

Alberto Cavalcanti e il "documentario narrativo": il ruolo della tradizione documentaristica nella formazione del cinema neorealista

Luca Caminati

L'importanza del dibattito sulla natura del realismo nell'arte e nella cultura di massa del regime fascista, e in particolare sul ruolo dei film e della narrativa di non-fiction nella formazione della cultura del ventennio recentemente intrapreso da alcuni critici nordamericani – tra cui spicca il lavoro di Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities*¹ – costringe gli studiosi non solo a rivalutare il ruolo del documentario nel contesto italiano, ma anche a riscrivere la storia della genesi del Neorealismo come parte del dibattito – ancora in corso – sulla modernità italiana². Documentari e cinegiornali giocarono un ruolo chiave nel processo di modernizzazione portato avanti dal regime, sia come documentazione del successo delle iniziative governative (l'immagine del *Duce* come guida in ogni campo del processo è uno dei segni iconici di quest'epoca) sia come parte integrante di una spinta verso un più diretto contatto con la realtà³. Tanto sul piano formale quanto su quello ideologico, il legame tra Neorealismo e forma documentaria è stato considerato evidente, e di ciò si ha un riflesso negli studi vecchi e nuovi sull'argomento: un esame anche rapido delle storie del cinema italiano mette infatti subito a fuoco una non ben precisata “qualità documentaristica” della produzione cinematografica neorealista; un nesso a ben vedere basato sulle ambizioni “realiste” che entrambi condividono⁴. Il resoconto di Bill Nichols su questo rapporto evoca quello che sembra un ordine storico “naturale” delle cose: il realismo che caratterizza la produzione documentaristica risale ai fratelli Lumière, e si trasforma poi in un piano di rappresentazione estetico e politico nelle mani di Vertov, Flaherty e Grierson. Nel suo discorso sulle qualità condivise dai due modi di produzione cinematografica, Nichols enumera la rappresentazione, nella fiction, di «tempo e spazio nell'esperienza così come è vissuta», la combinazione tra «l'occhio investigativo del documentario e le strategie intersoggettive e identificative della fiction e la scelta della priorità delle vittime come soggetto preferito»⁵. La nozione di una predominante «missione sociale» separava il documentario dalla fiction e dal film di cassetta, «ma grazie al movimento neorealista nell'Italia del dopoguerra, il realismo documentario trovò un alleato alla sua missione etica nel campo della fiction, come forma di rappresentazione della storia responsabile e spesso politicamente impegnata»⁶.

Sebbene siano ampiamente riconosciute al Neorealismo forti qualità documentaristiche, non è mai stata completamente esplorata l'esatta natura di questa relazione (nei termini di storia della ricezione del documentario da parte dei professionisti del Neorealismo e della mutua influenza tra produzione cinematografica fiction e non-fiction)⁷. Ci sono molte ragioni dietro questa lacuna storiografica. Di certo molti critici cinematografici ed esponenti culturali del dopoguerra (quelli che per primi scrissero la storia del cinema italiano) si impegnarono a fondo a differenziare sia il nuovo cinema

sia loro stessi da ogni prodotto culturale contaminato dall'ideologia dell'era fascista⁸. Invece di guardare indietro al cinema di quegli anni, tutti gli intellettuali guardarono sul piano geografico fuori dall'Italia e sul piano cronologico a un periodo antecedente, allo scopo di localizzare in un mitico altrove il *milieu* culturale del nuovo cinema del dopoguerra⁹. Inoltre gli storici del cinema hanno associato la produzione documentaristica pre-bellica con i cinegiornali Luce, conosciuti per le loro implicazioni didattiche e/o propagandistiche, senza prendere in considerazione la ricca produzione di altri tipi di film non-fiction¹⁰. A un livello ideologico-culturale più complesso, quest'omissione può riflettere il pregiudizio culturale, stabilito dal criticismo crociano, contro il documentario come prodotto "non artistico"; e una volta attribuito al Neorealismo lo *status* di cinema modernista per eccellenza, quest'omissione può rispecchiare una particolare lettura "liberal" del Neorealismo come cinema "artistico", non contaminato da forme così "basse" come il documentario. L'insistenza dei primi storici del cinema italiano (come Barbaro o Lizzani) sulle fonti letterarie e pittoriche indigene riflette proprio quest'ansia verso il *métissage* e l'ibridazione artistica.

La mia ricerca mostra come negli anni Venti e Trenta ci fosse in realtà una vitale cultura cinematografica italiana che generò un interessante – sebbene piccolo – *corpus* di documentari e un dibattito culturale molto vivace sulla questione del realismo nelle arti e nel cinema in particolare. L'obiettivo della mia ricerca, di cui questo articolo è solo un prologo, è di affrontare le connessioni storiche tra il sorgere del documentario negli anni Trenta, la sua ricezione in Italia e i suoi effetti sia sul dibattito critico sia sulle pratiche di produzione cinematografica, e la formazione del Neorealismo. Per questo motivo il presente saggio si struttura su di un doppio binario. In primo luogo, esso tratta delle implicazioni ideologiche e politiche della narrazione *post-facto* della genesi del Neorealismo come via per ricreare una storiografia del cinema di sapore nazionalista. Nella vulgata della genesi del Neorealismo viene enfatizzata l'influenza della letteratura italiana e del cinema straniero, mentre la produzione cinematografica domestica, associata in modo imbarazzante con il fascismo, è dimenticata. Il primo scopo è dunque quello di collocare il resoconto *standard* nel suo contesto storico. Il secondo è accertare le genealogie alternative del Neorealismo ricostruendo le connessioni storiche tra produzione cinematografica fiction e non-fiction in Italia negli anni Trenta, l'emergere della produzione documentaristica italiana e dell'Istituto Luce e la più ampia storia internazionale del cinema documentario d'anteguerra con il suo impatto sui cambiamenti stilistici dei film di fiction di quel periodo. Questo spostamento dal documentario alla fiction è particolarmente significativo per la traiettoria artistica dei registi italiani attivi presso il Centro Sperimentale e di quelli che, come Rossellini, iniziarono la loro carriera realizzando documentari. Quest'insieme di dati ci costringe perciò a spostare a una data anteriore l'inizio in Italia di una "maniera" realista nel cinema (e nelle arti in generale), e ancora a ripensare il nesso fiction/non-fiction come pertinente esclusivamente al movimento neorealista.

Sebbene il dibattito sorto intorno al documentario scompaia con il fiorire del Neorealismo dopo il 1945 (per ragioni politiche e ideologiche che verranno indagate più avanti), esso era stato in realtà molto animato dal 1935 circa sino alla fine della guerra. Molti degli autori di «Cinema» (culturalmente gravitante intorno all'Istituto Luce sotto la direzione di Vittorio Mussolini, figlio del Duce) e «Bianco e Nero» – le due più influenti riviste di cinema dell'epoca – discutono l'impatto avuto dai registi documentaristi John Grierson, Alberto Cavalcanti e Joris Ivens, dal regista americano Robert Flaherty e dal fotografo americano Walker Evans sul cinema italiano, evidenziando l'importanza di questo genere per lo sviluppo del cinema contemporaneo. Tra le varie discussioni sul documentario come genere, quel che più spicca è il dibattito sul "documentario narrativo" (come Cavalcanti definisce questo tipo di film che mescola fiction e non-fiction¹¹). Focalizzerò l'attenzione sul genere ibrido del "documentario narrativo" come campo di battaglia tra queste due maniere di produzione cinematografica e come progenitore del Neorealismo. Dimostrerò inoltre come le discussioni critiche altamente sofisticate che esso generò possano fornire un grande contributo alla storia – sempre in evo-

luzione – del dibattito critico sul cinema documentaristico e sulla complessa relazione tra fiction e “modi” del documentario¹². Ma prima di addentrarci nella storia della pratica documentaristica e della sua ricezione in Italia, dobbiamo confrontare la sua assenza dalla maggior parte delle storiografie del Neorealismo e il contesto storico di questa importante omissione.

Il ritorno alle origini della narrazione neorealista

La formazione del Neorealismo è stata raccontata seguendo due filoni principali: il primo, che costituisce l'originale narrazione “di fondazione”, enfatizza le radici italiane del movimento e in particolare i suoi antecedenti letterari. È questa una storia che trova la sua origine nel dibattito critico italiano della fine degli anni Trenta e che fu successivamente rafforzato dal sentimento nazionale seguito alla guerra, per cui il Neorealismo fu fortemente associato con la nuova identità antifascista della nazione. Dal momento che il Neorealismo venne visto come incarnazione liberale della nuova Italia “liberata” bisognosa di superare il suo passato contaminato, non stupisce quasi per nulla che gran parte della discussione sulle origini del Neorealismo riporti queste ultime alle fonti letterarie prefasciste, come modo per costruire una narrazione di rifondazione nazionale in grado di aggirare la più recente eredità culturale. In questo senso l'entusiasmo critico di Bazin gioca il giusto ruolo all'interno di questa “primavera in Italia”. Secondo il critico francese: «Diversi elementi della giovane scuola italiana preesistevano dunque al momento della Liberazione» ma «in Italia, al contrario, la Liberazione non significava ritorno a una libertà anteriore vicina, ma rivoluzione politica, occupazione alleata, sconvolgimento economico e sociale»¹³. Tracce di questa concezione del Neorealismo persisterono nella letteratura critica fino agli anni Settanta e Ottanta, come nel popolare manuale di Bondanella sul cinema italiano¹⁴.

Il più recente lavoro sul Neorealismo sembra dare maggior peso alle fonti internazionali (realismo francese, romanzo americano, eccetera) come tentativo di contrastare la percezione di un'eccezionalità della cultura italiana portando sia la sua fase fascista sia quella del dopoguerra in più stretto contatto con i movimenti contemporanei (in gran parte europei). Nell'autorevole *Storia del cinema italiano* di Brunetta, per esempio, una breve menzione dell'avanguardia europea (e in particolare della *Neue Sachlichkeit*) come contesto artistico modello per l'emergere del Neorealismo spicca come uno dei primi e maggiori tentativi di guardare fuori dalla cultura della penisola¹⁵. Ma questo è uno sviluppo abbastanza recente nella narrazione delle origini del Neorealismo. Negli anni Quaranta, quando il discorso era in formazione, le discussioni critiche che lo costituivano erano generalmente modellate su di un'armatura chiaramente nazionalista e per questo caratterizzate da una forte enfasi sulle fonti letterarie e culturali italiane¹⁶. Questo ritorno al realismo nel cinema era così strettamente collegato all'autarchico Verga e alla tradizione del verismo italiano, come esemplificato al meglio dai pluricitati articoli del 1941 di Alicata e De Santis *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano* e *Ancora di Verga e del cinema italiano*¹⁷. Ciò che lega queste due scuole di interpretazione è l'ostinato tentativo di separare i neorealisti dalle istituzioni nelle quali essi operarono, essendo gran parte di esse creazioni fasciste. Così, o se ne cerca l'origine in un momento di rottura delle istituzioni – la guerra – o la si cerca nell'influenza di momenti istituzionali esterni alla cinematografia nazionale – come la letteratura, la pittura, e le culture filmiche di altri paesi. Di sicuro entrambe le teorie evitano di affrontare il contesto istituzionale del cinema italiano sotto il Fascismo; e questo succede per ovvie ragioni politiche e ideologiche, ma anche per il presupposto che la propaganda è per sua stessa natura antiestetica e in qualche modo non artistica (almeno secondo i rigidi canoni dell'estetica crociana). In breve, per dirla con Aprà, è stato proprio il “realismo” neorealista a far fuori «le riflessioni critiche e storiche e le esperienze pratiche» e ad «assorbire le pratiche realiste» del documentario in Italia¹⁸.

A dire il vero una retorica “realista” era già parte della discussione sul realismo nel cinema negli anni Trenta come ampiamente provato da Brunetta¹⁹ e da Ben-Ghiat²⁰. Riviste letterarie come



Uomini sul fondo di Francesco De Robertis, 1941

«L'Universale», «La Libra», «Occidente», e personalità del calibro di Berto Ricci, Ottone Rosai e Dino Garrone erano coinvolti in questo dibattito; tra loro spiccava certamente Umberto Barbaro, il cui ruolo nel delineare una poetica realista è già stato investigato in profondità da Brunetta. Masha Salazkina²¹ ne ha ben individuato il ruolo di *trait d'unione* tra il Neorealismo italiano e il cinema sovietico e Ben-Ghiat²² ne ha studiato l'ambiguo ruolo in relazione all'estetica nazionalista del fascismo italiano. Il suo ruolo nel dibattito sulla specificità artistica del nuovo medium cinematografico, e le ottime traduzioni di un grande numero di opere straniere (Pudovkin, Ejzenštejn, Arnheim e Balázs, per esempio), sembrano però non influenzarlo nel momento in cui deve anch'egli partecipare alla creazione del mito delle origini del Neorealismo, come nel reportage dal Festival di Venezia del 1939 in cui recensisce *Montevergine* (noto anche come *La grande luce* di Carlo Campogalliani, con Amedeo Nazzari). Barbaro già qui stabilisce un legame esplicito tra “la tradizione cinematografica italiana” e le tradizioni teatrali, letterarie e pittoriche italiane, e specificamente meridionali:

Il filone aureo della tradizione cinematografica italiana, non per fattori esterni ma per complesse determinanti storiche, è rappresentato dal racconto popolare di intrigo intrecciato e condotto con un realismo di carattere prevalentemente visivo; tendenza legata alla tradizione della narrativa e del teatro meridionale dell'Ottocento, i cui più alti campioni sono naturalmente Verga e Di Giacomo, ma la cui origine potrebbe farsi risalire fino alla pittura del Seicento, istaurata nell'Italia Meridionale dal genio fulmineo di Caravaggio e dai suoi grandi seguaci Velasquez Preti e Battistello e volgarizzata, attraverso ai Ribera e alle frescate di Luca Giordano, fino agli Aniello Falcone, Micco Spadaro, e magari Dullino, De Nittis e Toma²³.

Questo processo di totale nazionalizzazione del filone realista si sistema benissimo nei sogni autarchici di un paese splendidamente isolato e autosufficiente, manifesta politica del regime in quegli anni. Gli articoli di Alicata e De Santis si inseriscono quindi bene in questa presunta scuola meridionalista; di certo sono stati strumentali nel dare il via a una narrazione che connettesse il Neorealismo al realismo meridionale, puntando il dito sulla tradizione innanzitutto pittorica e letteraria del sud Italia e alla torreggiante figura di Verga. Perché lo scrittore siciliano Giovanni Verga siede sulla vetta dell'arte realista italiana? Non è certo una sorpresa trovarlo già nel titolo della "chiamata alle armi" di De Santis e Alicata, e rapidamente eletto santo patrono dell'*école italienne*. Alicata e De Santis seguirono le orme di un nuovo interesse per Verga, cui dette avvio nel 1941 una nuova edizione del *Giovanni Verga* di Luigi Russo del 1919²⁴. Anche Pirandello²⁵, in un saggio intitolato *Verga e noi* (1929), nota come lo scrittore siciliano fosse già stato scelto come un Giano bifronte utilizzabile da diversi campi per supportare le rispettive visioni. L'ambiguo ruolo giocato da Croce nella cultura fascista italiana come caposaldo per ogni dibattito intellettuale – affermazione liberale di "individualità" e autonomia dell'opera d'arte, fondamento per i programmi educativi di Gentile (e perciò in larga parte accettata dalla cultura fascista) e bersaglio dei filosofi materialisti – è trasposta e applicata all'arte realista di Verga. Mentre Verga diventa un protagonista chiave nella filosofia liberale/idealistica di Croce, il realismo diviene un concetto fondamentale per gli oppositori di Croce, sia positivisti che materialisti, come Barbaro e Alicata, che reclamano Verga come precursore nella loro genealogia dell'arte realista in Italia²⁶. La vena realista meridionale dell'arte italiana messa in evidenza da Barbaro divenne una narrazione-guida sicura di soddisfare gli idealisti crociani (incluso l'eretico Russo), i filologi materialisti come Sapegno e il suo protetto Alicata e il più progressista Barbaro, che nel suo *L'Italia letteraria* rivolge continue lodi a Verga. Questo Verga "immaginario" diventa la bandiera che tutti i partiti possono seguire senza perdere la faccia: è nazionalpopolare, è realista e piace a Croce! Incorporando Verga e i suoi personaggi del Sud entro una narrazione nazionale, il regime fascista mirava inoltre a completare il processo di piena integrazione del meridione entro l'Italia unitaria come parte integrante della nuova nazione fascista, eliminando così la divisione tra Nord e Sud che aveva pesato sulla nazione sin dalle sue origini²⁷.

Dobbiamo aspettare fino al 1950 per trovare quello che sarebbe diventato un primo determinante tentativo di teorizzazione più generale sulle origini del Neorealismo oltre i limiti della narrazione nazionalistica. È Franco Venturini a tentare, in «Bianco e Nero»²⁸, una sistematizzazione esaustiva degli elementi del *milieu* culturale che originò il movimento neorealista. Venturini distingue sei fattori chiave: le tradizioni regionali, i calligrafismi, l'influenza del realismo francese, Camerini e Blasetti, Luchino Visconti e il documentario. Venturini fu il primo critico a riconoscere la miopia verso il contesto istituzionale mostrata da gran parte del dibattito sino a quel punto, denunciando l'idea che la tendenza realista nel cinema italiano derivasse necessariamente da una tradizione pittorica e letteraria, così da addomesticare il Neorealismo: «Innestandolo sulla tradizione indigena di Giotto, Dante, Verga, Caravaggio e Masaccio nella speranza di ottenere la quintessenza del genio della razza e di iniettarla direttamente in vena al cinema italiano»²⁹. Egli fu inoltre uno dei pochi critici ad affrontare direttamente l'eredità del cinema documentaristico. Le sue pagine sul documentario si concentrano in particolare sul documentario di guerra e sugli esperimenti di *Uomini sul fondo*

(1941) di De Robertis, la storia del salvataggio di alcuni marinai rimasti intrappolati in un sottomarino, un esperimento ibrido di fiction/non-fiction (parleremo di questo film alla fine dell'articolo). Per Venturini è la combinazione di documentario e fiction, la mancanza di attori professionisti e la rinuncia alla retorica fascista a caratterizzare questo nuovo cinema italiano che trova la sua più alta manifestazione nel Neorealismo. Venturini arriva a sostenere che mentre *Ossessione* fu il punto finale di una precedente era del cinema italiano (nei termini di una fusione di differenti stili di fiction, soprattutto realismo francese e classicismo hollywoodiano), *Uomini sul fondo* è un "nuovo evento", spostando così lo *status* di film proto-neorealistico da *Ossessione* di Visconti a una pellicola ideologicamente più problematica com'era quella di De Robertis. L'articolo di Venturini, tuttavia, passò all'epoca in gran parte inosservato e non influenzò molto l'evoluzione della narrazione delle origini. Solo piuttosto recentemente, quando la relazione tra Neorealismo e cinema e cultura italiani d'anteguerra ha iniziato a essere accuratamente rivalutata negli studi sia italiani sia anglo-americani, le affermazioni di Venturini sono state esplorate con più attenzione³⁰.

Sia che si segua l'ipotesi massimalista di Venturini nel ritenere *Ossessione* di Visconti un punto finale più che l'inizio di un movimento "realista" nelle arti, sia che si voglia solo più prudentemente portare la nostra attenzione all'incoerenza dell'idea di un'assoluta rinascita del cinema italiano *ex novo* nel '45³¹, di sicuro si può affermare che molti registi di documentari e studiosi di cinema dell'epoca fascista furono coinvolti in una discussione centrata sulla questione del film di non-fiction di cui bisogna tenere conto. Il ruolo del film di non-fiction nella tarda era fascista è evidenziato, proprio nel primo numero di «Bianco e Nero», dalla traduzione di un'ampia selezione tratta da *Movie Parade* di Paul Rotha del 1936³², e l'interesse del Centro per il "documentario narrativo", come Cavalcanti definisce questi film alla Flaherty, sembra essere un nesso mancante intenzionalmente trascurato nella storia del Neorealismo.

Questa connessione tra cinema "dal vero" e Neorealismo può ora essere ricondotta a un momento precedente. Quando il termine "neo-realismo" venne applicato per la prima volta in Italia – prima della sua più tarda comparsa nelle riviste di cinema intorno al 1948 – fu nel contesto di un riferimento al documentario. Nella sua genealogia del termine, Stefania Parigi afferma che, dalla metà degli anni Trenta, gli italiani applicarono questa definizione a esperienze estetiche diverse, per esempio al documentario del British Post Office diretto da John Grierson³³. Era lo stesso termine che Alberto Cavalcanti avrebbe suggerito a Grierson di utilizzare per il suo lavoro documentaristico³⁴. Il fatto che neorealismo sia un'espressione trasparente ed elastica negli anni Trenta è allora significativo di una generale tendenza filosofica e sociale al ritorno a un più rigoroso impegno con la realtà. Il Neorealismo storico (l'effettivo movimento cinematografico del dopoguerra) è il culmine di un lungo processo di ravvicinamento tra arte e realtà nella *Weltanschauung* italiana ed europea.

Il "documentario narrativo"

Anche un'occhiata superficiale ai documentari prodotti durante la seconda decade del regime fascista (1933-1943 circa), fatta eccezione per i cinegiornali propagandistici Luce, mostra come questo nuovo genere straniero presentasse stimolanti possibilità per i registi italiani. Su riviste e giornali del tempo, la grande popolarità delle indagini sociali di Grierson (*The Drifters*, 1929), i documentari narrativi di Flaherty (*Nanook of the North*, 1922; *Moana*, 1926 e *Man of Aran*, 1934), insieme con esperimenti simili di docu-fiction come *Tabu* di F.W. Murnau (1931), stimolò un gruppo di registi italiani attivi su simili linee di lavoro "ibride". Forse il primo caso italiano di fiction/non-fiction è *Palio* (1932), diretto da Alessandro Blasetti con Anchise Brizzi come direttore della fotografia (lo ritroveremo nello stesso ruolo in *Sciuscià*, 1946, di De Sica). Il film viene descritto da Barbaro come: «Misto di documentario e di narrativo [...] nemico degli stacchi rapidi e del montaggio alla russa, egli usa spesso carrello e panoramica teso com'è all'intenzione di dare consistenza narrativa e fluidità ai suoi film»³⁵. Un simile esperimento viene condotto l'anno successivo: è *Camicia nera* di Giovacchino

Forzano, prodotto dal Luce e distribuito nel marzo del 1933. Girato parzialmente in Maremma con attori non professionisti, impressionò i recensori dell'epoca, tra cui "V.L." che nel numero di marzo del 1933 di «Scenario» scrive:

Antiletterario e antintellettuale, non curante dei dettagli, sprezzante di ogni sottigliezza tecnica, nemico giurato del decorativismo e del calligrafismo, totalmente devoto alla descrizione [...] fondamentalmente disinteressato alla fotografia e agli effetti di luce, il film ha un carattere naturalista e positivista, tutto sostanza e niente forma. Cosa si può dire, in una parola, è che è opera di ingegno. [...] La luce dominante del film è [...] l'oscurità. Tutte le inquadrature sono sommerse nell'ombra, in oscure e grigie zone d'ombre, così che c'è dunque un tono antielegante ma di genuina spontaneità. La fotografia è verista, senza eccessiva morbidezza, poco lavorata e assolutamente mancante di ogni pulitura finale³⁶.

Per avere un vero spostamento di attenzione verso più interessanti forme di documentario bisogna però aspettare la figura cosmopolita di Alberto Cavalcanti. Questo intellettuale di origini italiane, nato in Brasile, educato in Francia, si trasferì a Parigi alla fine degli anni Venti e iniziò la sua carriera nel cinema come scenografo. Il suo primo lungometraggio è un documentario sperimentale, *Rien que les heures* (1930), una sorta di sinfonia cittadina che dipinge ventiquattro ore nella vita del *Lumpenproletariat* parigino. Nel 1934 Cavalcanti si unì all'EMB di Grierson e poi al gruppo BPO, divenendo una delle forze trainanti del movimento documentaristico britannico e lavorando in alcuni dei capolavori BPO come *Coalface* (1935). Egli insegnava inoltre al Centro Sperimentale di Roma, e collaborò con regolarità a «Bianco e Nero». Un articolo intitolato *Documentari di propaganda*, pubblicato nel 1938, costruisce una genealogia per il "documentario narrativo", da non confondersi, nella tassonomia di Cavalcanti, con il "documentario puro" di Grierson. Il "documentario narrativo", soprannominato a volte "documentario poetico", ebbe i suoi precursori in *Nanook* e *Moana* di Flaherty, *Grass: A Battle for Life* (1925) e *Chang: A Drama of the Wilderness* (1927) di Schoedsack e Cooper e *La Croisière Noire (The Black Journey*, 1927) di Leon Poirier. Il ruolo di Cavalcanti come intermediario tra Londra e Roma e come partecipante attivo alla vita del Centro è attestata da questo breve articolo non firmato apparso su «Bianco e Nero»:

Abbiamo visto privatamente alcuni documentari prodotti in Gran Bretagna da Alberto Cavalcanti. Cortimetraggi che sono costati poco, ma realizzati da persone di vivo entusiasmo e dotati di uno spiccatissimo senso del cinema. Quello che soprattutto ci ha interessato è stato il modo con cui è stato impiegato il sonoro: rumori, parole, musica. Invece, nei documentari italiani che di rado si proiettano nei nostri cinema, non accade mai di meravigliarsi per l'impiego del sonoro. Quasi sempre è una musicetta generica che commenta il susseguirsi delle immagini. Del resto, la maggior parte dei documentari italiani è prodotta da individui il cui nome è tacito sulle didascalie dei film³⁷.

La posizione di Cavalcanti come modernizzatore della scena documentaristica italiana non è stata ancora pienamente apprezzata. Sembra tuttavia chiaro che egli abbia giocato un ruolo chiave al Centro Sperimentale fino al 1942, quando dovette lasciare l'Italia perché il suo passaporto brasiliiano fu ritenuto sospetto³⁸. La questione del suono sollevata dai redattori di «Bianco e Nero» punta in direzione di un suo "uso creativo" e in particolare della gestione di elementi diegetici e non diegetici. L'enfasi di Grierson su "suoni" e "parole" impressionò i registi italiani probabilmente per il loro realismo³⁹. In *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Paul Swann individua una questione chiave del rapporto Cavalcanti-Grierson. Mentre Grierson si dimise dalla BPO nel giugno 1937, Cavalcanti vi rimase: è a questo punto che Cavalcanti conduce la BPO Film Unit lontano dalle discussioni teoriche su educazione pubblica e arte e verso film fortemente dipendenti dalle tecniche narrative dell'industria dei film commerciali. Lo *story-documentary* fece la sua prima apparizione quando



alberto cavalcanti e il "documentario narrativo"

Uomini sul fondo
di Francesco De Robertis, 1941



Grierson era ancora al *British Post Office*. In questo stesso nuovo tono populista Harry Watt produsse *The Saving of Bill Blewitt* (1936). Questo film aveva dialoghi scritti, scenografie e, la cosa più significativa, era costruito intorno a una storia completamente immaginaria. Esso, tuttavia, era anche realizzato in gran parte in esterni e con attori non professionisti, persone reali che recitavano in eventi che avrebbero potuto molto probabilmente accadere nel corso della loro esistenza quotidiana. Come Swann non manca di indicare, questo film «anticipa per alcuni aspetti le tecniche di produzione e l'estetica del Neorealismo italiano»⁴⁰. *Bill Blewitt* scaturisce infatti dal rifiuto della precedente tradizione griersoniana del didatticismo a favore di un approccio molto più umanistico, che intimoriva meno quanto a soggetti filmici e vicinanza allo spettatore: «Lo *story-documentary*, in contrasto con la tradizione griersoniana, conta in primo luogo sulla *continuity* di montaggio del convenzionale film in esterno. In questo tipo di produzione cinematografica, il peso del film era portato entro la narrazione e le *performance* degli attori. Watt aveva imparato come gestire i non-attori nei film dal suo apprendistato sotto Robert Flaherty»⁴¹. La nuova direzione della BPO da parte di Cavalcanti si manifestò anche nell'insistenza su attori non professionisti impegnati a recitare una sceneggiatura⁴².

L'influente figura di Cavalcanti nello sviluppo del “documentario narrativo”, o *story-documentary*, deve aver trovato un pubblico entusiasta tra gli studenti, gli insegnanti e i seguaci del Centro⁴³. Umberto Barbaro in un articolo su «Cinema» del 1939, ammonisce contro il mero didatticismo nel documentario, e promuove invece *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, 1934) di Robert Flaherty come esempio di arte e documentazione⁴⁴. In senso più generale, i registi e i critici cinematografici italiani aderirono all'interesse mondiale per il nuovo genere del documentario, come provato dall'insistita pubblicazione degli interventi di Paul Rötha su «Bianco e Nero» e dalla pubblicazione, nella sua interezza, della traduzione di Raymond J. Spottiswoode, *A Grammar of Film*, nel 1938⁴⁵. E i documentari del BPO trovano posto anche a Venezia: *Night Mail* (1936) di Basil Wright e Harry Watt (prodotto da Grierson) viene presentato nel 1936, e *North Sea* (1938) di Harry Watt (e prodotto da Cavalcanti) nel 1938⁴⁶. Ne sono un esempio tutti i documentari dell'epoca che facevano riferimento alle varie tendenze europee dell'epoca, come la sinfonia della città, o gli studi umanistici di eventi o località specifiche⁴⁷. È il caso di *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann, tratto da un testo di Pirandello, *Il canale degli angeli* (1934) di Francesco Pasinetti, *Il ventre della città* (1933) di Vincenzo Di Cocco, *Cantieri dell'Adriatico* (1932) di Umberto Barbaro, e *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi-Bellini del 1939. Non è dunque difficile immaginare che Cavalcanti abbia trovato nel Centro un terreno fertile. L'intervento su «Cinema» di Piero Francisci, documentarista autore di *Armonie di primavera* (1937) e *Sosta di eroi* (1941), e direttore artistico sotto Pallavicini alla Incom, polemicamente intitolato *Del "puro" e del "romanzato" nel documentario*⁴⁸ e aspramente critico della nuova classificazione, testimonia del vivo interesse e partecipazione di critici e autori.

La maniera di Rossellini

Anche se la via italiana verso il “documentario narrativo” non raggiunse i risultati di altri paesi né in termini di qualità né di quantità, il modo fu certamente visto come un possibile campo di espressione, esplorato da alcuni registi già nei primi anni Trenta. Piuttosto che parlare di veri documentari narrativi, possiamo dire che troviamo delle istanze narrative in molti dei documentari dell'epoca. Ne sono un esempio due brevi documentari sullo stesso soggetto: *Comacchio* (1940-1942), di Fernando Cerchio e *Gente di Chioggia* (1940) di Basilio Franchina da un soggetto di Giovanni Comisso. La gente e la vita del delta del Po - di lì a pochi anni ripresi prima da Antonioni nel suo *Gente del Po* (1943-1946), e poi nell'ultimo episodio di *Paisà* (1946) da Rossellini - vengono descritti focalizzando l'interesse dello spettatore su microstorie (un pescatore, un bambino, una famiglia, eccetera) all'interno di un arco narrativo relativamente tradizionale, accompagnato da musica dal sapore modernista e immagini a tratti anche leziose, in cui si investigano i diversi aspetti dell'attività della pesca. Interessante in

questo senso l'incipit di *Gente di Chioggia*. Mentre la prima scena ci mostra una barca di pescatori al largo in preda a una tempesta, visivamente vicino a *Drifters* (1929) di John Grierson, subito dopo una triste colonna sonora accompagna una panoramica di una donna con i bambini in ovvia attesa al porto. Piuttosto che l'oggettivismo griersoniano diventa più evidente come modello *North Sea* (1938) di Harry Watt, dove il documentarista segue e modella con parti scritte la vita di un gruppo di pescatori scozzesi⁴⁹. I due film, di soggetto simile, mostrano la grande differenza di approccio tra il BPO di Grierson e di Cavalcanti, e l'ovvio effetto di quest'ultimo sugli italiani. Un altro interessante esempio è il melodrammatico *T.O.34-Treno ospedale 34* (1941), di Vittorio Carpignano. Il film di 12 minuti segue un gruppo di soldati di ritorno dal fronte russo dentro il loro vagone ospedale. Ma la narrazione è tutta costruita attorno ad alcune situazioni strappalacrime: il soldato che apre la letterina inviata dal figlio (contiene una foto del bimbo con impresso «per il mio papà»), l'altro che segretamente ritaglia immagini di dive da attaccare alla parete (potrebbe anche essere una forma di autopubblicità dell'industria cinematografica), la radio che dà voce a uno dei figli dei soldati feriti. Il film è ovviamente "scritto": infatti non sembra affatto girato su un treno ma in studio, con fondali a riproporre il movimento attraverso i panorami europei. Sempre di Carpignano è da segnalare *Noi mondine* (1941), film di 10 minuti dall'assetto narrativo tradizionale, ma narrato in prima persona da una "mondina". La voce femminile, rara all'epoca, invoca compassione per il duro lavoro delle risaie, e per certe immagini ricorda ovviamente tutta la produzione seguente sul tema, da *Riso amaro* a *La risaia*. Un precursore del genere narrativo potrebbe essere il film di Pietro Francisci (direttore artistico della Incom sotto la direzione di Pallavicini) *Neve sull'Appennino*. Il film è un lungo "infomercial" per la stazione sciistica del Terminillo: ma il tutto è mostrato attraverso il colpo di fulmine di due vacanzieri. Francisci girerà anche nel 1941 *Sosta d'eroi* sulle navi ospedale. Il film è costruito intorno a una serie di sketch che coinvolgono, neanche a dirlo, mamme, lettere, messaggi radio ecc.

Il "documentario narrativo" più vicino alla sua definizione europea, e anche quello che incontrò maggior successo di critica e pubblico, è *Uomini sul fondo* di De Robertis. Prodotto dalla Marina Militare Italiana, utilizza solo attori non professionisti per raccontare la storia del salvataggio di un sottomarino militare presso la costa di La Spezia. Se da un lato esso fu inteso come vetrina per la Marina allo scopo di impressionare, con il suo equipaggiamento tecnologico d'avanguardia, il pubblico italiano all'inizio della guerra, il film si trasforma molto rapidamente in un'avvincente storia di valori umani. Roberto Rossellini, secondo Gallagher presente almeno per qualche giorno sul set del film⁵⁰, potrebbe anche avere influenzato l'opera (e essere stato a sua volta influenzato da essa): certo vi sono molte affinità tra questo film con quelli realisti del dopoguerra⁵¹. La combinazione di momenti altamente drammatici (le navi troveranno il sottomarino nella nebbia?) si alternano a lunghe riprese dove la sofferenza dei marinai per la mancanza di ossigeno e la pressione nel sottomarino affondato è ritratta con insistenza. I marinai sono al tempo stesso anonimi (hanno tutti gli stessi abiti e la stessa espressione) e identificati da alcune qualità specifiche: l'accento, la foto della madre, il cibo nascosto nei pantaloni. La struttura narrativa, sebbene non così episodica ed "ellittica" (per usare la terminologia di Bazin in relazione al Neorealismo nel suo *Un'estetica della realtà*⁵²) come in *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*, si presta certamente a deviazioni che non hanno una primaria motivazione narrativa. È interessante il fatto che mentre il film ha una chiara impostazione teleologica (le navi salveranno i nostri eroi?), i molti "a parte" arricchiscono l'umanità della storia, aumentando il valore documentario del film. Un episodio di questo tipo è la scena nella quale la madre di uno dei marinai intrappolati nel sottomarino è ritratta mentre conversa con un ufficiale della Marina Italiana. La donna afferma che il suo sesto senso le dice che suo figlio è morto e la Marina le sta nascondendo informazioni. Questa scena esemplifica il *modus operandi* di De Robertis. Da una parte ostenta il grande progresso tecnologico della Marina Italiana e la sua assoluta dedizione ai marinai nelle circostanze più difficili, dall'altro l'inserimento di un tono melodrammatico e quasi comico (l'effettiva conversazione tra madre e figlio). Analogamente, in *Roma città aperta* vediamo Don Pietro recitare un ruolo insieme



Palio di Alessandro Blasetti, 1932

me comico e drammatico (come nella ricerca dei ribelli in casa di Pina, che si conclude con Don Pietro che sferra una padellata sulla testa di un vecchio). Come già notato da Venturini nel suo articolo del 1951⁵³, *Uomini sul fondo* scomparve dalla storia ufficiale del Neorealismo, per essere sostituito, come abbiamo visto, da ben più illustri predecessori letterari.

Mentre il lungo *Cammino della critica verso il Neorealismo* – come Brunetta intitola il suo capitolo dedicato al *milieu* culturale che produsse il ritorno italiano alla realtà⁵⁴ – è stato davvero ricco di molti stimoli nazionali e internazionali, questo saggio mira a collocare il cinema documentaristico entro la scintigrafia del Neorealismo. Comprendere la teoria che sottende la pratica della produzione cinematografica non-fiction in Italia nei tardi anni Trenta è inoltre vitale per capire il fenomeno delle origini confuse e composite del Neorealismo nel dopoguerra. Ogni storia del cinema italiano mancherebbe certamente di un pezzo molto importante del puzzle senza l'animata scena del documentario italiano dei tardi anni Trenta.

1. Ruth Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley 2001. Senza dimenticare l'ormai classico studio di Philip Cannistraro, *The Organisation of Totalitarian Culture: Cultural Policy and the Mass Media in Fascist Italy, 1922-1945*, New York UP, New York 1971 (traduzione italiana, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, Laterza, Bari 1975). Alla stesura del mio saggio hanno contribuito varie persone, che desidero ringraziare. Prima di tutto il giovanissimo filmmaker Vittorio Carpignano (classe 1918, diplomato del CSC nel 1938) per la lunga intervista concessa, Adriano Aprà per i fondamentali suggerimenti e per il raro materiale messo a disposizione, Ivelise Perniola per la utilissima bibliografia, Masha Salazkina per il contributo alla stesura finale del testo e per i preziosi suggerimenti, e infine Chiara Bernazzani per le revisioni stilistiche. Questo saggio fa parte del lavoro di ricerca portato avanti durante il mio soggiorno all'Accademia Americana di Roma, grazie alla borsa di studio Mellon/NEH assegnatami durante l'anno accademico 2009-2010 da questo istituto.
2. Una versione più breve in inglese è in corso di stampa con il titolo *The Role of Documentary in the Formation of Neorealist Cinema* in Saverio Giovacchini, Robert Sklar (a cura di), *Neorealism in Transnational Context*, University of Missisipi Press, Jackson US, (in corso di stampa). Sulla questione del realismo in ambito fascista, oltre al già citato seminale volume di Ben-Ghiat, si veda anche il primo capitolo del volume di Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1963, in cui si possono trovare le indicazioni di alcuni interessanti saggi di Mafai, Guttuso, e altri sulla questione realista. Interessante, anche se limitato al mondo dell'arte, il saggio di Curzio Maltese, *Vicende e problemi del realismo in Italia*, in «La Biennale di Venezia», 46-47, XII, Venezia, dicembre 1962.
3. Come recentemente ha fatto notare Francesco Casetti, il cinema rappresenta il vero occhio del ventesimo secolo, non semplicemente come mezzo di rappresentazione, ma – aspetto più importante – nella maniera di influenzare il modo in cui le arti guardano alla realtà. Sulla relazione tra cinema e modernità, fuori da una possibile lunghissima bibliografia, suggerisco Francesco Casetti, *L'occhio del novecento*, Bompiani, Milano 2007; Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*, in «Wide Angle», 8, voll. 3-4, 1986; Miriam Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity* in Leo Charney-Vanessa R. Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley-London 1995.
4. Si vedano per esempio Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano*, Parenti, Firenze 1961; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1993; Gianni Rondolino, *Storia del cinema italiano*, UTET, Torino 1996 (I ed. 1977); Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton UP, Princeton 1987.
5. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana UP, Bloomington 2001, p. 219; (trad. it. *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2006).
6. *Ivi*, p. 218.
7. Gli unici saggi che toccano questo argomento sono quelli di Perniola e Aprà; cfr. Ivelise Perniola, *Documentari fuori regime* in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. V, Marsilio, Venezia 2006, pp. 372-380; Adriano Aprà, *A proposito del film documentario*, in «Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», 1, 1998, pp. 40-67.
8. Si veda Ennio Di Nolfo, *Intimations of Neorealism in the Fascist Ventennio* in Jacqueline Reich, Piero Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism*, Indiana UP, Bloomington 2002, p. 83.
9. Sui molti elementi di continuità politica e ideologica tra periodo pre e post bellico, gli storici hanno scritto ampiamente negli ultimi tempi. Lo studio più approfondito e perspicace resta probabilmente ancora quello di Claudio Pavone, *Una Guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991. Sulla questione della mancata epurazione della classe intellettuale e dirigente nel Paese si veda Lamberto Mercuri, *L'epurazione in Italia*, L'arciere, Cuneo 1988; e Hans Woller, *I conti con il fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1945*, Il Mulino, Bologna 2008. Per quanto riguarda gli studi sul cinema, Alan O'Leary ha brillantemente riassunto le questioni in gioco: «L'asserzione di una definitiva rottura tra il cinema dell'epoca fascista e quello che seguì la guerra è stata regolarmente messa in dubbio a partire dagli anni Settanta. La percezione di una rigida divisione tende tuttavia a riaffermarsi. Si potrebbe suggerire che il breve spazio assegnato al Neorealismo nella *Storia del cinema italiano*, vol. VII (1945-1948), diretta da Lino Micciché, separa inevitabilmente il momento neorealista da quello che lo precede. Più generalmente, molti mantengono con tenacia queste radici ideologiche nell'insistere che il cinema della nascente democrazia e repubblica è eticamente ed esteticamente distinto da quello prodotto da o sotto il Fascismo. Al contrario, l'affidare al Neorealismo la posizio-

- ne di cuore del cinema italiano ha l'effetto paradossale di sostenere che qualunque cosa di qualità, compreso ciò che venne prima, sia derivata per moto centrifugo da esso». Alan O'Leary, *After Brunetta: Italian Cinema Studies in Italy, 2000 to 2007*, in «*Italian Studies*», 63, 2008, p. 284. Questa continuità è riaffermata in modo convincente dallo scrupoloso studio di Fanchi e Mosconi sul pubblico italiano, nel quale si sostiene l'esistenza di un *continuum "spettoriale"*, nei termini di esperienza visuale, tra il pubblico prima della guerra e quello del dopoguerra, cfr. Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi, *Spettatori: forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco e Nero, Roma 2002.
10. Sull'Istituto Luce e la propaganda fascista si veda Mino Argentieri, *L'occhio del regime*, Bulzoni, Roma 2003.
11. Alberto Cavalcanti, *Documentari di propaganda*, in «Bianco e Nero», 10, 1938.
12. Sul nesso fiction/non-fiction si vedano le bibliografie in Gary D. Rhodes, John Parris Springer (a cura di), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Co., London 2006 e Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (a cura di), *FIs for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*, University of Minnesota P., Minneapolis 2006.
13. André Bazin, *Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione* (1948) in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?* (1958-1962), Garzanti, Milano 1986, pp. 278-279.
14. Peter Bondanella, *Italian Cinema*, Continuum, New York 1997.
15. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 441.
16. Secondo le direttive del Regio Decreto Legge n. 1121, un "film italiano" deve essere: girato sul suolo italiano, da una troupe italiana e, se derivante da una fonte straniera, adattato da un italiano, cfr. J. Reich, P. Garofalo (a cura di), *Re-viewing Fascism*, cit., p. 8.
17. Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, in «Cinema», 127, 1941; *Ancora di Verga e del cinema italiano*, in «Cinema», 130, 1941.
18. A. Aprà, *A proposito del film documentario*, cit., p. 40.
19. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, Laterza, Bari 2009, p. 353.
20. Cfr. R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, cit.
21. Masha Salatkina, *Soviet Film Theory in 1930s Italy: Towards a New Genealogy of Neorealism*, in S. Giovacchini, R. Sklar (a cura di), *Neorealism in Transnational Context*, cit.
22. Cfr. R. Ben-Ghiat, *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, cit.
23. Umberto Barbaro, *Documentario e didattico*, in «Cinema», 71, 1939, pp. 366-367.
24. Il critico siciliano Luigi Russo (1892-1961) fu un crociano eretico che unì storicismo e idealismo. Egli mantenne nel corso della sua carriera un'intensa relazione intellettuale con Benedetto Croce.
25. Luigi Pirandello, *Verga e noi*, in «Studi verghiani», fascicolo I, Edizioni del Sud, Palermo 1929, ora in Lina Perroni, *Studi critici su Giovanni Verga*, Edizioni Bibliotheca, Roma 1934.
26. Mario Alicata, assistente di Natalino Sapegno alla cattedra di Letteratura italiana a La Sapienza di Roma dal 1940, ricorda che per Sapegno «nel 1945 Verga appare come il figliol prodigo, la sua opera un "ritorno a casa"», Orio Caldiron (a cura di), *Il lungo viaggio del cinema italiano. Antologia di "Cinema" 1936-1943*, Marsilio, Venezia 1965, p. LXV.
27. Giorgio Amendola, *Fascismo e Mezzogiorno*, Editori Riuniti, Roma 1973.
28. Franco Venturini, *Origini del Neorealismo*, in «Bianco e Nero», 11, 1950.
29. *Ivi*, p. 34.
30. Si veda Reich e Garofano (a cura di), *Re-viewing Fascism*, cit., una raccolta davvero esemplare di questa tendenza.
31. Come ha fatto per esempio Carlo Celli che investiga con competenza quella che egli definisce «continuità Camerini-De Sica sia in termini di stile che di contenuto», in Carlo Celli, *The Legacy of Mario Camerini in Vittorio De Sica's The Bicycle Thief (1948)*, in «Cinema Journal», 40, 2001, p. 4.
32. Paul Rotha, *Movie Parade*, in «Bianco e Nero», 4, 1938. Traduzione italiana di "Introduction", *Movie Parade*, Studio Ld, London 1936.
33. Stefania Parigi, *Le carte d'identità del Neorealismo*, in Bruno Torri (a cura di), *Nuovo Cinema (1965-2005). Scritti in onore di Lino Micciché*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 82-83.
34. Così Sussex riporta le parole di Cavalcanti: «L'unica differenza fondamentale era che io sostenevo che *documentario* fosse una denominazione sciocca... Ebbi una conversazione molto seria con Grierson nei primi, rosei giorni a proposito dell'etichetta *documentario* poiché io ritenevo che andasse chiamata, in modo abbastanza divertente (è solo una

- coincidenza, ma ha fatto fortuna in Italia), *Neorealismo*. La risposta argomentata di Grierson – e me lo ricordo davvero bene – fu giusto ridere e dire: "Tu sei un personaggio davvero innocente. Devo accordarmi con il Governo, e la parola *documentario* li impressiona come qualcosa di serio", in Elizabeth Sussex, *Cavalcanti in England*, in Ian Aitken (a cura di), *The Documentary Film Movement: an Anthology*, Edinburg UP, Edimburgo 1998, p. 188.
35. Umberto Barbaro, *Piccola storia del film documentario in Italia*, in *Neorealismo e realismo*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 474.
36. Elaine Mancini, *Struggles of the Italian Film Industry during Fascism, 1930-1935*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981, p. 134.
37. «Bianco e Nero», IV, vol. VII, 2, febbraio 1940, p. 67.
38. Ian Aitken, *Alberto Cavalcanti: Realism, Surrealism and National Cinema*, Flick Books, Trowbridge (Wiltshire) 2000, p. 82.
39. Aprà nota giustamente che è proprio «l'assenza di commento [...] il segnale di un'ambizione d'autore» (Adriano Aprà, *A proposito del film documentario* in, «Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico», 1, 1998, p. 44). In una conversazione con chi scrive, Vittorio Carpignano ricordava il senso di oppressione provato ascoltando lo speakeraggio dei cinegiornali Luce.
40. Paul Swann, *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*, Cambridge UP, Cambridge 1989, p. 86.
41. *Ivi*, p. 88.
42. «Cavalcanti una volta contattò via cablogramma David MacDonald, un regista "commerciale" che era stato portato alla direzione di *Men of the Lightship* (1940), per dirgli di rigirare l'intero metraggio "per nulla convincente" in cui aveva impiegato attori professionisti, mentre quello che aveva girato con persone reali era "splendido"», *Ivi*, p. 163.
43. La lista di studenti iscritti o affiliati al Centro Sperimentale nel 1940 è piuttosto interessante: Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Stefano Vanzina (Steno), Gabriel García Márquez, Pasqualino De Santis, Gianni Di Venanzo, Pietro Fermi, Dino De Laurentiis, Pietro Ingrao, Francesco Pasinetti. Tra gli insegnanti: Umberto Barbaro, Alessandro Blasetti e Pietro Sharoff.
44. Scrive Barbaro: «*L'uomo di Aran*, per citare uno dei migliori documentari che si conoscano, non vale tanto per l'illustrazione delle condizioni di vita che ci offre di un certo conglomerato umano, o per la conoscenza che ci comunica della struttura geologica di una certa isola; ma per il valore artistico di questa, diciamo pure, documentazione. Come converrà chi ricordi, in esso, la scena del bambino che si avvicina allo strapiombo sul mare della cui profondità ci fa indirettamente avvertiti il grido del gabbiano, o le scene straordinarie della faticosa raccolta di un po' di terra per le future povere culture. Tali che le visione dell'isola e dei suoi abitanti merita per noi la qualifica non di *trattato* ma di *lirico*» (U. Barbaro, *Documentario e didattico*, cit., p. 366). Il CSC era in possesso di una copia del film, requisito dai nazisti, come dimostrato dal documento di sequestro a firma del comando tedesco. Ringrazio Alfredo Baldi per avermi gentilmente concesso visione della documentazione.
45. Una nota di colore: il capitolo intitolato *Origine del movimento documentaristico nella lotta di classe* è tradotto in italiano omettendo il riferimento alla lotta di classe, e nel testo, in luogo della sigla Urss, si impiega il vocabolo "Russia".
46. Giulio Cesare Castello e Claudio Bertieri (a cura di), *Venezia 1932-1939. Filmografia critica*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1959, p. 120.
47. Rimando senz'altro all'esauritivo capitolo *Un regime in luce* dal volume di Marco Bertozzi per un'analisi di questi filoni (Marco Bertozzi, *Storia del documentario italiano*, Marsilio, Venezia 2008).
48. Pietro Francisci, *Del "puro" e del "romanzato" nel documentario*, in *«Cinema»*, 159, 1943.
49. È interessante che Brunetta scriva: «*Uomini sul fondo* ricalca nella sua struttura iniziale – forse senza saperlo – i documentari inglesi del GPO realizzati negli anni Trenta sotto la direzione di John Grierson (tipo *North Sea* di H. Watt)» (Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 137). Credo che grazie al ruolo di Cavalcanti si possa limare quel forse.
50. Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, Da Capo, New York 1998, p. 67.
51. E bisogna anche ricordare che il direttore della fotografia del film, Ivo Perilli, fu a seguito nel team degli autori sia di *Riso amaro* di De Santis (1949) sia di *Europa 51* di Rossellini (1952).
52. A. Bazin, *Che cos'è il cinema? (1958-1962)*, cit., p. 285.
53. F. Venturini, *Origini del Neorealismo*, cit.
54. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano*, cit.