizia", per riprendere, modificandola, un'espressione di Giovanni Cesareo⁵⁰.

⁴⁵ In un primo livello di elaborazione compiuta dall'ARCHIVIO AUDIOVISIVO, si era ipotizzata una "scaletta" così formulata:

- creazione – anche se non formalizzata – di un pool di strutture e persone
- studio di forme di coordinamento generale e specifico
- accordo con le confederazioni sindacali (CGIL, CISL, UIL), i sindacati di categoria (FIOM, FIM, UILM), le altre rappresentanze sindacali attive e presenti
- concertazione alternata fra i membri del pool degli interventi di registrazione
- realizzazioni di moduli formativi per consentire la presenza permanente di una persona e di una videocamera nei luoghi della crisi, che assicurino la documentazione d'emergenza
- disponibilità collettiva dei materiali prodotti
- autonomia di enti e soggetti del pool nell'elaborazione di prodotti finiti nell'ambito del coordinamento
- ricerca di canali di diffusione tv in Italia e in Europa disponibili e interessati a una programmazione periodica (una volta al mese) di un prodotto finito realizzato da una dei soggetti del pool
- elaborazione di un piano di fattibilità con relativa previsione di costi.

⁴⁶ La documentazione raccolta è stata utilizzata per realizzare due film-documento, *Fuori dai cancelli*, di Vincenzo Mancuso, che segue la lotta dei lavoratori della fabbrica di Termini Imerese dalla fine di ottobre 2002 fino alla consegna delle lettere di cassa di integrazione ai primi di dicembre; e *L'autunno dell'Alfa Romeo*, di Max Franceschini, prodotto in collaborazione con altrocinema.it, che segue i lavoratori dell'Alfa di Arese dalle prime manifestazioni di fine settembre fino al capodanno in fabbrica.

⁴⁷ La fisionomia dei cinegiornali può essere per tanto la più variabile. A volte brevi e a volte lunghi. Composti con una sola <voce> o di dieci, cernito voci. Sopra un tema solo, o su temi indirettamente convergenti verso un tema di fondo o addirittura divergenti ma con una finalità conoscitiva, critica, informativa, esplorativa. Non sono a priori né introversi né estroversi, né documentaristici in senso stretto né lirici né autobiografici né biografici né in terza persona invece. Sono come via via è necessario essi siano per informare meglio mescolando tutte le definizioni e i modi per cercarne di nuove e di nuovi": C.Zavattini, "I cinegiornali liberi", 1967, in *Cinenotizie in poesia e prosa – Zavattini e la non-fiction*, a cura di T.Masoni e P.Vecchi, Lindau, Torino, 2000.

⁴⁸ Il gruppo, denominatosi "Cinem@gitazione", e di cui fanno parte i registi Gianfranco Barberi, Pè Calopresti, Armando Ceste, Giacomo Ferrante, Davide Ferrario, Adonella Marena, Pier Milanese, Claudio Paletto, Luca Pastore, Alberto Signetto, Enrica Viola e il montatore Alberto Ruffino, ha realizzato *Senza fiato?*, un film di 20'.

⁴⁹ Sul sito www.altrocinema.it c'è una cronaca dettagliata dell'esperienza, già presentata tra l'altro in proiezioni pubbliche ai lavoratori di Torino e di Milano.

⁵⁰ G.Cesareo, *Fa notizia*, Editori Riuniti, Roma, 1981.

Non sarebbe il caso di discutere e confrontarsi su una questione come questa? E' un terreno, anche in senso proprio, che investe tutta l'Italia; che comporta il riesame di tanti aspetti della storia nazionale (e internazionale), comprese le alternative tra diversi modelli di sviluppo; che si configura come un macroevento di lungo periodo temporale, dai mille aspetti, dalle mille facce, con mille diversi possibili modi di trattarla; e un primo livello di elaborazione collettiva per questa miniera di situazioni e di occasioni dovrebbe essere quello di progettare una documentazione filmica che consenta la produzione di documenti per la storia, per il confronto, per la conoscenza del proprio presente e del proprio passato.

Non è, non continua a essere questo evento un terreno sul quale si dovrebbe verificare una crescita del movimento di documentazione filmica alternativa, che è uno degli elementi di un diverso assetto della comunicazione audiovisiva e multimediale nelle diverse forme che essa dovrebbe assumere come "altra possibilità" rispetto agli apparati mediatici dominanti? A questo confronto, oltre alle strutture e alle persone indicate sopra (nell'elenco della nota 44), e ad altre esistenti sicuramente ma che non conosco, non dovrebbero partecipare anche le diverse forze organizzate delle differenti sinistre (politiche, sindacali, dei movimenti), per le responsabilità che competono a loro su questo terreno?

L'alternativa è quella consueta della perdita e di una dispersione - soprattutto nel tempo - non solo e non tanto dei "prodotti finiti", ma di tutto il resto del materiale: ripetendo quanto è già avvenuto tante volte. E invece la crisi Fiat sarebbe stata l'occasione per una raccolta permanente di una *grande raccolta di documentazione filmica da mettere a disposizione di tutti*; avrebbe consentito il collegamento sul territorio con tutte le iniziative - individuali e collettive - che agiscono, hanno agito, possono agire su questo terreno, tra l'altro nella prospettiva di una presenza continuativa dei mezzi di registrazione sui luoghi del conflitto sociale: "Telefabbrica" ne è un esempio preciso, come il lavoratore di Arese che con la sua videocamera registra le sue immagini sulle lotte, secondo il suo "punto di vista" (fuori dalla fabbrica, perché dentro è "naturale" che non possa farlo): un esempio di documentazione filmica realizzato da un protagonista, fenomeno comprensibilmente ancora abbastanza raro tra i lavoratori rispetto a ciò che accade nel mondo giovanile⁵¹.

Ripeto polemicamente un'osservazione fatta sopra: è possibile che il valore della competitività abbia agito così nel profondo di tanti o di tutti, determinando il primato di una logica autoriale o di un'esclusiva "di movimento" che non scende a patti con il "concorrente", trascurando completamente gli interessi di quei lavoratori in appoggio dei quali si dichiara di agire con i propri interventi di documentazione filmica o di film-opere"?

Il secondo esempio-ipotesi riguarda la "*televisione alternativa*": un'espressione che uso per indicare i diversi tentativi attualmente in corso di organizzare nuove forme-strutture di diffusione televisiva della documentazione filmica sui temi d'interesse sociale e politico oggi più rilevanti, e sui quali in questi Annali sono presenti alcuni documenti programmatici.

Mi riferisco quindi a esperimenti come quelli di "Global Television" (effettuati a Firenze in occasione del Forum Sociale Europeo l'8 e il 9 novembre, e a Termini Imerese il 31 dicembre-1° gennaio), come quelli di "No war tv" (con la trasmissione sperimentale del 10 dicembre da Roma), come quelli di "Orfeo" a Bologna (nel quadro della rete di "Telestreet", cui appartiene anche "Telefabbrica")⁵².

⁵¹ Di queste riprese c'è una "citazione nel film di M.Franceschini *L'autunno dell'Alfa Romeo*.

⁵² Non entro nel merito di questi "tentativi" (e di altri meno conosciuti che pure esistono), anche se sarebbe utile approfondire i diversi progetti, tra cui purtroppo sembra prevalere di nuovo l'antagonismo anziché la collaborazione, come invece sarebbe necessario. Informazioni in proposito sono rintracciabili soprattutto in siti web: su quelli specifici dei movimenti, dei vari social forum, e di altri come www.candida.thing.net, www.emergency.it, www.indymedia.org, www.libera.it, www.megachip.info, www.retelilliput.org, www.tavoladellapace.it, www.yabasta.it, ecc.

Sono tutti esempi di una esigenza molto forte di una comunicazione per immagini che utilizzi le tecnologie telematiche per costruire televisioni "altre" da quelle dominanti. Qui l'aggettivo "altre" implica una diversità radicale nel modo di produzione; non si tratta di "ripescare" le esperienze, pure interessanti e positive sotto il profilo dei contenuti, che sono state espulse dalla tv pubblica: si tratta, dovrebbe trattarsi, di qualcosa appunto di sostanzialmente diverso, di un rovesciamento delle pratiche produttive dominanti, dell'introduzione di innovazioni molto forti nel rapporto tra fase di registrazione e fase di trasmissione, di una ricerca difficilissima per rendere compatibili le esigenze di una partecipazione senza esclusioni e della democrazia decisionale con le esigenze imposte da un'attività che ha suoi ritmi, orari, livelli operativi, capacità tecniche, competenze molto articolate, livelli inevitabilmente gerarchici, e che non è proprio possibile governare con il sistema dell'assemblee permanente.

Il passaggio dall'attuale condizione di sostanziale passività dell'utente-spettatore a un'ampia interattività comporta un processo lungo, molto complesso, che dovrà svilupparsi percorrendo più strade e che sarà inevitabilmente costellato di errori come accade sempre quando si sperimenta sul serio qualcosa di nuovo. Si tratta di una dimensione di lavoro collettivo in cui soggettivamente si dovrà imparare a conciliare le proprie idee, le proprie preferenze, le proprie soluzioni con quelle degli altri, almeno fino al punto terminale che ciascuno dovrà individuare come non superabile. Si configura quindi un'attività produttiva che è insieme anche un laboratorio politico delle nuove forme di democrazia partecipata che le tecnologie possono consentire, ma senza affidare a esse compiti che non hanno né possono avere o che sarebbe sbagliato che avessero.

Tra l'altro, come sempre avviene, sarà necessario sviluppare esperienze nell'ambito di diversi sistemi tecnologici e di differenti condizioni operative, dalla tv satellitare a quella con frequenze, da quella possibile nei "coni d'ombra" delle frequenze alla tv digitale sul web (forse la forma più avanzata che oggi si può immaginare per la sua natura di possibile "medium bidirezionale: [dove] l'utente potrà dialogare con l'emittente, crearsi il proprio palinsesto ed accedere a numerose altre funzioni"⁵³, ma che per ora appare anche la meno "prossima" a risolvere le difficoltà tecnologiche che presenta).

Ma quello che è certo è che fin da ora, fin dalle attuali prime esperienze, la *documentazione filmica* possiede all'interno di questa prospettiva un valore centrale; e lo possiede proprio in quanto tale, non soltanto come "fonte" per sintetici "prodotti finiti" che ne possano derivare. E' allora questo il quadro nel quale probabilmente la documentazione filmica troverà la sua collocazione "naturale", per la sua "vicinanza" a quella specificità televisiva che è la "trasmissione in diretta". *Essenziale sarà la produzione di documentazione filmica; ma essenziali saranno la sua conservazione e la sua catalogazione, per poter attingere immediatamente alle immagini che si vogliono trasmettere.* Ecco allora emergere l'importanza del reale coordinamento di una "rete" sul territorio in cui strutture e individui svolgano, in autonomia ma insieme in un disegno condiviso, attività di produzione, di formazione, di conservazione e di catalogazione del materiale filmico; che le tecnologie informatiche siano utilizzate anche per

⁵³ A.Balbi, *Tv sul web o wb in tv?*, www.html.it/dossier/13_webtv/04.htm: "Come sempre accade alla nascita di un nuovo medium, molte previsioni sono state fatte in questi anni sul rapporto tra Internet e gli altri mezzi di comunicazione. In particolare, come era naturale, l'attenzione si è concentrata principalmente sul rapporto tra Internet e la Tv, che è stata per anni e rimane ancora il sistema comunicativo più popolare e diffuso.

È bene sottolineare che praticamente tutte le previsioni dei vari "guru" a questo riguardo sono state smentite dai fatti. Hanno finora fallito il bersaglio sia quanti prevedevano (e forse auspicavano) la scomparsa della Tv sotto il peso di Internet, sia quelli che immaginavano l'assorbimento dei servizi Internet da parte dell'apparecchio televisivo. Negli ultimi anni sono nate numerosissime Web-Tv. Alcune sono state create *ex novo* per Internet, altre sono la trasposizione online di trasmissioni già esistenti. Sia i colossi della Tv (Cnn, Nbc, Bbc, ma anche la nostra Rai) che i maggiori siti di informazione (CNet, Bloomberg) trasmettono su Web i propri notiziari. ...Le Web-Tv godono di un certo successo ma, essendo un fenomeno relativamente nuovo, non si può ancora scommettere sul loro futuro. Per il momento, esse devono fare i conti con la scarsità di banda, a causa della quale la ricezione dell'immagine per l'utente comune risulta lenta, discontinua e di bassa qualità."

costruire banche-dati che, ancora una volta autonome e "difese", siano però in condizione di "dialogare" tra loro, di condividere i dati in un unico gigantesco serbatoio dal quale sia possibile attingere prima di tutto le informazioni necessarie.

La "crisi Fiat", in questo senso, avrebbe potuto, potrebbe agire da terreno utilissimo di sperimentazione; anche perché avrà, purtroppo, un lungo tempo di sviluppo davanti, e questo consentirebbe la inevitabilmente lenta costruzione dei rapporti necessari tra i soggetti interessati a questo disegno. Sotto questo profilo, tra l'altro, è anche utile un recupero critico di esperienze già praticate, per estrarre elementi utili anche alla progettazione attuale⁵⁴. Tra l'altro, in conclusione, mi limito a sottolineare come un problema decisivo implicito in questa prospettiva di canali di diffusione sia appunto quello della circolazione dei materiali realizzati, quale che sia la loro forma: una diffusione che consenta loro anche una minore dipendenza dal "mercato dell'attualità", nel quale si iscrivono anche le forme di distribuzione di videocassette da parte di testate giornalistiche.

Purtroppo, ora c'è anche la guerra: che con la sua "fretta", tra i tanti orrendi effetti che ha sempre, potrebbe avere anche quello di costringere una *mobilizzazione della documentazione filmica* fatta in modo affannoso, rendendole quasi impossibile la necessaria inventività per trattarla, farla conoscere, informare su di essa, opponendo alle risorse del sistema mediatico dipendente dal potere, tipo le varie CNN, appunto la fantasia, le idee, il pensiero di tutti.

E invece c'è necessità di tempo: non è con la fretta che si riesce a tradurre in realtà la speranza-utopia di una crescita di individui e gruppi, di una lenta presa di coscienza del lavoro collettivo come pratica politica fondamentale.

⁵⁴ Per indicare un solo esempio, si rilegga, di G.Cesareo, "Frammenti di lavoro nella Tv pubblica", conversazione con Raffaele Siniscalchi, in AA.VV., *La sortie des usines*, Ediesse, Roma, 1995; e "La variabile tv", negli *Annali I, A proposito del cinema documentario*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998, per una conoscenza dell'esperienza del Gruppo di ideazione e produzione di "Cronaca" della Rai-Tv, che "è forse l'unico a che sia riuscito nella seconda metà degli anni '70 – con i suoi servizi e le sue inchieste nelle fabbriche, nelle scuole, nelle zone emarginate o nascoste della vita metropolitana – a sperimentare un modo di produzione dell'informazione adeguato alla novità del potenziale televisivo. La caratteristica di questo modo di produzione è quella di lavorare *insieme con i protagonisti dell'esperienza sociale*, in un rapporto dialettico non di strumentalizzazione e non subalterno, sulla base del quale i <soggetti> e i <testimoni> degli eventi e dei processi contribuiscono alla impostazione dell'inchiesta...suggeriscono e discutono durante le riprese <dal vivo> e le interviste...Non siamo ancora all'auspicio zavattiniano secondo il quale <la tv dovrebbe essere un mezzo attraverso il quale si esplicano il controllo e la partecipazione popolare su tutti gli aspetti della vita umana> (è un auspicio formulato nel 1961!)...Sono ricomposte le fasi della ideazione e della produzione ma non si interferisce su quella della programmazione...". Per parte mia ritornerò in una successiva occasione sull'esperienza di una trasmissione tv, *Uomini della scienza*, del 1977, di cui fui responsabile insieme a Lucio Lombardo Radice (per la Rai il coordinamento era di Marina Tartara), e in cui ci fu un tentativo anche di incidere appunto sulla messa in onda, concordandone certe modalità con il direttore della Rete 2, Massimo Fichera, che accettò di compiere una sperimentazione anche su quella fase finale del processo produttivo.