Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico

Annali
I
1998

A proposito del film documentario

© Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Fondazione DPR 13 febbraio 1985

Via F. S. Sprovieri, 14 – 00152 Roma
Tel. 065896698 – 065896508 Fax 0658331365
e-mail: aamod@tin.it archivio@tin.it
www.aamod.it

Indice

Premessa
di Giovanna Boursier PAG 9

Gramsci e il cinematografo
di Michelangelo Notarianni PAG 11

Altro cinema e non-film
di Ansano Giannarelli PAG 17

Parte I

Un'altra "storia infinita"
di Carlo Lizzani PAG 37

Primi approcci al documentario italiano
di Adriano Aprà PAG 40

La nuova stagione del documentario italiano
di Stefano Della Casa PAG 68

Quando la memoria ha bisogno di oblio
di Paolo Isaja PAG 77

Il montaggio della storia
di Pierre Sorlin PAG 98

Il film dell'industria.
È mancato il pubblico, non la qualità
di Claudio Bertieri PAG 106

Lavoro operaio e lotta "contro il lavoro"
nel documentario italiano degli anni '90
di Roberto Silvestri PAG 115

La variabile tv
di Giovanni Cesareo PAG 122

Mutazioni epocali
di Franco Carlini PAG 134

PARTE II

Rossellini televisivo.
Eredità e utopie di un'educazione permanente
di Maria Coletti PAG 143

Zavattini e l'altro cinema
di Emiliano Battista PAG 156

Antologia di teoria zavattiniana
a cura di Emiliano Battista PAG 182

L'ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

Presentazione PAG 215
Statuto PAG 218
Attività PAG 224
Cronache del 1998 PAG 228

A Michelangelo

Premessa

di Giovanna Boursier

Questo volume è frutto di uno sforzo comune, collettivo: di chi l'ha voluto, di chi lo ha immaginato, di chi l'ha pensato e organizzato, di tutti coloro che, coi loro scritti, hanno contribuito a realizzarlo. Ed è quindi frutto di discussione e confronto, tra persone anche molto diverse che hanno cercato di riflettere sul senso dell'Archivio, per provare oggi, a quasi vent'anni dalla sua nascita e con la pubblicazione dei primi *Annali*, a condensarne storia e anima come è stata e come vorrebbe continuare ad essere.

Forse anche per queste ragioni Michelangelo – col quale ho collaborato fin dall'inizio della prepazione di questo volume – se n'era appassionato e lavorava soprattutto nella discussione, immaginando, senza mai aver paura di ripensare, di interrogarsi ogni volta dall'inizio, nel tentativo di capire fino in fondo il senso di quello che stavamo facendo. Probabilmente gli piaceva mescolare le persone e provare a farle scrivere, pensare e cercare insieme.

Nelle riunioni ascoltava, soprattutto. Fumava molto e osservava. E sorrideva, anche, mentre gli altri progettavano e protestavano, disfavano idee e cercavano collaboratori. Poi interveniva pacatamente e diceva ciò che lo colpiva, che gli piaceva, si ricordava di Rulli e Petraglia, e raccontava di *Matti da slegare* spiegandone "il carattere principalmente antropologico che il cinema non riesce sempre a dire", e citava Bateson, che leggeva sempre. Parlava de *Il grido*, il film di Antonioni, che considerava straordinario perché ci vedeva il lavoro, e che amava molto. Di quel film del 1957 – girato nelle nebbie della povertà padana, tra Rovigo e Ferrara, nello zuccherificio, con gli operai, i camionisti, la benzinaia, quelli che vivono e lavorano sul fiume – voleva scrivere oggi, e lo voleva fare provocatoriamente, raccontandone l'efficacia documentativa oltre la fiction e la capacità di evocare ciò che nel cinema non si trova mai, o bisogna andarlo a scovare negli ultimi anni, e sempre poco tra gli italiani.

Michelangelo pensava al "carattere documentario del fotogramma", e suggeriva, come sempre. E considerava con attenzione le opinioni di tutti, anche quelle più giovani e incerte, lasciando appunti e intenzioni.

Così si rifacevano gli indici, si contattavano esperti e si cercavano strade, ovviamente sempre intorno ai temi del lavoro, del movimento ope-

raio, della storia, che da sempre orientano l'attività dell'Archivio e ne dànno il significato. E si tornava a riflettere sul documentario e sulla via della memoria, importante soprattutto oggi quando tutti dimenticano.

Alla fine è stato quindi naturale articolare questi *Annali* sul tema del cinema documentario, della non fiction, utilizzando i testi raccolti per dire come le immagini in movimento restino testimoni e acquistino senso quando riescono a diventare strumenti di memoria anche attuale, impaziente, non pietrificata, ma viva e presente. E li dedichiamo a Michelangelo, di cui adesso, oltre al suo scritto, ci manca tutto, ma ci restano gli insegnamenti e gli stimoli, vivi e presenti, appunto.

Gramsci e il cinematografo

*di Michelangelo Notarianni**

Per ora, sono le uniche immagini in movimento di Gramsci, le sole finora ritrovate che ripropongono il suo "gesto" con i mezzi del cinema. La rapidissima sequenza del documentario moscovita del 1922 nella seduta del IV congresso dell'Internazionale comunista ha incontrato anche Gramsci. Lo ha inquadrato quasi per caso, neanche per un attimo in primo piano. Gramsci è ancora a metà strada del suo cammino di quadruplice provinciale. Non è protagonista neppure nel nuovo partito appena nato in Italia. È appena giunto per la prima volta in quella che è già per lui e per milioni sparsi nei continenti la capitale del mondo nuovo. La macchina da presa ne ha rubato per un attimo l'immagine affidandone al destino la conservazione.

È quasi ovvio che quei pochi metri di pellicola, miracolosamente individuati tanti anni dopo, di nuovo a Mosca, dall'occhio attentissimo di Paola Scarnati, siano diventati il cuore più segreto dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, l'oggetto in cui in certo modo si condensa il senso di un lavoro di conservazione della memoria.

Si sa che Gramsci si è interrogato a lungo sul rapporto tra gesto e parola, e tra parola parlata e scritta e infine, quasi al limite, tra parola e musica, corporeità e discorso. La nuova cultura (e la nuova società) dovrà ristabilire il nesso, spezzato dal macchinismo, tra gesto e parola e tra emozione e forma. Ristabilirà una sintesi tra retorica e logica, discorso emotivo e discorso razionale, passione e azione. E il filo "religioso" che corre dall'"*Ordine nuovo*" a "*Americanismo e fordismo*" e alle riflessioni sul principio educativo, la riforma intellettuale e morale, il confronto con

---

* Michelangelo Notarianni voleva realizzare, insieme ad alcuni registi dell'Archivio, un film su Gramsci. E non solo lo voleva realizzare, ma ne aveva anche scritto, più di dieci anni fa, a Roma, nel dicembre 1988, organizzando (con la collaborazione di Fabrizio Berruti) una delle tante iniziative dell'Archivio, la rassegna "Gramsci e il cinematografo". Ne abbiamo trovato traccia tra le carte della Fondazione.

Pubblichiamo quindi sia la sua presentazione della rassegna che il progetto del film, che Notarianni aveva lasciato senza firma, come al solito pensando collettivamente e immaginando qualcosa che poi non è stato ma che potrebbe diventare, oggi, ancora uno dei tanti stimoli che ci sembra più attuale che mai.

Croce e con la questione cattolica, il rovello di ogni pagina dei quaderni.

C'è molto di gramsciano, oggi soprattutto, in questo nostro interrogarci appena all'inizio su immagini in movimento di un passato così prossimo e così remoto. La testimonianza della parola scritta, della storia e della teoria, ci sembra non bastino più. Del resto, non è forse un caso se proprio negli anni del carcere di Gramsci un giovane antropologo inglese di nome Gregory Bateson usava per primo l'immagine fotografica e cinematografica per interrogarsi sulla civiltà priva di macchine e di mercati, a Bali. Il gesto inganna meno della parola e ne rappresenta il contesto, il luogo della verifica.

Dunque, il cinema e Gramsci, la testimonianza filmata dell'immagine e del gesto in movimento, per la storia grande e ancora tutta da fare del movimento operaio. A partire da quelle brevi immagini di Mosca, oggetto di culto, simbolo e segno di interrogazione.

L'Archivio ha un "programma Gramsci" che è già a un punto significativo. Oltre alla scoperta moscovita (ma chissà se resterà l'ultima, perestrojka e glasnost aiutando?) si sono già raccolti molti materiali audiovisivi – sia documentari e didattici che di fiction – prodotti in Italia e all'estero sul rivoluzionario sardo; se n'è iniziata l'analisi e la catalogazione scientifica; si sono effettuate e si continuano ad effettuare, compatibilmente con i mezzi a disposizione, interviste audiovisive con personaggi ancora viventi che conobbero Gramsci in diversi ambienti (il caso di Vera Vergani, la grande attrice pirandelliana, è uno dei più fortunati e ci è apparso quasi miracoloso). Il materiale individuato e raccolto sarà poi diffuso secondo diverse modalità: cicli di proiezioni, montaggio di materiali audiovisivi secondo diverse ottiche, progettazione di strumenti didattici, poetico-narrativi, saggistici implicanti il mezzo audiovisivo, anche promuovendo la sperimentazione in questo campo.

Le giornate su "Gramsci e il cinematografo" promosse dall'Archivio insieme all'Istituto Gramsci sono dunque una tappa di un lavoro da tempo iniziato, che oggi esce allo scoperto e ha molta strada ancora da percorrere. Vogliono essere una prima verifica e anche un appello alla simpatia e alla comunicazione. Non è esattamente un lavoro di moda, quello di cui parliamo. Ma certo, se le mode fossero tutto ciò che conta nella realtà, gli archivi non avrebbero ragione di esistere. E molte altre cose con loro.

Una proposta di film collettivo sulla vita di Gramsci

Autori: *Ansano Giannarelli, Franco Giraldi, Ugo Gregoretti, Francesco Maselli, Giuliano Montaldo, Ettore Scola*

A differenza di esperienze precedenti di anni passati da tempo, il film che qui si propone potrebbe, forse dovrebbe, muovere da una constatazione: la grande distanza che ci separa, noi che ci proponiamo il film e l'Italia in genere, da Gramsci. Dall'eroismo silenzioso della sua figura, dal culto dello sforzo e della fedeltà a se stesso e ai suoi compagni che la caratterizza, più in generale dall'Italia di allora, dal fascismo e dall'antifascismo, dalla cultura e dalla società di quel tempo. E non perché si abbia la sensazione che problemi e contraddizioni di quell'Italia siano davvero "superati". Solo perché i termini del problema hanno cambiato forma. E forse anche perché qualcosa è stato dimenticato e rimosso. Dunque il punto di partenza di oggi non può che essere un senso di rimorso collettivo verso un passato a cui non si pensa più con attenzione, diventato noto, ovvio, forse morto. C'era qualcosa di più, in quel passato, di quello che ricordiamo? La provincia che era l'Italia di allora era forse più ricca di come la ricordiamo? E forse addirittura più della coscienza di sé dell'Italia di oggi? E questo rimorso che confusamente avvertiamo non ha forse a che fare con noi e con i blocchi che ci fanno in qualche modo stagnare?

Il film dovrebbe svolgersi in un insieme di episodi, diciamo sei, come una serie di "misteri", dove il termine vuole oscillare tra il giallo e il rito religioso. In effetti ogni episodio della vita di Gramsci ha dato luogo e dà luogo a incertezze fattuali e interpretative dovute in larga misura al lungo silenzio dei testimoni diretti e alla loro successiva scomparsa. C'erano fatti e avvenimenti di cui non si poteva parlare e di cui, quando ormai si può, mancano le fonti scritte o orali. Dunque l'unità dell'insieme potrebbe essere nella domanda rivolta al passato, nel carattere in qualche modo ipotetico della ricostruzione e nello stile necessariamente non illustrativo di tutta l'impresa. Il cinema si presta naturalmente a questo tipo di interrogazione, proprio per il suo riferimento alle cose visibili e alle immagini che durano, quasi delle madeleine materialiste. L'intenzione sarebbe una sorta di antidoto e di reagente alla nostra storia senza spessore, all'assuefazione del preconfezionato e della realtà raddoppiata del mondo delle merci che esaltano se stesse nella rappresentazione che sostituisce la vita. Dunque, in un mondo spettrale il cinema come spettro inquietante; in un mondo in cui la realtà si è trasformata in spettacolo che ricerca la realtà e le cose.

Le stazioni dei misteri, l'abbiamo detto, possono essere sei, tutte con un sostanziale grado di autonomia narrativa: la Sardegna, Torino, Mosca, Vienna, Roma, Turi e Formia. Tutte contengono un problema non risolto, un "mistero".

La Sardegna quello della abiezione della micro borghesia italiana e meridionale sepolta nell'arcaismo, che genera nella sofferenza un uomo di genio, dalla volontà di ferro, l'opposto del suo tipo classico. La madre "eroica", il padre debole e vittima, la miseria la malattia la menzogna della convenzione, la confusione squallida del provincialismo. Gli episodi dell'arresto del padre, della vergogna familiare, della bugia che cerca di nasconderla ai figli bambini. E la deformità e la lotta contro la deformità per la conquista della normalità "pagana". Da dove viene questa forza di ribellione? Dai cromosomi? Dal corto circuito del confronto con la storia italiana e mondiale, appena avviata?

Torino è l'incontro con la guerra e la rivoluzione, tra ipermodernità delle macchine e della massa operaia e arcaismo dell'individuo solo e antico, la nascita improvvisa di un capo da un ragazzo malato povero e dalla voce debole.

Mosca (la "capitale del mondo" nel '22) è di nuovo il confronto tra arcaismo e modernità, tra una società di élite geniali e cosmopolite (non solo i politici) e l'immenso vulcano dell'arretratezza. Insomma la Sardegna più Torino a livello planetario. E Gramsci cresce ancora, è uomo maturo, conosce l'amore e il confronto con la nevrosi, costruisce una famiglia. Cioè diventa in qualche modo russo e dunque più italiano.

Vienna, il più difficile forse degli episodi, quello centrale, è il ritratto di una differenza. È qui che Gramsci diventa il capo non più discusso del comunismo italiano, ed è qui che annoda i fili per la costruzione del gruppo dirigente e il superamento del bordighismo settario. L'episodio è il ritratto di una differenza di una città capitale dell'intellettualismo cosmopolita: c'è un provinciale, anzi un "quadruplice provinciale" che si occupa del mondo e guarda all'Italia, cioè alla differenza tra oriente e occidente, non alla provincia Cacania con i suoi rovelli. Forse è il tema Gramsci-Freud che può diventare emblematico. Le sorelle Schucht sono, in un certo modo, le "isteriche di Freud". E attraverso loro c'è il dialogo tra il mondo e le classi da un lato e l'individuo con la sua solitudine dall'altro.

Roma è la storia di un paradosso e di una tragedia. Un capo nasce e si impone nella sconfitta, un capo che guarda al dopo e che non lo vedrà. Come non vedrà i suoi figli che vivranno in Russia, russi e sovietici del tempo di Stalin. Qui siamo alla storia politica in atto, il delitto Matteotti e la nascita del regime, i rapporti di antagonismo con Mussolini e di difficile convivenza con le altre opposizioni. Ci vuole verosimilmente uno sforzo di stile per evitare il film "storico" su un tema quasi contemporaneo, in genere ridicolo. Massimo didattismo, proprio da cartellone popolare o da audiovisivo, velocità, essenzialità dell'informazione. Tutto ovviamente ancora da approfondire.

Turi è il mistero principale e conclusivo: il privato e il pubblico, i bambini lontani e l'odio per il nemico invisibile e sempre presente, la malattia e la vitalità, due storie d'amore che si intrecciano entrambe difficili e irrisolte, la malattia e la vitalità, la lotta per la sopravvivenza mentale e la monotonia che invita a cedere, il dissenso con il partito e la fedeltà intima, anche negli scritti segreti dei "*Quaderni*". Niente è semplice e oleografico, anche per l'immobilità dello scenario.

La ripartizione degli episodi tra registi e sceneggiatori non è ancora compiutamente definita e presuppone comunque un ulteriore sforzo verso l'omogeneità del punto di vista generale, che lasci grande spazio alle sensibilità e alle specifiche domande dei singoli. Ogni episodio si pensa dovrebbe alternare e intrecciare testimonianze dirette, immagini reali di luoghi e di cose, brani documentari e una parte narrativa vera e propria.

Altro cinema e non-film

*di Ansano Giannarelli**

1. "Annali 1998": il primo di una serie

La Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico pubblica il primo volume dei suoi Annali, quello del 1998, alla vigilia di un anniversario significativo: i venti anni di esistenza di questo istituto che in altra occasione io definii un'"anomalia"[1], attribuendo una valenza positiva a questo termine.

Lo fa dedicando il suo primo Annale – come ricorda Giovanna Boursier nello scritto che apre il volume – a un amico e compagno che ci ha lasciati da poco, Michelangelo Notarianni, il quale qualche mese fa ci invitò a interrogarci se nella storia dell'Archivio non fosse giunto finalmente il momento di cominciare a pubblicare gli "annali" della Fondazione, affermando in tal modo, proprio con un atto anche formale e in certo senso "accademico", e perciò "solenne" agli occhi di un mondo consolidato, la certezza del superamento di un lungo precariato vissuto in anni tormentati e tormentosi per la sinistra italiana e per le sue politiche culturali. E all'impostazione di questo primo "annale" Notarianni aveva cominciato a lavorare. Nella nostra dedica, insieme al dolore che permane per un'assenza fisica per i laici definitiva, vuol esserci anche il senso profondo di una memoria che per un'istituzione come questa costituisce il terreno fondamentale della sua stessa ragion d'essere. Memoria come ricordo dei vivi, più che come culto dei morti; memoria di chi resta per chi era sentito come simile per idee convinzioni valori, oltre le tante differenze possibili; memoria come sopravvivenza degli esseri umani oltre la morte, nella riconsiderazione di atti attività elaborazioni, nel continuo riesame di proposte osservazioni ipotesi progetti per estrarne tutti gli elementi di vitalità; e ciò non solo attraverso le "opere" (di qualsiasi tipo e genere), ma anche attraverso il ricordo delle pratiche quotidiane: incontri, riunioni, commenti estemporanei; memoria anche di ringraziamento per ciò che ha fatto chi se n'è andato, anche se si è trattato soltanto di "piccolo quotidiano lavoro"[2].

---

* Presidente dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Regista, docente al DAMS di Bologna.

Questo Archivio audiovisivo – nell'intenzione di chi ha cominciato quest'opera, Paola Scarnati (molto prima della sua strutturazione in associazione e poi in fondazione riconosciuta), e quindi di coloro che via via si sono aggregati a questa iniziativa e a questa struttura – è nato per salvare dalla dispersione e dalla distruzione le immagini in movimento, i film[3], che in Italia le organizzazioni politiche e sindacali del movimento operaio hanno cominciato a produrre, dopo la caduta del fascismo.

C'è un rapporto profondo, a mio avviso, tra la nascita di un nuovo linguaggio espressivo com'è quello filmico e il mondo del lavoro, l'industria fordista, l'organizzazione nel mondo di un proletariato che lancia una sfida alle classi dominanti per la direzione della società. Significativo è innanzi tutto il fatto che il linguaggio filmico scaturisca dalla materialità di processi che attengono alla meccanica e all'ottica e alla chimica (la cinecamera e i suoi obiettivi, la pellicola e i suoi processi di sviluppo e di stampa), e che alla sua "scoperta" concorrano anche specifici interessi della nascente industria moderna. È un rapporto svelato altresì dalla singolare coincidenza nell'uso di un termine – "montaggio" – che caratterizza sia la "catena" della fabbrica sia l'articolazione del linguaggio filmico[4].

Ancora più emblematica è la circostanza in cui le opere prodotte da questo straordinario strumento espressivo diventano rapidamente e definitivamente arte classica e insieme mantengono tutta la forza dell'innovazione, della trasgressione, della sperimentazione, della ricerca del nuovo: una circostanza in cui sembrò che l'"assalto al cielo" tentato per la prima volta dalla Comune di Parigi fosse diventato realtà nella Russia dei soviet. Lì fu realizzato per qualche anno il cinema più importante e più avanzato del mondo, l'arte nuova del XX secolo: e non è certamente un caso che in quell'ambito le distinzioni di genere (fiction/non fiction, diremmo oggi) non pesassero minimamente, Ejzenštejn e Pudovkin e Kulešov e Dziga Vertov ne sono una testimonianza altissima. Ma che la classe operaia avesse conquistato il potere si rivelò presto un'illusione (che peraltro durerà a lungo, nel mondo): lo stalinismo e la burocrazia politica trasformarono in un breve periodo la rivoluzione in regime conservatore e dispotico (preparando così le condizioni per il crollo di cinquant'anni dopo), le cuoche non impararono a dirigere lo Stato, e anche il cinema ne fu colpito a morte.

Ma la fine di un'illusione non significa automaticamente la scomparsa di un'utopia: essa rinasce sempre per la spinta che continua ad animare tanti esseri umani, una spinta profondamente legata alla realtà stessa e alle condizioni concrete dell'esistenza e alle sue contraddizioni vecchie e nuove, che anziché diminuire aumentano (e producono al contrario anche la tendenza alla semplificazione rozza e violenta). È in questo senso che dev'essere inteso il significato del nome del nostro Archivio, "del movimento operaio"[5]. Un aspetto della sua "anomalia" consiste anche nell'utopia della sua tendenza, della sua scelta di campo: conservare la memoria audiovisiva di un "movimento operaio" che forse vede diminuire il suo peso specifico, ma che – nel suo storico passare da una condizione di subalternità nei rapporti di produzione a "classe generale" la quale si fa carico dell'intero processo di trasformazione della società, e si pone come punto di riferimento per l'assetto sociale nel suo complesso – resta un punto di riferimento emblematico per tutti coloro che nei diversi luoghi tra il Nord e il Sud svolgono un "piccolo quotidiano lavoro" per cambiare un mondo non accettato mai come il migliore di quelli possibili. Si tratta di milioni di esseri umani che – oltre la fatica per sopravvivere – faticano anche a far sentire la propria voce, a mostrare il proprio volto e i propri sogni, in una società planetaria come quella contemporanea dove la comunicazione va acquistando un peso crescente, e si va strutturando come un ambito dove le strutture macroscopiche accentrate (le multinazionali) concepiscono strategie mondiali e le diffondono su schermi grandi e piccoli, pubblici e casalinghi, ottenendo insieme consenso e profitto; mentre le dimensioni microscopiche diffuse si configurano obiettivamente come la possibile controparte, il possibile contropotere, la possibile controinformazione (si sarebbe detto una volta), anche se stentano a organizzarsi, ad analizzare i motivi dell'insuccesso e dell'esaurimento di tante ipotesi e sperimentazioni pur fatte nei decenni trascorsi, a costituirsi come rete, a utilizzare meglio le potenzialità rese possibili dal decentramento produttivo[6]: sono forze individuali e collettive, energie culturali e capacità organizzative, che vivono per il momento in una forte atomizzazione, anche perché è in essa che hanno trovato il rifugio per sopravvivere alla "bufera" complessiva che ha investito il mondo intero (e l'Italia con caratteri peculiari): sconvolgimenti politici nazionali e internazionali, nuova rivoluzione industriale, trasformazione dei processi produttivi, crescente importanza della produzione immateriale.

Anche se mi rendo conto dei rischi culturali e politici che mi assumo scrivendo queste righe, passibili di essere ironicamente considerate come retoriche, "vetero", ecc.; anche se sono consapevole della possibile contraddizione tra la mia soggettività e la carica che rivesto attualmente nella Fondazione (e che determina tra l'altro la collocazione di queste pagine prima degli altri contributi), m'interessa tuttavia testimoniare sul fondamento della fatica di raccogliere e conservare una memoria audiovisiva relativa soprattutto alla storia delle classi subalterne, memoria audiovisiva che il nostro Archivio raccoglie e conserva per salvarla e farla conoscere: tale fondamento risiede su una grande passione dei suoi aderenti, almeno di molti di essi, non per un cinema mitico e indifferenziato, bensì per un cinema critico, un cinema-saggio, un cinema delle lotte – lotte per il lavoro come per l'indipendenza e la libertà – un cinema delle diversità, un cinema delle minoranze: un cinema altro. O *un altro cinema*, su cui tornerò più avanti, come ritornerò su un dato che non può essere ignorato, se ci si vuo-

le attenere – come penso sia giusto (anche se è difficilissimo) – a un'"analisi concreta di una situazione concreta": e cioè di essere sostanzialmente io l'unico a parlare in questi Annali non soltanto a *nome di*, ma anche a *proposito* dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

2. Un film operaio

In questo quadro, si comprende anche il motivo della scelta che Notarianni aveva fatto di un suo scritto in questo primo "annale", e per il quale aveva già scelto un titolo provocatorio: "*Un film operaio*". Si trattava de *Il grido* di Antonioni. Dagli accenni che me ne fece a voce, Notarianni voleva mettere in rilievo la ricchezza di un film che si prestava straordinariamente sia a una riscoperta della sua forte tematica appunto "operaia", sia a un ragionamento su tanti aspetti del linguaggio filmico. Considerando come la critica cinematografica di tendenza comunista aveva accolto il film di Antonioni, sostanzialmente negandone la validità per una rappresentazione del tutto falsata, "individualistica", della classe operaia e dei suoi rappresentanti, probabilmente gli stava a cuore un discorso concreto – al di là delle generalizzazioni semplificatrici verso le quali nutriva una profonda diffidenza – su un aspetto specifico dello "stalinismo", o meglio ancora dello "zdanovismo"[7] accettato dai comunisti italiani nella loro cultura, una sorta di paraocchi ideologico il quale nel caso della critica cinematografica scattava, forse anche per disciplina, o per timore di "scomuniche", per esempio nei confronti dei film sovietici della serie *Giuramento* o quando erano affrontate tematiche storiche e sociali fuori dei confini tracciati appunto dalla "direttiva del realismo socialista"[8]. Notarianni voleva mettere in rilievo più aspetti: la profonda contraddizione dello "zdanovismo" in rapporto a una tradizione critica del tutto diversa cui peraltro i comunisti si riferivano nel campo estetico, da De Sanctis a Gramsci; e come il prevalere dell'ideologia in quanto falsa coscienza impedisse di vedere ne *Il grido* e nella peculiarità del suo linguaggio filmico una narrazione anticipatrice della crisi sociale. la rappresentazione artistica portata alle estreme conseguenze di un'alienazione che non riguardava soltanto i ceti borghesi, ma appunto anche la classe operaia, con la "mancanza di senso" del lavoro manuale nell'industria fordista, e che con logica ineccepibile poteva tradursi attraverso il suicidio nel rifiuto complessivo di una vita senza senso[9]. Ma non era soltanto questo. Rifacendosi alle posizioni teoriche dell'Antonioni giovane, e alle sue opere documentaristiche, a Notarianni sembrava che il carattere stilistico "misto" rivelato da *Il grido* mettesse in evidenza come fiction e non fiction siano categorie addirittura fungibili, e si riprometteva di indicare gli esempi testuali di questa fungibilità, nel contesto generale del film.

3. Il terreno d'azione dell'Archivio audiovisivo

Il ragionamento previsto su *Il grido* aveva anche il senso di una precisazione orgogliosa sul terreno d'azione di questo Archivio audiovisivo.

Esso è nato – questo non va dimenticato – per salvaguardare dalla dispersione e quindi dalla distruzione un patrimonio filmico prodotto in Italia negli anni del secondo dopoguerra a opera delle organizzazioni della sinistra italiana, nelle sue articolazioni politiche (partiti e movimenti) e sindacali (anche qui da quelle istituzionali alle istanze autonome di base); e a questo corpus di film si sono aggiunti quelli raccolti nel mondo e prodotti dai movimenti per l'indipendenza, da organizzazioni politiche alternative ai poteri dominanti, da produzioni "indipendenti" collettive e individuali. Rispetto alla grande dicotomia che può farsi risalire agli stessi "padri fondatori", Lumière e Méliès, tra cinema definito "documentario" e cinema chiamato "di fantasia" o "di finzione" (dicotomia che soltanto di recente è stata contrassegnata da nuovi nomi, fiction e non fiction[10]), il patrimonio dell'Archivio, nella maggioranza dei documenti filmici che lo compongono, coincide direi necessariamente con il "cinema documentario": è tra l'altro un cinema economicamente meno costoso della produzione filmica di fiction, e quindi come tale più rispondente alle possibilità finanziarie delle sue fonti produttive o promotrici. È anche un cinema più "agile", può perfino essere fatto da una persona sola, non ha tutte le complicazioni tecniche che costituiscono la "macchina cinema"[11].

L'Archivio audiovisivo naturalmente è consapevole della sua "naturale" predisposizione a occuparsi, interessarsi, operare prevalentemente nel campo della non fiction (o del film documentaristico, se si vuole): anche perché questo significa attrezzarsi per una specializzazione in cui rivendicare un ruolo protagonistico, nell'ambito dell'assetto istituzionale e organizzativo degli archivi filmici, dalle cineteche alle mediateche[12]. È bene però chiarire che la consapevolezza di questa collocazione "parziale" non significa accettare passivamente una posizione "minoritaria" e subalterna del film di documentazione: l'unitarietà sostanziale di questo straordinario linguaggio comunicativo ed espressivo è la concezione di fondo a cui si ispira l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, che tra l'altro con il termine "audiovisivo", certo meno bello e poetico di "film", ha inteso dichiarare il suo oltrepassare la contrapposizione tecnologica tra "cinema" e "televisione", per collocarsi appunto in un terreno dove l'immagine in movimento eventualmente accompagnata da suoni prescinde dal supporto originario, successivo e futuro (come si esprime la Fiaf a proposito del termine "film"). D'altronde, il rifiuto di "autoghettizzarsi" non vuol dire chiudere gli occhi di fronte al fatto che questa parte dell'universo audiovisivo è – in modo particolare in Italia – marginalizzata; e che questo ha determinato nel tempo una serie di con-

seguenze negative, che in qualche periodo sono state perfino vicine a una riduzione a "fantasma" di questo tipo di opere e prodotti, sostanzialmente scomparsi nella considerazione anche degli specialisti e dei media (e quindi di conseguenza nel senso comune generalizzato). Così come la scelta (concettuale, culturale, politica) di una considerazione unitaria della produzione filmica non esprime ovviamente un rifiuto preconcetto delle diversità che storicamente si sono determinate, ma semmai al contrario una loro considerazione a partire dalla loro natura reale, e quindi tenendo conto delle cause e delle ragioni che tendono a una frammentazione che si è addirittura accentuata nel tempo.

In questo quadro e in questa prospettiva l'Archivio audiovisivo si è mosso e intende continuare a muoversi, accentuando anzi la sua azione e la sua iniziativa. Il fatto stesso di aver deciso che il suo primo Annale affrontasse una serie di aspetti di questa materia ne è una prova significativa.

4. L'"indice" degli Annali

I saggi che costituiscono questo primo Annale, dopo la breve "apertura" di Lizzani, rispondono all'intenzione di affrontare il tema da alcune delle possibili angolazioni diverse con cui indagare in questo contenitore o "pianeta" costituito dal "film documentario". Le brevi indicazioni biografiche degli autori sono già un elemento di orientamento nel percepire i singoli approcci specifici. Si vedrà così che ci si occupa del fenomeno "cinema non fiction" come di un settore trascurato dagli storici del cinema, partendo da una panoramica sui "cortometraggi", definiti come tali dalle leggi del cinema italiano di questi decenni, e coincidenti in maggioranza con il cinema "documentario" e compiendo quindi un sintetico percorso dall'inizio del sonoro alla produzione televisiva (Aprà). C'è chi invece analizza un cinema più recente, influenzato fortemente anche dalla nuova tecnologia video, che ha come terreno privilegiato di visione quello dei festival, essendo loro negati dalle logiche preventivamente selettive del mercato le sale cinematografiche e gli schermi (Della Casa). C'è chi riflette antropologicamente, anche sulla base del proprio specifico lavoro, sul rapporto tra memoria e oblio, e su quanto grande continui a essere il debito di uno straordinario mezzo di documentazione-analisi-racconto qual è quello filmico nei confronti di grandi eventi e accadimenti quotidiani, grandi personaggi e gente comune (Isaja). Si ribadisce, con approfondimenti critici, il profondo particolarissimo valore del documento filmico per la storia, un rapporto di cui l'autore è stato uno dei principali studiosi (Sorlin). Si affronta il rapporto tra cinema e lavoro in due dimensioni diverse: quelle del cosiddetto "cinema industriale" che soprattutto negli anni '60-'70 conobbe in Italia un particolare sviluppo,

consentendo anche sperimentazioni difficili nella produzione tradizionale, e insieme essendo anche un po' lo specchio della fase di sviluppo del capitalismo italiano (Bertieri); e quelle di una produzione di tendenza (di cui questo Archivio audiovisivo conserva molti esempi) di carattere sociale e sulla tematica propria del lavoro fordista, di cui si accennano i pochi pregi e i molti difetti, riferendo anche l'ipotesi di una scarsa propensione italiana per il cinema documentario, e osservando l'attuale fioritura di una sorta di produzione "anticinema", da considerare insieme con attenzione e diffidenza (Silvestri). E poi il discorso si amplia e si attualizza: attraverso una rivisitazione (Cesareo) del modo in cui la televisione italiana affrontò e agì in questa dimensione comunicativa, introducendo indubbie novità in un panorama molto rigido (durate, sonoro di presa diretta, inchieste e interviste, modalità produttive, ecc.); e con una apertura sulle prospettive e insieme sulle nuove contraddizioni inserite nella produzione audiovisiva di documenti dalla digitalizzazione e dalla telematica, proprio a proposito tra l'altro del rapporto tra immagine e parola: un futuro per il quale appare sempre più indispensabile agire per vincere l'"analfabetismo delle immagini", che continua a caratterizzare la società postindustriale (Carlini).

E infine, in questa "sintesi" sull'"indice" del volume, m'interessa accennare anche agli ultimi due saggi, su Rossellini (Coletti) e Zavattini (Battista) e sull'antologia degli scritti zavattiniani sull'*altro cinema* (a cura sempre di Battista). Non è – credo – un caso che siano due giovani a trattare questi due temi, come non è certamente un caso che l'Archivio audiovisivo abbia loro dato uno spazio adeguato, accanto a generazioni più adulte, proprio nella trattazione di questi due argomenti. E corrisponde a una precisa intenzione il riferimento ideale a queste due figure del cinema italiano. Una di esse, Rossellini, soprattutto nella sua produzione televisiva, propone un nuovo rapporto tra cinema e storia, e compie straordinarie sperimentazioni linguistiche proprio riguardo alla integrazione tra fiction e non fiction. E Zavattini è forse il principale teorico – non sistematico, ma anzi al contrario vulcanico nella continua proposta di sperimentazione delle forme comunicative e produttive – di un *altro cinema*[13].

Ma prima di affrontare questo aspetto, anche in rapporto a un'ipotesi progettuale riguardante l'Archivio audiovisivo, desidero sottolineare che i riferimenti sintetici ai saggi contenuti nel primo degli Annali della Fondazione sono stati fatti per dare una panoramica dei temi affrontati e dei punti di vista, dai quali emergono due dati significativi, che a mio avviso sarebbe sbagliato sottacere.

Ciò che ha colpito almeno me, più della parzialità delle ottiche che indagano su un fenomeno così complesso (e quindi la parzialità è per altri versi inevitabile), è il fatto che i saggi dànno la sensazione di un panora-

ma culturale relativo alla *critica del film documentario* che si presenta a compartimenti stagno, poco comunicanti tra loro: insomma, così come il mondo di questo tipo di produzione è stato in Italia marginalizzato, provocandone una frammentazione esasperata, questo carattere sembra emergere anche per quanto riguarda l'elaborazione storica e teorica. Produzione e analisi critica della produzione appaiono vivere la stessa condizione, determinata da anni di isolamento, e quindi caratterizzata dall'assenza di quell'intreccio di posizioni, anche conflittuali, ma che sono di solito corrispondenti comunque a un confronto. Insomma, ne emerge un quadro che è quanto di più lontano si possa immaginare da qualsiasi fenomeno di "corrente" o di "movimento" o di "tendenza".

Il secondo dato consiste – sempre a mio parere – in una contraddizione che questa pubblicazione manifesta in modo esplicito, e quindi evidente a chi legga oltre le apparenze. Il tema dei saggi è in genere il cinema chiamato "documentario", nel quale l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico dovrebbe essere in qualche modo presente, referente e interlocutore (anche in modo polemico e critico): e invece in nessuno dei saggi c'è un riferimento a questa istituzione, alla sua vita ventennale, a ciò – per poco che sia – che è riuscito a fare in questo settore, alla proposta stessa di una struttura che è insieme di ricerca, raccolta e conservazione, ma anche di produzione, di uso e riuso: un "modello di archivio"[14]. È una contraddizione che qui mi limito a rilevare, sia pure con una punta di amarezza, ma sulla quale credo sarebbe bene riflettere per le implicazioni che essa propone.

5. L'*altro cinema* e il *non-film*

Si è detto sopra della dicotomia tra film "documentaristici" e "fantastici", una distinzione che continua a esistere nell'ambito cinematografico specifico, ma che nel più ampio ambito audiovisuale (cinema, tv, nuovi media audiovisivo-informatico-digitali) è stata sostituita da una distinzione più "generalista": quella tra fiction e non fiction.

Si tratta però di definizioni che implicano entrambe una semplificazione la quale tende a istituire graduatorie di "valori" (estetici, produttivi, tecnici). Tra coloro che hanno un atteggiamento critico verso gerarchie meritocratiche basate soprattutto su interessi politici ed economici, su "baronie" culturali e accademiche, su posizioni di dominio nei media di massa, quindi su un senso comune generalizzato, da tempo si è individuata una necessità di effettuare distinzioni fondate su altri criteri. È nata così – io credo – la locuzione *altro cinema* (che contiene al suo interno anche il *non film*, e cioè qualsiasi film diverso dal lungometraggio di finzione destinato alle sale cinematografiche), certamente accusabile di

genericità e anche di sudditanza, definendosi come opposizione minoritaria al "cinema", ma tuttavia significativa nella sua intenzione[15].

Ci sono due aspetti che io personalmente – e forse in una posizione pressoché solitaria rispetto alla maggioranza sia degli studiosi di cinema che degli autori – considero tra le "sconfitte" pesanti nella storia e nell'evoluzione di questo nuovo straordinario linguaggio comunicativo ed espressivo.

Il primo consiste nel colpo durissimo che fu inferto al cinema a livello mondiale da un'introduzione del sonoro governata e diretta dalle ragioni dell'industria e del commercio. Fu quello un momento in cui nel dilemma perennemente ricorrente "cinema arte o industria?" prevalse decisamente l'industria, che impose e generalizzò proprio quell'uso del parlato, che era "un'arma a due tagli", come si esprimeva Ejzenštejn manifestando tutta la sua preoccupazione, insieme con Aleksandrov e Pudovkin, in quello che va sotto il nome di "manifesto dell'asincronismo"[16]; da allora il cinema si "teatralizzò" fortemente, divenne dipendente della letteratura, la parola acquistò un valore che spesso sovrasta l'autonomia originaria dell'immagine: e ci vorranno le due rivoluzioni linguistiche ed espressive del neorealismo e della nouvelle vague per consentire una ripresa dell'elaborazione delle "inesauribili risorse"[17] esistenti per le possibilità espressive del cinema. Inoltre, in un certo senso è in quel momento che si consolidò la dicotomia tra cinema di finzione e cinema "documentario", in cui questo comincia a essere marginalizzato, considerato secondario in una scala gerarchica di supposti valori linguistici ed espressivi; è forse da questo momento che il cinema cosiddetto "documentario" è indicato come privo di quella "narratività" che invece la tradizione della narrativa letteraria assicura al cinema di finzione, rifornendolo di "storie"; è da questo momento che la non fiction diventa un parente povero del "pianeta cinema"; la parola *film* è usata da tutti, specialismi e senso comune, come termine generale per il film "a soggetto", il resto è *non film*.

La seconda "sconfitta" è quella relativa all'introduzione del colore nella tecnologia filmica. Il cinema nasce in bianco-nero, e quindi già di per sé con una straordinaria carica interpretativa del reale che registra anche con il movimento; l'industria vi introduce il colore con una progressiva perfezione tecnica in modo tale che esso sia sempre più vicino alla realtà, la "riproduca" su un supporto tecnico (pellicola o videonastro) in un modo sempre più fedele. E così via via il suo dominio diventa sempre più esteso, fino a divenire quasi totalizzante, introducendo addirittura una nuova dimensione percettiva e storico-culturale di massa, per cui nell'accostamento con il colore il bianco-nero diventa addirittura sinonimo di tempo passato, appunto di materiale di archivio. Parlo di "sconfitta" non per una vocazione all'autocompatimento, bensì perché non si

tratta di una nuova possibilità offerta alle scelte comunicative ed espressive insieme al bianco-nero, ma di quella che molti anni addietro già mi capitò di definire una vera e propria "dittatura del colore": ormai accettata da tutti come la "normalità".

Il riferimento a queste due "sconfitte" ha un senso proprio perché l'*altro cinema* è viceversa quello che riesce a realizzarsi nel massimo di libertà espressiva consentita dalle situazioni concrete. E quindi:
– un cinema che innanzi tutto rifiuta distinzioni di genere, di quantità (durate temporali), di tecnologie (schematicamente pellicola, videonastro analogico o digitale, memorie di PC, ecc.), di forme tecnico-espressive (bianco-nero e colore, formati di pellicole o di videonastri);
– un cinema che rifiuta valori per principio ritenuti tali nelle logiche mercantili, come il massimo successo in quanto massimo profitto economico, o la massima audience come massimo successo culturale-politico (due risultati che in genere convivono, realizzando così il capolavoro paradossale di unificare profitto e consenso, dove il paradosso sta nel fatto che il profitto è pagato dai soggetti "spettatori", che si unificano nel consenso);
– un cinema che postula un modo di produzione il quale esalti il lavoro collettivo, e la collaborazione tra chi sta dietro e chi sta davanti alla cinecamera o alla videocamera; un cinema che postuli il massimo possibile di una nuova forma di fruizione, quella interattiva, che trasforma la natura stessa dello spettatore.

E altri caratteri li ho accennati sopra (cinema critico, cinema-saggio, cinema delle lotte, cinema delle diversità; cinema delle minoranze).

È un terreno d'indagine che l'Archivio audiovisivo intende approfondire, anche nei successivi Annali. È nota la convinzione che la storia non si faccia con i "se". Ma in qualche caso, forse, porsi la domanda "che cosa sarebbe accaduto se..." può essere una metodologia utile a individuare nuove azioni, nuove iniziative, nuove tattiche e strategie: insomma, gli elementi per un progetto.

6. Elementi di progetto

Oggi c'è chi dice che il film documentario è in prospettiva "un affare": perché lo sviluppo che si prevede nel consumo di prodotti filmici attraverso tutti i possibili canali di diffusione, nuovi rispetto alla tradizionale sala cinematografica, comporterà una crescente richiesta anche di questa modalità filmica, oltre che di quella fiction e di materiali di archivio. Ci sono in effetti segnali che indicano come in generale verso questo tipo di produzione e verso il patrimonio di documentazione filmica degli archivi si stia manifestando una nuova generale attenzione[18].

Ma questa prospettiva di ripresa deve comunque fare i conti con una

serie di arretratezze che pesano tuttora, e che riguardano l'assetto produttivo del settore, l'organizzazione delle forze autoriali e produttive che lo compongono, la sua presenza nei canali "generalisti" della diffusione televisiva, l'ipotesi di canali "tematici" dedicati al documentario, il rilancio rinnovato di una cultura che – a partire dalle scuole e dalle università – promuova la conoscenza di un settore audiovisivo che ha una importanza enorme, e che esige tra l'altro grandi capacità e competenze nel realizzarne i prodotti, per le difficoltà in certi casi assai maggiori nella loro progettazione e nella loro realizzazione. La necessità di un lavoro di "ricostruzione" dell'habitat del film non fiction – dato e non concesso che sia mai stato costituito qualcosa in Italia in quest'ambito – è pressante; ed è una ricostruzione che dovrebbe investire tanti aspetti del fenomeno.

Non voglio anticipare decisioni che dovranno essere prese negli organismi direttivi della Fondazione. M'interessa invece sommariamente indicare una serie di aspetti sui quali richiamare l'attenzione di quanti hanno a cuore questo ambito della produzione audiovisiva in Italia, considerando anche che l'arretratezza nel nostro paese su questo terreno rischia di rendere più difficile la nascita di quei rapporti europei che sono una condizione oggi indispensabile per un rilancio nello sviluppo di questo settore:
– c'è la necessità di un lungo lavoro di "ricostruzione" della storia del documentario italiano (nel cinema e nella tv, ma anche fuori di questi classici canali di diffusione) e dell'intero *altro cinema*, realizzando **un catalogo generale**, ovviamente informatizzato, con l'indicazione delle fonti e delle disponibilità;
– occorre avviare un'operazione **di ricerca e recupero** dei testi filmici oggi dispersi presso mille fonti anche individuali, affrontando tra l'altro con un piano serio e fondato anche quella prospettiva – che ne dovrebbe d'ora in poi garantirne la conservazione – del "**deposito legale**", in discussione nelle aule parlamentari, ma che nella sua attuale impostazione del tutto astratta rischia di diventare una delle tanti leggi esistenti in Italia ma non applicate, mettendo così in pace le coscienze e lasciando poi nella sostanza le cose come sono[19];
– ci sembra importante affrontare in modo organico il problema della **formazione** relativamente a questo settore, considerando anche che l'ambito della non fiction sarà quello nel quale il mercato del lavoro conoscerà sicuramente la sua espansione maggiore; e quindi in questa direzione c'è innanzi tutto un lavoro di ricognizione e poi di coordinamento tra tutte le iniziative che alla formazione fanno riferimento, dalla Scuola nazionale di cinema alle iniziative private di alto livello come la Scuola I cammelli di Torino o Zelig di Bolzano, fino ai corsi di formazione professionale che periodicamente si attuano in diverse regioni italiane, e considerando anche iniziative in fase di sperimentazione in questa direzione presso facoltà universitarie con corsi tipo DAMS (dipartimento arti mu-

sica e spettacolo)[20]; senza dimenticare che sarà poi nell'introduzione nella scuola dell'obbligo di materie inerenti al cinema e all'audiovisualità che si dovrà inserire anche la considerazione di quest'*altro cinema*, in modo da alfabetizzare correttamente i giovanissimi fin dai loro primi anni di fruizione dei prodotti audiovisivi;
– collegato con la formazione c'è anche un'iniziativa da prendere per l'identificazione e la formalizzazione di **professionalità nuove** o comunque attualmente non riconosciute: da quella tradizionale del filmaker o del videomaker (in cui si identificano ormai molti giovani) a quelle, ancora da definire e sperimentare, richieste dalla multimedialità, come il documentalista multimediale[21];
– un'altra forma di coordinamento di cui si avverte la necessità è anche quella della **politica dei festival** relativamente a questa parte del "pianeta audiovisivo", facendo lo sforzo di superare rigide separatezze per instaurare invece – pur nel rispetto delle singole autonomie – una sorta di continuità tra le iniziative di diffusione ma anche di confronto e di elaborazione culturale di cui molti festival italiani sono ormai portatori proprio relativamente alle esperienze di non fiction;
– appare importante aiutare e incoraggiare infine l'**elaborazione teorica** rispetto all'*altro cinema* e al *non film*, anche con l'obiettivo – forse utopistico ma certamente appassionante – di tradurre in positivo quell'"*altro*" e quel "*non*". "Il lavoro che resta da fare è dunque imponente", è stato ricordato già qualche anno fa[22]. E questo è certamente un terreno non programmabile, ma sul quale creare occasioni significative in tutti i modi possibili: di cui i nostri Annali vorrebbero essere un riferimento annuale, anche per poter osservare nel tempo il cammino percorso, e la sua logica, e i suoi punti di accordo e disaccordo.

Tutto questo lavoro, questa ipotesi di progetto, è evidente che può essere fatto soltanto con una forte collaborazione tra diversi soggetti, compresi quelli che già stanno attivamente operando in questa direzione. Nella prefazione al volume citato *Modello di archivio audiovisivo*, Paola Scarnati indicava istituzioni, enti, organismi ai quali sarebbe stata inviata quella prima elaborazione "su un tema la cui importanza è superfluo sottolineare, mentre purtroppo occorre insistere sulla scarsa considerazione che da troppe parti è ancora manifestata a questo proposito"; e l'elenco comprendeva anche soggetti che ancora oggi consideriamo interlocutori "naturali" di questa proposta: per esempio i Ministeri dei beni e delle attività culturali, dell'università e della ricerca, della pubblica istruzione; la Scuola nazionale di cinema e gli archivi e cineteche esistenti, pubblici e privati; la Rai-Tv; associazioni come Filmmaker, l'Anac, la nuova DOC/IT. A loro ci rivolgeremo nuovamente, sperando in una risposta positiva per avviare questo processo che ci sembra giusto e necessario.

Note

1 A. Giannarelli, "*L'anomalia archivio*", in "*Il patrimonio dell'archivio: immagini e storia*", un fascicolo di presentazione senza indicazione di data, ma del 1990.

2 Da un verso della poesia "*Lode del lavoro illegale*", di B. Brecht, "*Poesie e canzoni*", Einaudi, 1961.

3 Nel primo Annale della Fondazione non può mancare, a mio avviso, sia pure in nota, il riferimento al termine "film", da noi accolto nel significato che ha voluto dargli la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film): "*una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare*" (è una traduzione non scientifica). È una definizione che non dovrebbe consentire gerarchie di valori in rapporto alle durate, alle tecnologie, ai "generi". È una definizione che non può essere applicata soltanto al film fiction (come invece fanno generalmente specialisti e spettatori). La nostra continua riaffermazione del termine "film" nel senso indicato dalla definizione FIAF è polemica nei confronti di un altro termine, anch'esso entrato nell'uso generalizzato del senso comune, "filmato": la trasformazione di un aggettivo in sostantivo si è storicamente verificata in ambito televisivo (peraltro incline a inventare superficialmente, "orecchiando", neologismi assurdi), ed esprime un certo disprezzo verso quello che era concepito come materiale di supporto nella programmazione televisiva (è uno dei tanti segni del conflitto culturale esistito e ancora esistente tra cinema e televisione).

4 Il rapporto tra "lavoro" e "documenti filmici" è uno dei temi centrali dell'Archivio audiovisivo. È un percorso che si snoda attraverso:
– rassegne convegni seminari ("Classe operaia e cinema italiano", rassegna audiovisiva a Livorno nel 1982; "Obiettivo sul lavoro", rassegna audiovisiva alla XVII Triennale di Milano del 1986; "Una doppia assenza", rassegna audiovisiva sul lavoro femminile nell'industria, Chianciano-Tivoli, 1987; "La fabbrica e la memoria", rassegna audiovisiva e convegno a Terni nel 1993; "La sortie de l'usine", rassegna audiovisiva e convegno a Torino, 1995; "Archivi audiovisivi europei – Un secolo di storia operaia", convegno con proiezioni a Roma, 1998);
– ricerche e pubblicazioni ("*Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale*", ricerca per il Cnel, 1988; "*Audiovisivi e contratti di lavoro*", ricerca per il Cnel, 1993; "*La fabbrica e la memoria*", atti del convegno di Terni, 1994; "*La sortie de l'usine*", volume per il convegno di Torino, 1995);
– produzioni (le antologie audiovisive *L'evoluzione del posto di lavoro nell'industria automobilistica*, del 1984; *Frammenti di fabbrica*, del 1987; *Operaie*, della serie *Diario del '900*; la serie di vc *I lavoratori dentro le innovazioni tecnologiche: uomini, macchine, società*, realizzate in collaborazione con la Fiom-Cgil nel 1987; *La memoria della fabbrica*, videotestimonianze operaie, 1994; *Gli anni duri*, di A. Ceste e *La fabbrica integrata*, di A. Giannarelli, videotestimonianze realizzate entrambe nel 1995 per il convegno di Torino "La sortie de l'usine"; *Mai più*, di F. Pullano, in collaborazione con Union comunicazione, 1998, sul tragico incidente sul lavoro di Ravenna del 1988).

5 Per lasciare una memoria negli Annali di frammenti della storia ormai ventennale di questo istituto (e forse qualcuno la scriverà anche, una storia dell'Archivio audiovisivo), va ricordato che l'aggiunta dell'aggettivo "democratico" alla denominazione di Archivio audiovisivo del movimento operaio fu "suggerita" durante l'iter di trasformazione ufficiale dell'istituto in *fondazione riconosciuta*. Malgrado che questo processo abbia avuto come principali protagonisti due personaggi anch'essi sicuramente "anomali" nel panorama politico e culturale italiano, il presidente della Repubblica Sandro Pertini e il presidente dell'Archivio Cesare Zavattini, che non avevano certamente alcunché da eccepire sulla denominazione, la "burocrazia" che per due anni istruì il complicato procedimento "suggerì" appunto l'aggiunta di quell'aggettivo, "democratico", per togliere alla denominazione originaria una nettezza evidentemente interpretata come un po' estremista e perciò settaria, e quindi "ammorbidirla" con un'aggiunta che fu accettata anche per non provocare ulteriori rinvii, ma che in una lettura maliziosa fa pensare a una qualche forma di contraddizione tra movimento operaio e democrazia.

6 Si veda "*La memoria ricomposta come risorsa da utilizzare*", un'elaborazione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico nel volume, "*La ricerca socio-economica in Italia*", a cura di ARIELE (Associazione per la ricerca sulle istituzioni, l'economia e il lavoro in Europa), 1996. In essa si propone il tema di "*archivi audiovisivi 'nodi' decentrati di una rete nazionale per una politica di governo della comunicazione audiovisiva pubblica e privata*". È un'ipotesi di possibile organizzazione del decentramento proprio per quel che riguarda gli archivi audiovisivi, sui quali la Fondazione ha effettuato una ricerca, pubblicata in un grande catalogo europeo ("*Film and Television Collections in Europe – The MAP-TV Guide*", Blueprint, 1995. MAP-Memoire-Archives-Programmes), e poi in edizione italiana ("*Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, a cura di Laura Arduini, realizzata dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, edita nella collana "Cataloghi di vita italiana" dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995).

7 "Zdanovismo" è un termine nato nella polemica politica degli anni '50, e deriva dal nome di Andrej A. Ždanov, uno dei principali collaboratori di Stalin, presidente del soviet supremo tra il 1945 e il 1948, anno della sua morte. Si veda il suo libro "*Politica e ideologia*", Roma, Rinascita, 1949. Una valutazione post-stalinista sul suo ruolo è presente nel capitolo "*Ždanov e la marea nazionalista*", e in particolare nel paragrafo "*L'ideologia contro la cultura*" in "*Storia dell'Unione Sovietica*", di G.Boffa, Ed. Unità, 1990, vol.4, pp.91-109.

8 Delle questioni relative all'estetica si occupò anche un altro dirigente sovietico, Georgij M. Malenkov, che addirittura nella sua relazione al XIX congresso del 1952 (l'ultimo con Stalin in vita, e quello in cui scomparve il termine "bolscevico" dalla sigla del partito, che si trasformò in Pcus) espose una serie di tesi riguardanti il "tipico" in arte. Significativa e singolare è la circostanza che uno filosofo come il comunista Galvano della Volpe – che proprio al cinema ha dedicato non poche pagine della sua elaborazione, in più d'una occasione (ma si veda per tutte "*Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*", in "*Opere*", a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, 1973, vol. 5) – abbia "usato" concetti espressi da Malenkov a proposito della discussione in corso in quegli anni sull'estetica materialistica: forse in modo strumentale, per far accettare anche nell'ortodossia comunista le metafore e i simboli del linguaggio artistico.

9 Nel film *La fabbrica integrata*, da me realizzato insieme a Gabriele Polo, c'è la testimonianza di un ex operaio addestrato al "nuovo modo" di produrre nell'industria automobilistica, Gennaro Esposito, che racconta la drammatica scelta fatta di abbandonare la fabbrica – la Fiat di Melfi – perché incapace di resistere ai ritmi innaturali dell'alternarsi tra lavoro diurno e lavoro notturno.

10 Peraltro la distinzione tra fiction e non-fiction nasce ed è riferita soprattutto alla produzione destinata alla distribuzione televisiva. Per quel che riguarda i prodotti destinati alla diffusione prioritaria nelle sale cinematografiche, che sono nella quasi totalità "di finzione", continua a essere usato il termine "film" senza aggettivazioni. E se si fa notare che film sono anche quelli a carattere documentario, o quelli di finzione ma di breve durata, la risposta è sempre la stessa: i primi sono documentari, gli altri sono "corti". Sarebbe persino divertente approntare, come esempio dei modi in cui si manifestano le concezioni culturali, un vocabolarietto che sarebbe molto più ricco di quel che si immagini. Un primo tentativo in questo senso io l'ho fatto nel saggio "*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, pp.58-59.

11 Zavattini ha sempre insistito su questo aspetto. Tra le sue tante osservazioni, si veda una frase riportata da E. Battista nel suo saggio, estratta da un'intervista filmata che gli feci e che poi costituì un elemento strutturale de *La "follia" di Zavattini*, il film che ho avuto la fortuna di girare durante le riprese de *La verità*aaa, l'unico film "totale" di Za. Eravamo nel 1982. Da allora, la grande rivoluzione tecnologica nel settore della ripresa videomagnetica ha cominciato a offrire le "agilità" che Zavattini auspicava.

12 È quanto ho sostenuto anche nell'intervento fatto recentemente, nel luglio 1998, nella sessione "Archivi e innovazione tecnologica" della Conferenza Nazionale Archivi organizzata dal Ministero dei beni culturali e ambientali, di cui è imminente la pubblicazione degli atti.

13 Nel saggio di E.Battista, in questo volume, l'*altro cinema* è sostanzialmente il tema principale. Non è però indicata una specifica genesi di questa definizione, che comunque ha tantissime analogie (un "altro modo di produrre", un "altro modo di fare politica", ecc.). Nel volume "*Lessico zavattiniano*" (Marsilio, 1992, con scritti di vari autori), l'espressione non compare tra i 32 termini individuati.

14 Uno dei primi seminari che l'Archivio audiovisivo organizzò, in collaborazione con l'Istituto Gramsci, nell'aprile 1981, poco dopo quindi la sua costituzione (come associazione), fu dedicato al tema "*Modello d'archivio audiovisivo*", i cui atti furono editi in quella che è probabilmente la prima pubblicazione curata dall'Archivio.

Per la precisione, un riferimento all'Archivio audiovisivo c'è nei saggi di Aprà, di Isaja e di Battista.

15 Zavattini – che L.Micciché indica come uno dei maggiori teorici del film in Italia, proprio per quanto riguarda il cinema documentario (si veda il suo saggio "*Documentario e finzione*", in "*Studi su dodici sguardi d'autore*", di autori vari, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Lindau, Torino, 1995, pp.15-23) – è insieme uno dei principali teorizzatori e sperimentatori di un *altro cinema* e del *non film*: si veda il fascicolo *Una straordinaria utopia: Zavattini e il non film*, preparato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, in collaborazione con l'Archivio Cesare Zavattini (Roma-Reggio Emilia) e all'Ufficio Cinema dell'Assessorato Istituzioni Culturali del Comune di Reggio Emilia, in occasione dell'omonimo convegno, accompagnato dalla presentazione di alcuni Cinegiornali liberi, che si è svolto nel quadro della mostra su Zavattini organizzata a Reggio Emilia nel 1998.

Anche sull'espressione *non film* non sono a conoscenza di un'indagine sulla sua origine (che certo può risalire a Zavattini, come suggerisce Battista nel saggio citato, pensando al suo "non libro"). Come l'*altro cinema*, questa espressione non è presente nel "*Lessico zavattiniano*" citato. Sul *non film* scrissi anch'io una polemica in "*Cinema cortometraggio e documentario sulla resistenza italiana*", in "*Cinema storia resistenza 1944-1985*", a cura dell'Archivio storico della resistenza in Valle d'Aosta, Franco Angeli, Milano, 1987: "L'antinomia fondamentale, del tutto consolidata da innumerevoli *ipse dixit* altrettanto autoritari di quelli dei padri della scolastica, è quella che io definisco tra *film e non film*, con una formulazione...di cui appoggio polemicamente l'adozione".

16 La "dichiarazione" "*Il futuro del sonoro*" fu stesa da Ejzenštejn nel 1928 e firmata anche da G. V. Aleksandrov e V. Pudovkin: il testo completo in S. M. Ejzenštejn, 1946, "*Forma e tecnica del film e lezioni di regia*", Einaudi, 1964, a cura di P. Gobetti, pp. 523-524.

17 "...Quando poco ha fatto fino a oggi la ricerca estetica di tutto il mondo per padroneggiare i mezzi e le possibilità del cinema! Non soltanto per mancanza di capacità e di slancio. Più gravi sono il conservatorismo, l'inerzia, l''evasione' di fronte ai problemi senza precedenti che ci pone il susseguirsi delle nuove tappe di sviluppo della cinematografia. Nel primo mezzo secolo non è stata utilizzata che una minuscola parte delle sue inesauribili risorse. Non vorrei essere frainteso. Non si tratta di quanto è stato fatto. Si tratta di quanto poteva essere fatto, e fatto dal cinema soltanto. Di quello specifico e irripetibile che solo coi mezzi del cinema può essere creato e realizzato": questo testo di Ejzenštejn è riportato da P. Gobetti a p. XII della sua introduzione a "*Forma e tecnica ecc.*" citata.

18 Tra i segnali interessanti di questa inversione di tendenza è utile fare almeno alcune segnalazioni.

Una riguarda la costituzione recente di Doc/It, un'"Associazione per la promozione del documentario in Italia", che vede insieme autori e produttori, e che nelle assemblee costitutive già svolte ha visto una significativa affluenza, mentre nelle elaborazioni sviluppate è emersa quella necessità di ricostruire un terreno culturale comune, pur nel rispetto di tutte le autonomie.

Un'altra consiste nell'annunciata pubblicazione di "*Libero – il giornale del cinema e del documentario*", edito dal Festival del documentario italiano organizzato dalla Fondazione Libero Bizzarri di San Benedetto del Tronto: che intende – pur nella permanenza nel suo sottotitolo dell'antinomia tra "cinema e documentario" – sviluppare il discorso soprattutto su "quella grande e importante branca del cinema che è, nonostante tutto, malgrado la situazione nuova dei massmedia, il documentario nelle sue varie forme".

Anche per quanto riguarda la diffusione si stanno verificando alcune novità, come la ripresa d'interesse da parte della Rai, con le sue attuali iniziative della Direzione Teche, in vista dell'apertura di canali tematici.

E d'altro canto molto significativa è la tendenza in atto negli Stati Uniti, paese guida e leader, dove "da qualche anno in contrapposizione al generalismo di Hollywood proiettata verso i mercato internazionali, si va affermando... il racconto documentario che mette a fuoco e indaga realtà, storie e personaggi locali" (da "*Il ruggito della realtà*", articolo di G. D'Agnolo Vallan sul n. 8 del 20 febbraio 1999 di "*Alias*", supplemento de "*il manifesto*").

19 Si tratta del disegno di legge "Norme relative al deposito legale dei documenti d'interesse culturale destinati all'uso pubblico" (già approvato dalla VII Commissione permanente del Senato). In esso naturalmente si contribuisce all'uso del termine "film" nel senso sopra più volte stigmatizzato, adoperandolo soltanto per i prodotti "iscritti nel pubblico registro della cinematografia della SIAE", mentre si parla inoltre di "videoregistrazioni" e di "documenti multimediali". Nel provvedimento si indica la Cineteca nazionale per i film (in particolare dei lungometraggi); mentre le videoregistrazioni e i documenti multimediali (senza distinzioni tra italiani e di origine straniera) dovrebbero essere concentrati presso la Discoteca di Stato. A parte gli ovvii problemi di dimensioni macroscopiche che tale ente dovrebbe affrontare, il provvedimento è un esempio di una tendenza all'accentramento che contrasta, per esempio, con i naturali referenti per questa giusta opera di salvaguardia dei prodotti audiovisivi e multimediali che sono le cine-video-multimediateche ormai diffuse su tutto il territorio nazionale.

20 A questo proposito ho potuto fare interessanti esperienze di attività pratiche di videodocumentazione al DAMS dell'Università di Bologna, negli anni accademici 1996-1999, con risultati naturalmente sempre discutibili, ma in ogni caso verificando da una parte la diffusa non conoscenza giovanile verso il film "documentario" (o tutto il *cinema altro*), e dall'altra viceversa un forte interesse che si accende in loro scoprendone una serie di aspetti: emozionante è la loro particolare attenzione verso le proposte, le elaborazioni e le esperienze di Zavattini.

21 La Fondazione ha svolto significative attività di formazione a proposito di questa figura professionale, verificando una larga partecipazione e osservando un'ampia collocazione sul mercato del lavoro.

22 È un'osservazione – che faccio mia – con cui R.Nepoti commenta appunto le ricerche da fare, indicate nel capitolo "*Verso una definizione*", in "*Storia del documentario*", Patron editore, Bologna 1988, per tentare una risposta a un'antica domanda: che cos'è il documentario? Contributi d'indubbio interesse ce ne sono tanti (penso per esempio, a tutta l'elaborazione di Zavattini, sparsa in mille fonti; a "*Documentario e film etnografico*" di A. Artoni, Bulzoni editore, Roma, 1992; al saggio di L. Micciché citato nella nota 14, e inoltre alla bibliografia citata da Aprà nel suo saggio in questo volume): ma appunto, c'è ancora tanto da fare.