

Senza definizione

Fredo Valla, regista di *Medusa. Storie di uomini sul fondo* (2009), dichiara che quando propose il film ad History Channel loro risposero che era un prodotto anomalo: né carne né pesce, e precisa: “mi chiedevano di aggiungere la voce off e dichiarare le animazioni fin dall’inizio.⁵”

Il film trova spazio per l’animazione nel momento del ricordo: l’affondamento del sottomarino Medusa e il suo tragico epilogo. La narrazione animata è suddivisa in sette parti distribuite ad intervalli irregolari tra le riprese live action. Le animazioni creano pause, tra un susseguirsi di paesaggi italiani, sloveni, croati e i ricordi dei testimoni del 1942, oltre a divenire spazio emotivo per immergere lo spettatore nell’evento⁶.

Il sentimento si materializza anche nel girato, quando l’immersione nel fondale dell’alto Adriatico crea momenti rallentati in cui appaiono, da sott’acqua, i fiori buttati nel mare in ricordo dei marinai: visioni piene di un dolore profondo. History Channel non vede tutto questo; ha bisogno di didascaliche dichiarazioni che definiscano rigidamente l’animazione, così da farle perdere ogni sua potenzialità empatica. Questa necessità nasce dal fatto che l’animazione è vista come un “parassita distruttore d’oggettività”.

La discriminante avvalorà la tesi di Paul Wells, professore di teoria dell’animazione presso la Loughborough University, il quale afferma che quand’anche l’animazione fondata sulla soggettività, avesse intenzioni documentarie, esse verrebbero inibite dal mezzo stesso, che non può essere obiettivo. Il fatto che il cinema d’animazione sia costruito attraverso disegni, o pratiche di manipolazione fa sì, secondo il teorico, che il fruitore non lo riconosca come documentario, in quanto allontana l’idea d’oggettività tradizionale⁷. Potremmo dire che sia History Channel che Paul Wells discriminano le potenzialità del documentario animato, perché considerano l’obiettività il fondamento del cinema documentario “tradizionale”. Questa palla al piede, non solo crea limitazioni al documentario animato, ma in generale a tutte le espressioni che il cinema documentario, spesso associato al termine “vérité”, ha sperimentato nel tempo.

Wells, successivamente, formulerà una nuova teoria sul documentario animato, spinto dal riconoscimento condiviso e generalizzato riguardo all’esistenza di questi film. Lo farà servendosi delle categorie di Nichols sul cinema documentario (la *modalità poetica*, la *modalità espositiva*, la *modalità osservativa*, la *modalità partecipativa*, la *modalità riflessiva* e la *modalità interpretativa*⁸), tentando così di spiegare le varie inclinazioni del documentario animato. Per esemplificare il procedimento del teorico dell’animazione, mi soffermo sulla sua trasposizione dalla *modalità espositiva* di Nichols ad una *modalità imitativa*. La *modalità espositiva* in Nichols è legata all’enfasi sul commento verbale e sulla logica argomentativa⁹; condizione spesso coincidente

5 Vedi Fredo Valla, nella sezione «Interviste ai registi - Animadoc», risposta n.11, p.100.

6 Ivi, risposta n.3.

7 Cfr. P. Wells, *Understanding Animation*, Routledge, Londra, 1998, p.56.

8 Per un maggior approfondimento sull’argomento, vedi capitolo 2 paragrafo 2, *Con un paio di lenti colorate*, p.45.

9 Cfr. B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il castoro, Milano, 2006, p.44.

con l'idea generale di documentario del fruitore comune. Wells la traduce in *modalità imitativa*, in cui l'animazione deve necessariamente imitare le pratiche del documentario per entrarvi in relazione. Ciò non solo porta a dimostrare che l'animazione non riesce a ricalcare le categorie del documentario, ovviamente perché non gli competono; ma usando questa categoria viene sottolineata la distanza stereotipata tra i due medium.

Basarsi su questa categoria, per giustificare la presenza di documentario ed animazione in un film, significa dire che l'animazione deve essere documentario: così facendo però essa perde la sua funzione e suoi connotati; in più se deve imitare il documentario, perché dovrebbe relazionarsi? In quest'ottica la sua presenza, oltre ad essere forzata, deve diventare quasi invisibile. Quali ragioni possono spingere un regista ad accostare i due cinema se poi uno dei due deve camuffarsi? Paul Wells non tiene conto che le teorie di Nichols partono dalla premessa che il film documentario è costituito da una serie di "foto-grammi" e non da disegni. Inoltre, per costruire la sua modalità imitativa sceglie la modalità espositiva, radicandosi sull'idea deviata di cinema dell'oggettività che, solo apparentemente, la modalità di Nichols racchiude.

Nel dibattito teorico, se da una parte c'è chi sostiene la differenza tra soggettività dell'animazione e oggettività del documentario dall'altra parte c'è chi considera valida la relazione tra i cinema. Sybil DelGaudio, teorica dell'animazione e del documentario, ha messo in discussione la credibilità della fotografia come mezzo di registrazione oggettivo del reale; questo le dà modo di consentire all'animazione di diventare un buon medium per il documentario¹⁰. Anche Paul Ward, teorico dell'animazione e scrittore di diversi saggi sul documentario animato, afferma che nonostante l'animazione metta in primo piano la rielaborazione manuale, essa è paragonabile al filtro degli altri strumenti di rappresentazione¹¹.

Considerare sostituibile o valida l'animazione rispetto al mezzo filmico potrebbe far pensare che il medium non conti nulla. Invece il medium conta, in quanto ha caratteri precisi e talvolta unici, portatori di un particolare messaggio. È proprio qua secondo Jonathan Rozenkrantz, teorico di documentario animato, che nasce il problema relativo ad una giustificazione e definizione del documentario animato¹². Ogni medium ha componenti precise che hanno a loro volta specificità caratterizzanti; in questo caso le parti costituenti dell'animazione e del documentario sono rispettivamente: disegno e fotografia. Concentrandosi su questa differenza il teorico sposta il problema dalle definizioni convenzionali alle differenze esistenziali appunto tra fotografia e disegno. Per analizzare il fattore esistenziale della fotografia, Rozenkrantz si serve delle teorie di Roland Barthes edite su *La Chambre claire. Note sur la photographie*¹³ (*La camera chiara, note sulla fotografia*) del 1980. Il saggista e teorico francese scriveva che non

10 Cfr. S. DelGaudio, *If truth be told, can 'toons tell it? Documentary and animation*, in «Film History», febbraio 1997, pp. 189-199.

11 Cfr. P. Ward, *Animated Realities: the animated film, documentary, realism*, in «Reconstruction: Studies in Contemporary Culture», 2008, www.reconstruction.eserver.org/082/ward.shtml.

12 Vedi J. Rozenkrantz, *Colorful Claims: towards a theory of animated documentary*, 6 maggio 2011, www.filmint.nu/?p=1809.

13 R. Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Seuil, Parigi, 1980.

può esistere una fotografia senza referente e di conseguenza non può esser detto che quel referente sia stato lì senza fotografia o prima che il fotografo avesse scattato quella fotografia. Per referente si deve intendere il soggetto/oggetto fotografato, quello che nella fotografia lascia un segno della sua esistenza.

È proprio nella stretta relazione tra referente e fotografia che si differenzia il disegno: esso non ne ha necessariamente bisogno, in quanto può simulare un soggetto/oggetto pur non avendolo di fronte. Dunque l'esistenza del disegno non dipende dal referente che sta fuori mentre invece per la fotografia è un legame inscindibile. Michael Renov, teorico del documentario, a questo proposito pone un esempio molto interessante e dice che quando si dipinge una pipa o la si fotografa, essa perde la sua funzionalità originaria, cioè quella di strumento per fumare. Questa condizione, dice, dovremmo ricordarcela sempre quando guardiamo un "Cinema Verità", in cui siamo noi a mettere quella verità che non c'è, siamo noi a ri-attribuire alla pipa le sue caratteristiche strumentali¹⁴. Sta di fatto che nel caso del disegno può esistere un referente specifico ma anche solamente concettuale (pipa in senso lato), mentre la fotografia è necessariamente vincolata ad un referente specifico.

La distinzione è avvalorata dal sistema semiotico applicato da Charles Sanders Peirce, che individua tre categorie principali dei segni: il simbolo, l'indice e l'icona. Per strutturate a gradi linee una differenza tra fotografia e disegno si farà riferimento solo alle ultime due. L'icona è relativa ad un segno che significa, è in una relazione di somiglianza rispetto ad una cosa. Mentre per indice s'intende un segno di vita, d'esistenza che conferma che qualcosa è stato¹⁵. La fotografia è talmente tanto iconica o assomiglia talmente tanto al referente in quanto "fisicamente costretta ad assomigliargli" da divenire per questo indicale. Essa indica un segno di vita, un *ciò che è stato* in un tempo e in uno spazio preciso.

Il disegno, invece, è iconico perché con il referente ha un rapporto di somiglianza. L'animazione ha una prevalenza iconica; non diviene indicale neppure quando si scattano i frame (attraverso il mezzo fotografico si registrano i disegni singoli facendoli diventare fotografie, cioè frame) perché è un'esigenza del processo dell'animazione, non ha nulla a che fare con l'ontologia del manufatto (se precedentemente ho parlato di disegno l'ho fatto in modo convenzionale per riferirmi a tutti i manufatti di cui l'animazione può servirsi). Spicca la diversità con il documentario che invece ha prevalenza indicale, in quanto costituito da frame fotografici. Accade dunque che nei documentari animati si mescola omogeneamente l'indicalità documentaria con l'iconicità dell'animazione.

Prendendo come esempio *Valzer con Bashir*¹⁶, film del 2008 diretto da Ari Folman, si nota come il regista utilizzi inizialmente delle registrazioni audio per veicolare la

14 Cfr. M. Renov, *Theorizing Documentary*, Routledge, New York, 1993, p.73.

15 Cfr. C. Sanders Peirce, *The fixation of Belief*, in «Popular Science Monthly» n.12, novembre 1877, pp. 1-15.

16 Vedi *Valzer con Bashir*, 2008, nella sezione «Schede film - film Animadoc», p.120.





narrazione, mentre alla fine usi immagini d'archivio allo scopo di scuotere fortemente lo spettatore. Secondo Rozenkrantz, quest'ultima parte ha anche la funzione di verificatore fotografico, che crea una traccia di forte indicialità all'interno del film, anche se ciò che si verifica non è da considerare verità certa o oggettiva¹⁷. Va anche detto, però, che non sempre il regista riesce a far coincidere la sua intenzione d'indicialità con quella recepita dal pubblico. Ma questo è un fattore di rischio sopportabile e funzionale al documentario animato, che si fonda da un certo punto di vista sulla fiducia/sfiducia dello spettatore.

Valzer con Bashir utilizza sin dall'inizio delle tracce indiciali: esse possono essere identificate nelle registrazioni audio. Jonathan Rozenkrantz fa però notare che le interviste contengono solo dell'audio, quindi: linguaggio. Ed il linguaggio, a sua volta, è costruito da un codice; esso subisce una soggettivazione a seconda di chi lo usa, e diviene così traccia iconica. Infatti nel momento in cui un referente viene tradotto da un codice, il risultato è da definirsi iconico perché esso entra in una relazione di somiglianza. L'intervista è dunque iconica tanto quanto il disegno. Allora cosa accade quando i documentari animati sono solo costruiti solo su un'intervista?

Prendendo ad esempio *I Met the Walrus*¹⁸ (2007) di Josh Raskin, che si basa su un'intervista rubata da parte di un fan sfegatato rubata a John Lennon, la parte documentaria è riposta nell'audio, dando modo all'animazione di far sprizzare l'entusiasmo di fine anni '60 tra le parole del cantante dei Beatles. Secondo la teoria finora trattata, questo film sarebbe totalmente iconico perché il linguaggio è filtrato da un codice. Secondo Roland Barthes, la fotografia è un messaggio senza codice¹⁹ perché sta in una relazione continua e "reale" con il suo referente: egli si riferisce a quella fotografia nata dall'impressione della luce sulla pellicola, attraverso un procedimento chimico, quindi esente da codici. L'idea funziona anche per le pellicole cinematografiche che subiscono lo stesso procedimento, perciò mantengono il rapporto indiciale con il referente in quanto prive di un codice di filtraggio.

Ma se consideriamo il progresso digitale, tale ragionamento viene distrutto. Questo perché la tecnologia digitale è strutturata su codici numerici che traducono un certo soggetto/oggetto. Essendo al giorno d'oggi molto diffusa in ambito fotografico e cinematografico, porta al ribaltamento del discorso perché, ora, le immagini digitali sono costruite con codici rielaborabili; questo fa sì che esse divengano iconiche. Mettendo in dubbio il dato fotografico, si avvia così una revisione totale degli stessi fondamenti del documentario, rendendo così il documentario animato totalmente ambiguo. Si riporta allora l'attenzione al concetto di rappresentazione della realtà, che il documentario animato vive nella sua totale ambiguità. Credo che sia questo il suo elisir: la capacità di mettere in dubbio il dato fotografico come indice di verità.

17 Cfr J. Rozenkrantz, *Colorful Claims: towards a theory of animated documentary*, 6 maggio 2011, www.filmint.nu/?p=1809.

18 Vedi *I Met the Walrus*, 2007, nella sezione «Schede film - film Animadoc», p.118.

19 Cfr. R. Barthes, *The Photographic Message*, in «Image-Music-Text», Stephen Heath, New York, 1977, pp. 15 – 31.

Il documentario animato scioglie la palla al piede della “*vérité*” al cinema documentario avvalendosi del *dubbio di credibilità*: sia rispetto alle immagini disegnate o digitali ma anche rispetto all'audio come testimonianza. L'indebolimento del verificatore reale a causa dell'animazione, che Paul Wells vede in maniera negativa, è in fondo il miglior modo per parlare di realtà. Potremmo dire che il documentario animato è una forma d'onestà espressiva, in quanto parla dei limiti della rappresentazione del reale attraverso i propri limiti.

Il fascino del cortocircuito

Il documentario animato concede il beneficio del dubbio; una possibilità difficilmente accettata o vissuta positivamente. Lo stato d'animo incerto che pone il dubbio, oscillante tra pensieri diversi e contrari, comporta un'instabilità emotiva spesso connotata negativamente. Questo è dato da una cultura fondata su una necessità di definire, ferma e concreta, che faticosamente si rigenera. Avere certezze ferme o definizioni limitate, significa accettare di rimanere dentro una scatola chiusa. Non c'è dubbio che servano punti di riferimento, ma essi devono avere comunque la possibilità di esser messi in gioco: così da stare in una "scatola di cartone" piuttosto che in una "di cemento".

La "scelta del cartone" comporta un'apertura maggiore verso la sperimentazione che non può esistere senza la creazione di un dilemma. È proprio quello che fa il documentario animato, togliendo dalla scatola di cemento cinema d'animazione e cinema documentario, mettendoli in relazione. Il rapporto è una fusione dei caratteri dominanti di ambo le parti, che restano in un equilibrio precario, sempre però volto al cortocircuito; una meravigliosa tendenza esplosiva che rimette in gioco ottiche chiuse e fossilizzate rispetto alla rappresentazione della realtà.

La mescolanza cinematografica riesce a far riemergere dalla sabbia antichi dilemmi e paure che hanno portato alla sepoltura delle incertezze perché destabilizzanti. È difficile accettare una situazione dilemmatica, ma se si vedessero le possibilità a cui si può accedere, il dubbio sarebbe contemplato, perché propone sempre almeno due vie, capaci di stimolare il pensiero. Il documentario animato si espone ad un cortocircuito che lascerà nel fruitore piccoli granelli di dubbio; questi lo porteranno a considerare diverse possibilità. Il film continuerà a vivere nel dubbio dello spettatore, ampliando l'esplosione dei circuiti.

Jonas Odell, grande sperimentatore di film costruiti con l'animazione e il documentario, in un'intervista a Thomas Lawrece Martinelli, alla domanda se si possono considerare documentari animati i suoi film, risponde: "Forse è meglio lasciarlo decidere agli studiosi di cinema²⁰". L'instabilità creata dal documentario animato non solo mette in crisi le possibilità di definizione, ma anche lo stabilire cosa sia documentario animato e cosa no. La risposta vaga e forse ironica, coincide con le motivazioni che lo spingono a fare dei film. Sin dalle prime sperimentazioni si è sempre posta la domanda di quanta verità e quanta invenzione ci sia durante le interviste con i suoi soggetti²¹. Queste frequenti riflessioni lo hanno portato a trattare il tema delle bugie.

²⁰ L.T. Martinelli, *Il documentario animato*, Tunué, Latina, 2012, p. 131.

²¹ Ivi.