

Cos'è la teoria? Intorno a *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle

Daniele Dottorini*

Riflessioni a partire dal libro *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle (Einaudi, 2023)

La pubblicazione in Italia, per i tipi dell'Einaudi, di *Teorie del film documentario* di Oliver Fahle offre la possibilità di riflettere sullo stato della teoria del cinema documentario, proprio nel momento in cui il cinema del reale è ormai riconosciuto come una delle forme più vive del panorama audiovisivo contemporaneo. Il libro di Fahle, docente di cinema presso la Ruhr-Universität Bochum, si presenta come un tentativo di costruire una mappa orientativa delle questioni teoriche sollevate dal documentario, attraverso un percorso che si sviluppa secondo due linee direttrici: una concettuale e una storica.

Quella concettuale si basa sullo scarto semantico tutto interno alla parola documentario: da una parte ciò che rimanda alla funzione del 'documento', traccia del reale che ha come primo obiettivo quello di 'insegnare'; dall'altra l'idea che il documentario sia una rielaborazione creativa del reale stesso, che mostri non una rappresentazione oggettiva del mondo, ma la creazione di uno sguardo interrogante sul mondo.

In questo senso, si aprono le diverse modalità del documentario, modalità che ne determinano le forme e le strategie narrative e discorsive e, soprattutto i punti di riferimento teorici del cinema del reale. Fahle, infatti, organizza la struttura del libro attraverso coppie concettuali, che rispondono di volta in volta alla ambivalenza semantica del termine documentario. Queste coppie diventano allora i titoli delle quattro parti del libro, a loro volta divise in una serie di capitoli specifici: *Osservare/motivare* (parte prima), *Influire/dimostrare* (parte seconda), *Testimoniare/incontrare* (parte terza), integrate da *Commuovere/calcolare* (parte quarta). Coppie concettuali o luoghi centrali di una mappa teorica ed esplicativa della teoria del cinema documentario. Attraverso queste coppie il testo riattraversa co-

* Daniele Dottorini, Università della Calabria, daniele.dottorini@unical.it.

stantemente la storia del film documentario, tracciando cronologicamente lo sviluppo dei concetti che di volta in volta ne scandiscono le tappe. Ognuna di queste coppie concettuali costituisce in un certo senso una funzione del documentario; una funzione o una possibilità che ha dato vita a discorsi e riflessioni che si sono sviluppati lungo la storia del cinema documentario. Ogni capitolo riattraversa storicamente le riflessioni teoriche alla base dei concetti che vengono affrontati in quella parte, mostrando come ogni concetto sia non solo il frutto di un dibattito che si snoda nel tempo, ma anche qualcosa di strettamente legato alla storia delle forme documentarie. In ognuno dei capitoli, Fahle sviluppa le questioni teoriche a partire da esempi filmici, o da esempi di immagini. Nell'ultimo capitolo, il quattordicesimo, lo studioso tedesco affronta una questione cruciale dello scenario mediatico contemporaneo, il post-documentario, la forma molteplice del documentario diffuso che la rete ha contribuito a creare. Il percorso dell'autore porta dunque la riflessione verso un territorio quanto mai delicato e cangiante, verso uno spazio-tempo che ci costringe a ripensare ogni concetto teorico nato in precedenza. È proprio questa ambivalenza temporale, in cui i discorsi del passato si riflettono sul presente e viceversa a costituire una delle specificità del lavoro di Fahle.

Il punto di partenza del percorso di *Teorie del film documentario* è l'esempio che l'autore pone in apertura, confrontando tra loro due film lontanissimi nel tempo, come *Life in a Day* (2011) di Kevin McDonald e *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Dziga Vertov. Il primo, un film costituito da frammenti di immagini provenienti da tutti gli angoli del mondo e tutte filmate nello stesso giorno; il secondo è il racconto di una giornata qualsiasi in una grande città sovietica (in realtà, come è noto, il film di Vertov è molto più di questo).

Perché questo accostamento tra due film comunque così diversi? Per Fahle il rapporto è al tempo stesso di continuità e di discontinuità: i due film mostrano la stessa esigenza di catturare la vita in una unità di tempo, di darne un'immagine totale, ma le forme mutano profondamente (la maggior parte dei frammenti di *Life in a Day* è stato filmato da un cellulare, la pratica dei Kinoki era evidentemente fondata su un'idea del cinema molto più complessa rispetto a *Life in a Day*). Il fondamento teorico di *Teorie del film documentario* è dunque l'idea che il cinema del reale sia sempre originato dalle medesime domande, ma la sua evoluzione ha portato costantemente a cercare nuove risposte, profondamente legate anche all'evoluzione delle forme e delle tecniche.

È proprio a partire da queste considerazioni che una serie di questioni prendono corpo. La prima riguarda i due enunciati che hanno accompagnato queste prime righe (film documentario e cinema del reale): due enunciati apparentemente intercambiabili, ma che di fatto portano con loro due (o più) idee del documentario. Espressioni che danno nomi diversi a una forma di cinema che fino a poco tempo fa, nel mondo anglosassone, non poteva essere definita se non per negazione (non fiction) e che in Italia poteva anche essere chiamata con il neologismo ibrido (e piuttosto brutto) 'docufilm'. Tutti questi nomi, al di là delle differenze che sono chiamati a enunciare, sono però sintomo di una idea di cinema complessa, multiforme, spesso sfuggente. È proprio per rendere conto di questa complessità che il libro di Oliver Fahle pensa la questione teorica a partire da coppie concettuali, intorno alle quali, come già detto, costruisce una mappa il più possibile dinamica delle teorie del documentario.

Teorie del film documentario opera quindi una scelta, di fatto compiendo un gesto che altri studiosi e critici hanno già compiuto, quello di costruire il suo oggetto, vale a dire l'orizzonte dei discorsi che il documentario ha prodotto nel corso della sua storia. Il gesto teorico di Fahle dunque segna un campo discorsivo, che di fatto entra in una costellazione di altri gesti altrettanto fondativi, ognuno dei quali ha bisogno di fondare e creare il proprio oggetto.

Lo ha fatto ad esempio Bill Nichols, con il suo seminale *Introduzione al documentario*. Nichols fonda infatti il suo discorso sulla necessità di delimitare il campo (o i campi) del documentario, suddividendone gli elementi, le questioni e le forme, creando mappe concettuali e definitorie delle diverse forme di documentario, come i diversi modi di costruzione del documentario (espositivo, osservativo, partecipativo, riflessivo, performativo): una cartografia dunque. Ancora una volta la mappa è al tempo stesso lo strumento orientativo (come muoversi all'interno delle forme senza la possibilità di sussumerle in categorie chiare?), e uno strumento fondativo di qualcosa che necessita di essere nominato. Ma esplorando ancora più in profondità i testi più importanti sulla questione del documentario ecco che in ognuno di essi vibra, pur in modi differenti, la stessa necessità.

Anche le storie del documentario (come ogni storia) sono di fatto fondate su gesti teorici che costruiscono il loro oggetto. In *Documentary. A History of Non-Fiction Film*, Erik Barnouw organizza cronologicamente il suo viaggio attraverso la storia, secondo una serie di linee interpretative, la più importante delle quali ri-

guarda il passaggio dal documentario come forma aperta e sperimentale al documentario come forma istituzionalizzata e riconosciuta (e per questo soggetta a standardizzazione).

Claiming the Real di Brian Winston o *New Documentary* di Stella Bruzzi legano profondamente le questioni teoriche del documentario allo sviluppo storico delle sue forme, sia pensandolo dalle origini come Winston, sia concentrandosi sugli ultimi decenni, come fa Bruzzi, che riprende uno dei modi del documentario individuati da Nichols (il modo performativo), leggendolo come la forma dominante del nuovo documentario. Il libro di Fahle costituisce allora una sorta di specchio retrovisore, che mentre si muove in avanti spinge a ripensare le modalità con cui ogni volta il discorso storico e teorico sul cinema viene rifondato, a dimostrazione del fatto che pensare il cinema all'interno di questa prospettiva significa ogni volta (ri)pensarlo, ricostruirlo.

Più lo sguardo si allarga e più questa prospettiva si rivela potente. Sia in testi dall'afflato storico, come il recente *Storia del cinema documentario*, a cura di Ivelise Perniola e Marco Bertozzi, in cui ogni capitolo è comunque una riflessione sulle pratiche del cinema, sia in testi più lontani nel tempo, come *Storia e pratiche del documentario* di Guy Gauthier, il racconto storico è il presupposto di una ulteriore fondazione teorica. Ognuno di questi testi fa i conti con un oggetto che non è canonico, che non è stabilito una volta per tutte. Il documentario è in realtà un cinema dai tanti nomi. Per questo Fahle, nel capitolo introduttivo del suo libro si inoltra in una analisi etimologica della parola 'documentario', mostrandone la complessità e l'ambivalenza semantica.

Ciò che *Teorie del film documentario* mostra, in sintesi, si riflette e si riverbera in modi differenti in tanti approcci precedenti al libro di Fahle, molti dei quali analizzati e discussi nel libro. Ognuno di questi testi parte dal presupposto che in fondo il documentario (ciò che qui abbiamo chiamato per brevità sia documentario che 'cinema del reale') non smette di fare problema. Soprattutto, ognuno di questi testi, implicitamente o meno, mette in evidenza qualcosa di assolutamente peculiare: anzitutto, come si è visto, la domanda che rimane presente e fondante in tutti i discorsi teorici è quella basilare: che cosa significa fare teoria del cinema documentario? Di un cinema, cioè, che volta per volta mostra l'impossibilità di un'unica definizione? La domanda ontologica, quella che, come aveva messo in evidenza Francesco Casetti, ha inaugurato la riflessione teorica sul cinema, rimane costantemente presente negli approcci teorici sul documentario. In secondo

luogo, ciò che emerge con forza è la consapevolezza che proprio per questo, il documentario non può e non deve essere considerato un 'genere' cinematografico, ma più propriamente una 'forma' del cinema, che gli appartiene sin dalle origini. Una forma, vale a dire una condizione di possibilità del cinema stesso, di cui ogni volta occorre pensare la teoria.

Riferimenti bibliografici

BARNOUW E., *Documentary. A History of Non-Fiction Film*, Oxford University Press, Oxford 1993.

BRUZZI S., *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londra 2006.

GAUTHIER G., *Storia e pratiche del documentario*, Lindau, Torino 2009.

NICHOLS B., *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014.

Storia del cinema documentario, a cura di I. Perniola, M. Bertozzi, Carocci, Roma 2025.

WINSTON B., *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations*, British Film Institute, Londra 1995.