

**Oltre l'osservazione.**  
**Su alcune pratiche della regia nel cinema del reale**

Daniele Dottorini

Parlare di pratiche della regia nel cinema documentario contemporaneo implica una serie di problemi che inevitabilmente ampliano o differenziano il concetto di regia da quello normalmente applicato al cinema di finzione. Una serie di problemi che difficilmente possono essere ridotti a pochi elementi, per più di un motivo: anzitutto per il fatto che non esiste *una* sola pratica registica nel cinema del reale, così come non esiste *una* forma del cinema del reale. Da qualche tempo a questa parte ciò che chiamiamo a volte indifferentemente documentario o cinema del reale si rivela un cinema multiforme, spesso diversissimo per approccio, metodologia, obiettivi, formati e anche pratiche di fruizione. Dal cinema del riuso d'archivio al cinema in prima persona, fino alle tante forme di ibridazione tra animazione, fiction e sguardo documentario, il cinema del reale è un cinema dai molti nomi e dai molti volti, come spesso si è detto.

Al tempo stesso, però, proprio questa specificità, questa multiforme modalità di approccio al reale, fa del documentario contemporaneo un territorio fecondo per un ripensamento generale della pratica cinematografica, a partire proprio dalla pratica registica. Uno dei primi problemi in cui si incorre affrontando il problema della regia nel documentario è la vulgata secondo la quale quella del documentario sarebbe una pratica *debole* della regia, dove non è possibile pensare alla regia come costruzione del mondo filmico ma una attività necessariamente condizionata dal mondo che *resiste* ad una sua messa in forma. Si tratta allora di affrontare questo problema proprio a partire da quella forma di cinema documentario che più di altre *sembra* costituire una sorta di grado zero della possibilità della regia di essere una pratica di creazione del mondo.

Parlare di regia nel cinema documentario significa, ancora una volta, parlare di una pratica che non può essere sussunta sotto un'unica definizione, un'unica prassi, perché molteplici sono appunto le forme del documentario, ognuna delle quali prevede diversi significati del termine regia.

Occorre dunque soffermarsi maggiormente sul significato del termine regia all'interno di quello che comunemente viene chiamato cinema osservazionale. Questo per due motivi: il primo perché questa tipologia di cinema è ancora oggi, sin dalla sua nascita una delle più presenti e praticate nel cinema mondiale; il secondo motivo risiede invece nel fatto che riflettere su alcune forme del documentario osservazionale dal punto di vista della regia ci permetterà di mostrare una evoluzione (o una mutazione) di questa particolare forma del cinema del reale, che mostrerà come dietro l'immediata (e per certi versi ingenua) definizione di questo cinema – apparentemente basato sulla tendenza ad annullare l'intervento della regia e della macchina-cinema a favore di una più possibile obiettiva rappresentazione del reale – stia invece una complessa operazione di creazione di immagini (e dunque una articolata e creativa pratica registica).

*Sulla questione teorica*

Anzitutto occorre dare alcune definizioni: cosa intendiamo generalmente per documentario osservazionale? Il termine diventa noto, come si sa, all'interno del dibattito intorno all'antropologia visuale, su una nuova tendenza che si sviluppa a cavallo tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta, intorno ad autori come Robert Gardner, John Marshall e David McDougall. Il dibattito prende le mosse dalla rilettura delle teorie di Margaret Mead e da una lettura particolare degli scritti di Bazin sul realismo cinematografico. Fin dall'inizio era chiaro che pensare ad un approccio in cui l'obiettivo del film era quello di immergersi nelle situazioni senza strutture preordinate, entrando in una relazione aperta con chi veniva filmato avrebbe di fatto limitato l'autorità della regia:

Invece di essere circoscritto da gerarchie convenzionali costruite sull'autorità registica, si cercò di cedere il controllo del film – per renderlo un processo fluido, modellato attraverso l'intervento dei soggetti, l'interruzione di eventi inaspettati o contemporanei, e la partecipazione estetica o immaginativa dello spettatore. Ci si aspettava che il film avrebbe dovuto procedere seguendo le relazioni estese e a lungo termine con i soggetti filmati piuttosto che relazioni che avrebbero funzionato strumentalmente come veicoli per *portare a compimento* il film<sup>1</sup>.

In questa prospettiva, dunque, il regista decade dal ruolo di creatore, per diventare l'interlocutore, o in alcuni casi l'intercessore di una situazione che deve essere il più possibile restituita nella sua complessità. Questo significa allora che la soggettività di colui che filma diventa un elemento centrale della costruzione dell'immagine e che la visione del cineasta-ricercatore, che obiettivamente *registra* la situazione reale che sta esplorando, è fuori dalla consapevolezza degli autori della nuova antropologia visuale. L'osservazione implica una partecipazione, se non addirittura una immersione nel mondo, come teorizza lo stesso David MacDougall:

Il significato è prodotto da tutto il nostro corpo, non solo dal pensiero cosciente. Vediamo con il nostro corpo, e ogni immagine che facciamo porta l'impronta del nostro corpo, cioè del nostro essere e dei significati che intendiamo trasmettere. Come prodotto della visione umana, la creazione di immagini può essere considerata da alcuni come poco più che una visione di seconda mano o surrogata. Ma quando guardiamo di proposito, e quando pensiamo, complichiamo enormemente il processo di visione<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Grimshaw, A. Ravetz, *Rethinking Observational Cinema*, in "Journal of the Royal Anthropological Institute", n. 15 (2009), p. 540. Sul dibattito, si veda anche C. Young, *Observational Cinema* (1975), in *Principles of Visual Anthropology*, a cura di P. Hockings, Mouton de Gruyter, Berlin 2003, 3a ed.; A. Grimshaw, A. Ravetz, *Observational Cinema – Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*, Bloomington, Indiana University Press, Indianapolis 2009.

<sup>2</sup> D. MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 3.

Questa posizione rappresenta dunque il polo estremo di una visione immersa nel mondo, dunque assolutamente lontana dall'idea dell'osservazione come rappresentazione *diretta* del reale. L'immagine è anzitutto corporea e sensoriale, dice MacDougall: essa è dunque il risultato di un processo di costruzione di una miriade di sensazioni fisiche e intellettuali. L'immagine che astrae dalla corporeità (di chi filma e di chi è filmato) non è un'immagine, afferma dunque il cineasta e studioso americano.

Pur nato all'interno di un dibattito teso a modificare radicalmente l'approccio antropologico visuale al cinema etnologico, il concetto di osservazione presenta sin dall'inizio una serie di problemi riguardanti la forma del film e il ruolo della regia. Non è un caso che l'espressione *cinema osservazionale* si colloca in quegli stessi anni al centro del dibattito sul documentario moderno, accompagnando la nascita di tendenze come il cinema diretto, il *cinéma vérité*, il Free Cinema e le nuove forme che stavano in quegli anni rivoluzionando il cinema *tout court*. Ma come in ogni passaggio di un termine da un ambito ad un altro, non si tratta più della stessa cosa. Qualcosa, e qualcosa di molto significativo, cambia.

In questo nuovo fermento cinematografico, la parola *osservazione* assume un forte significato, quasi di parola d'ordine, di termine chiave per indicare le nuove pratiche della regia. Ma non si tratta di una parola nuova, al contrario. La centralità della parola osservazione, per indicare uno specifico elemento del gesto cinematografico appartiene in profondità alle teoriche del cinema del reale. Già negli anni trenta, John Grierson aveva ipotizzato l'osservazione come potenza propria del cinema. Nel suo testo *Documentary*, del 1932, Grierson sintetizza in tre punti chiave questa potenza del cinema:

- 1) Noi crediamo che dalla capacità, che il cinema possiede, di guardarci intorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita *vera*, si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte (...).
- 2) Noi crediamo che l'attore *originale* (o autentico) e la scena *originale* (o autentica) costituiscano la guida migliore per interpretare cinematograficamente il mondo moderno. Offrono al cinema una più abbondante riserva di materiale. Gli forniscono la possibilità di sfruttare un infinito numero di immagini. (...).
- 3) Il gesto spontaneo ha sullo schermo un singolare valore. Il cinema possiede la straordinaria capacità di *ravvivare* i momenti creati dalla tradizione o consunti nel tempo.<sup>3</sup>

Osservare e selezionare, per creare una nuova forma d'arte. Per Grierson, il documentario, parola in realtà non molto amata dal regista e teorico inglese, possiede la capacità non solo di attingere a piene mani da un repertorio pressoché infinito di gesti e immagini, ma anche il potere di isolarli, accentuarli, letteralmente farli riemergere a nuova vita. Ma altrettanto chiaramente, Grierson attribuisce la capacità osservativa al cinema, alla macchina-cinema, più che al soggetto umano. È la macchina da presa che permette l'osservazione.

---

<sup>3</sup> J. Grierson, *Documentary*, in *Documentario e realtà*, a cura di F. Di Giammatteo, Bianco e Nero Editore, Roma 1950, pp. 43 - 44.

Pochi anni prima, in *Istruzioni provvisorie ai circoli del Kinoglaz*, Dziga Vertov affronta a sua volta questo concetto, intendendo l'osservazione come primo stadio del montaggio (vale a dire dell'organizzazione del mondo visibile). Vertov, in un testo didattico, che appunto si configura come una sorta di piccolo manuale di istruzioni per gli operatori, elenca le varie fasi della realizzazione di un film:

I Kinoki distinguono:

*Il montaggio durante l'atto dell'osservazione:* Orientamento ad occhio nudo in un luogo qualunque, in un momento qualunque.

*Il montaggio dopo l'osservazione:* organizzazione mentale dei fenomeni osservati in rapporto a questo o a quell'indizio caratterizzante.

*Il montaggio durante le riprese:* orientamento dell'occhio armato di cinepresa nel luogo ispezionato al punto 1. Adattamento alle condizioni di ripresa lievemente mutate.<sup>4</sup>

L'atto dell'osservazione si pone per Vertov come gesto di montaggio (come tutti i passi elencati). La strutturazione articolata e processuale del montaggio, così come lo intende Vertov, apre qui una serie di considerazioni. Il processo percettivo che porta alla selezione e al concatenamento del materiale sembra configurarsi come un processo in cui non c'è spazio per la soggettività dello sguardo. Ciò che conta è la capacità di astrarre (per mezzo della macchina) dalla propria soggettività e collocarsi nel flusso dinamica delle trasformazioni del reale. Il montaggio è dunque *l'organizzazione del mondo visibile* che non occupa una parte del processo di creazione del film, ma ne è esso stesso l'asse portante, nel senso che il montaggio stesso è il procedimento dialettico attraverso cui il cinema coglie la vita in flagrante, al di là di ogni percezione semplicemente umana.

Pur nelle innumerevoli differenze, Grierson e Vertov coincidono nel riconoscere la potenza osservativa del reale al cinema, appunto dell'occhio più la macchina da presa. L'osservazione diventa allora il momento fondante di una pratica registica tutt'altro che diminuita nel suo potere di costruzione dell'immagine. Per entrambi la potenza osservativa della macchina-cinema permette di creare delle immagini attraverso una selezione degli innumerevoli elementi del mondo della vita.

Diversi anni più tardi, Pier Paolo Pasolini ritornerà su questi temi nei suoi saggi sul cinema degli anni sessanta, saggi in cui la preoccupazione principale del regista e teorico italiano è quella di fondare la potenza del cinema, la sua autonomia rispetto ad altre forme espressive. Ora, afferma Pasolini, se c'è qualcosa che caratterizza il cinema (ancora una volta: il cinema *tout court*) è la sua capacità di osservare e selezionare gli elementi pressoché infiniti del mondo per trasformarli in forme dotate di senso (attraverso gli strumenti del cinema, la ripresa e il montaggio):

Non esiste un dizionario delle immagini. Non c'è nessuna immagine incasellata e pronta per l'uso. Se per caso volessimo immaginare un dizionario delle immagini dovremmo immaginare un dizionario infinito, (...). L'autore cinematografico non possiede un dizionario

---

<sup>4</sup> D. Vertov, *Istruzioni provvisorie ai circoli del Kinoglaz*, in *L'occhio della Rivoluzione*, tr. it. Mazzotta, Roma 1975, pp. 120-121.

ma una possibilità infinita: non prende i suoi segni (im-segni) dalla teca, dalla custodia, dal bagaglio: ma dal caos, dove non sono che mere possibilità o ombre di comunicazione meccanica e onirica<sup>5</sup>.

Come nell'infinito numero di immagini di cui parlava Grierson, o nella operazione di montaggio mentale che l'operatore compie prima ancora di filmare ribadita da Vertov, in Pasolini vibra la stessa consapevolezza: l'osservazione è una pratica di *scrittura*, di selezione e riorganizzazione degli elementi del reale (del caos del reale) che diventano immagini.

Oltre a questo, non sfugge il radicale cambio operato nel significato di osservazione. Se nell'ambito dell'antropologia visuale l'osservazione ha a che fare con la potenza immersiva del corpo del regista nella situazione da filmare, in autori come Grierson, Vertov e Pasolini è la macchina da presa a permettere al regista di osservare (dunque selezionare e riscrivere) il reale.

È alla luce di queste considerazioni che allora possiamo tornare alla pratica registica del documentario di osservazione così come si è sviluppato fino ad oggi. Come si è visto, il documentario moderno riprende l'espressione «cinema osservazionale» arricchendola degli elementi del dibattito teorico sul cinema documentario lungo il corso del Novecento. La tradizione dell'antropologia visuale e quella del documentario moderno, nato tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta del Novecento, continuano ad essere profondamente presenti nello scenario attuale. Ma come abbiamo visto, l'osservazione è tutto fuorché pretesa ingenua e *naïf* di uno sguardo neutro e invisibile sul mondo.

Sempre di più, nello scenario contemporaneo, emerge ciò che in fondo era già chiaramente presente nel cinema dei maestri del documentario moderno, come Jean Rouch o Frederick Wiseman: non esiste una vera polarità tra *osservazione* e *creazione*, i due termini che spesso vengono opposti per indicare due diverse direzioni del cinema del reale contemporaneo (distinzione che deve molto al tentativo di tassonomia messo in atto da Bill Nichols nel suo famoso testo sul documentario<sup>6</sup>), perché l'una di fatto richiama l'altra. Ciò che varia, anche radicalmente, è la forma della scrittura del reale che di volta in volta viene sviluppata.

Scrittura, vale a dire anzitutto regia. Ciò che è comune alle varie declinazioni della pratica osservazionale è la dimensione *empirica* dell'atto registico. Qui uso il termine *empirico* nel senso pasoliniano del termine, vale a dire come forma di creazione, scrittura e rielaborazione poetica del mondo che il cinema mette in forma: il cinema del reale può infatti essere definito *empirista* ed *eretico*, vale a dire capace di sperimentare di volta in volta la sua forma e capace di non seguire pedissequamente codici e convenzioni. Ma la pratica della regia si configura come una doppia operazione (parafrasando ancora Pasolini, che parlava nel cinema della doppia operazione, linguistica e poi estetica), che presuppone un percorso che necessariamente non può essere previsto o programmato in anticipo, ma che si chiarisce nel corso del suo svolgersi. L'operazione registica, che si divide nell'osservazione, selezione, riconfigurazione degli elementi del reale è una operazione continua, dall'idea

<sup>5</sup> P. P. Pasolini, *Il cinema di Poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991.

<sup>6</sup> Cfr. B. Nichols, *Introduzione al documentario*, tr.it., Il Castoro, Milano 2011.

iniziale fino al montaggio finale del film. Si tratta di una creazione empirica, nel senso propriamente deleuziano del termine:

L'empirismo non è affatto una reazione contro i concetti, né un semplice appello all'esperienza vissuta. Esso instaura al contrario la più folle creazione di concetti che si sia vista o intesa. L'empirismo è il misticismo del concetto e il suo matematismo. Ma per l'appunto esso tratta il concetto come l'oggetto di un incontro, come un qui-ora, o piuttosto come *Erewhon* da cui emergono inesauribili, i *qui* e gli *ora* sempre nuovi, diversamente distribuiti. Soltanto l'empirista può dire che i concetti sono le cose stesse, le cose allo stato libero e selvaggio al di là dei *predicati antropologici*.<sup>7</sup>

Se riprendiamo il testo di Deleuze dal punto di vista del cinema, si può allora pensare l'empirismo come forma del cinema documentario, o meglio, come suo approccio. L'esperienza garantita dall'osservazione – che, come si è visto assume una funzione complessa ed articolata nel cinema del reale – è preliminare ad una creazione (di concetti, cinematograficamente di immagini), non ad una registrazione ipoteticamente pura del reale. Osservazione e creazione non sono termini opposti, ma momenti di uno stesso processo. Ecco che allora, la forma osservativa del cinema può diventare una delle forme chiave per intendere questo percorso articolato e anche per comprenderne l'estrema varietà delle possibilità.

#### *Osservazione e creazione. Tre esempi*

Ma come si sviluppa questo percorso, questa dinamica aperta tra osservazione e creazione che prende le mosse da alcuni padri fondatori del cinema documentario, nello scenario contemporaneo? Alcuni brevi esempi non esaustivi possono aiutarci ad evidenziare gli elementi di continuità e di discontinuità nella torsione concettuale e semantica che il termine osservazione ha subito, come si è visto.

Nel cinema nato all'interno del Sensory Ethnography Lab di Harvard, il rapporto tra osservazione e creazione si declina soprattutto dal punto di vista della radicalità dell'osservazione (la presenza ossessiva, la vicinanza estrema), che porta ad una astrazione della visione. Il laboratorio nato all'interno dell'università di Harvard, diretto da Lucien Castaing-Taylor, coniuga ricerca estetica ed etnologica, indagine sulle forme estreme della percezione delle immagini e dei suoni del mondo, ed è diventato ormai da qualche anno una realtà riconosciuta, un luogo in cui pratica teorica e filmica si incrociano felicemente. Film come *Foreign Parts* (V. Paravel e J.P. Sniadecki, 2010), *Sweetgrass* (I. Barbash, 2009), *People's Park* (J.P. Sniadecki, L. D. Cohn, 2012) di, *The Iron Ministry* (J.P. Sniadecki, 2014) sono solo alcune delle tappe di un'esplorazione senza fine della potenza del cinema come dispositivo di interrogazione ed esplorazione del mondo. Nei film del gruppo di Harvard i luoghi e i corpi esplorati non sono spazi *oggettivi*, separati, misurabili; che sia un quartiere newyorkese marginale, separato dal mondo rutilante della grande

---

<sup>7</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 3.

mela (*Foreign Parts*) o un parco pubblico cinese, attraversato per ottanta minuti in un unico piano sequenza da una camera attenta a cogliere le sfumature di un intero mondo in uno spazio qualsiasi (*People's Park*); o che sia la riscoperta di un mondo rurale quasi mitico che sopravvive nella contemporaneità (*Sweetgrass*), lo sguardo della videocamera è sempre uno sguardo immersivo, che pensa il cinema come esperienza sensoriale, non come descrizione oggettiva (illusoria) di ciò che si sta guardando. Ciò che viene affermato è dunque il passaggio dall'osservazione radicale all'astrazione del reale, finanche all'orrore della visione suscitato dall'estrema vicinanza della m.d.p. ai soggetti. In *Caniba* (L. Castaing-Taylor, V. Paravel, 2017), i due registi filmano con inquadrature ravvicinatissime il volto e il corpo di Issei Sagawa, che negli anni novanta uccise e mangiò una studentessa di cui era innamorato a Parigi. Ora l'uomo, accudito dal fratello, è ridotto ad uno stato quasi vegetativo e passa il tempo dipingendo e disegnando. Lo sguardo della camera è ravvicinatissimo e lo spettatore è costretto a guardare a lungo i suoi tratti, la sua espressione vuota, i suoi gesti. L'osservazione radicale si colloca allora ai limiti dell'oscenità, di ciò, vale a dire, che si pone al di là della scena, della possibile rappresentazione, che sempre prevede una distanza tra chi osserva e chi è osservato.

La dinamica può assumere anche una connotazione particolare, in cui la creazione di una immagine riprende le forme del cinema di finzione (o per meglio dire, dalla storia del cinema *tout-court*), pur partendo da una pratica osservazionale, come nel caso di registi pur diversi tra loro come Roberto Minervini o Sylvain George. Nel cinema di Roberto Minervini, l'osservazione è indiscernibile da una operazione di scrittura radicale. L'intimità raggiunta con i personaggi («La fiducia tra me e gli interpreti è il vero punto di partenza: è lì che si gioca il film»<sup>8</sup>), la troupe ridotta al minimo, la quantità enorme di girato sono alcuni dei presupposti con cui Minervini costruisce film che costruiscono narrazioni fortemente legate alla tradizione dei generi cinematografici, dal Road Movie (*The Passage*, 2011), fino al dramma politico e urbano (*What You Gonna Do When the Word's On Fire?*, 2018), passando per il racconto corale familiare – *Stop the Pounding Heart*, 2013). La forma è dunque profondamente legata alla grande tradizione del cinema americano, ma il suo metodo appartiene pienamente alla tradizione del cinema osservativo. Il rapporto tra montato e girato (che è di solito un rapporto altissimo), il tempo prolungato della ripresa, permettono al regista di selezionare piani e campi che nel montaggio finale determineranno uno sviluppo narrativo preciso. Il punto di partenza è un percorso di osservazione radicale, come afferma lo stesso regista:

Il ciak singolo che dura per il totale della scheda digitale o della bobina (prima 8 minuti ora 30); il silenzio assoluto durante il ciak, tra un ciak e l'altro – parlo del silenzio assoluto tra la troupe; l'assenza totale – e qui arrivo ai limiti dell'intolleranza – del gergo tecnico sul set, che crea una distanza con i personaggi, una gerarchia tra me e loro, perché è un linguaggio speciale, quasi dittatoriale che nessun altro è in grado di comprendere; la priorità assoluta di movimento ai personaggi; non interrompo mai il ciak anche in caso di problemi tecnici (non funzionasse fuoco o suono, ad esempio); la macchina

<sup>8</sup> A. Stellino, *Il cinema come catarsi. Intervista a Roberto Minervini*, in *Catalogo della 59° edizione del Festival dei Popoli*, Baroni&Gori, Prato 2018, p. 63.

sempre a spalla; la copertura degli angoli in movimento, quindi un occhio al montaggio, dal momento che il mio montaggio è pulito, quasi di finzione.<sup>9</sup>

Le regole ferree portano allora ad una costruzione, ad una creazione appunto, che nel caso di Minervini si configura come un racconto di finzione, interno alla grande tradizione narrativa del cinema americano.

Il cinema osservativo non è dunque un cliché ripetibile, ma un metodo e una forma per la creazione di nuove immagini. In questa prospettiva, il cinema di un regista come Sylvain George spinge ulteriormente in avanti la pratica osservativa per costruire una forma di rimodulazione poetica e politica del reale. In film come *Les éclats* (2011), *Vers Madrid* (2012), *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)* (2010) o *Paris est une fête – un film en 18 vagues* (2017), il regista francese porta alle estreme conseguenze la pratica dell'osservazione (passa diversi anni a filmare i migranti bloccati in attesa di poter passare la frontiera nella giungla di Calais; filma le manifestazioni e le proteste contro la *Loi Travail*, la nuova legislazione in materia di lavoro in Francia dal 2015 al 2016); il filmare diventa un atto di lunga durata, un gesto che replica la temporalità del vissuto delle persone coinvolte – che sono spesso figure ai margini della società, corpi e soggetti invisibili o visti all'interno di etichette politico-ideologiche di superficie. George filma folle, masse, soggetti che si fanno moltitudini. Ma come filmare tutto ciò?

Portare alle estreme conseguenze significa per George operare sulle immagini attraverso un montaggio capace di costruire una forma e al tempo stesso di evocarla. Il montaggio di *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerre)* o di *Paris est une fête – un film en 18 vagues* rilegge l'idea del conflitto dal cinema sovietico degli anni Venti e l'idea di trasfigurazione allucinata del mondo dal cinema d'avanguardia francese degli stessi anni. L'uso del bianco e nero, il montaggio impressionista che sembra alludere alle immagini di Epstein o del primo Abel Gance sono gli elementi che costruiscono un'immagine nuova, frutto di un lungo lavoro di osservazione e, al tempo stesso, materia plasmabile, sottoposta ad uno sguardo che la pensa cinematograficamente. Ancora una volta dunque, come nel caso di Minervini, la forma osservativa si ibrida con le forme del cinema *tout-court*, al fine di costruire una nuova pratica del documentario quale quella che si sviluppa nei primi anni del nuovo millennio. Una pratica che abbandona dunque l'idea dell'immagine come pura rappresentazione del reale, a favore di un'altra idea, dell'immagine come possibilità in più di visione del mondo (e dunque come cinema): «più che documentare il mondo si tratta di completarlo, di fare in modo che queste immagini, dotate di una duplice natura, strappate sia al mondo comune che alla memoria collettiva, raddoppino ciò che è e ciò che dovrebbe essere»<sup>10</sup>.

Il Sensory Ethnography Lab, Roberto Minervini, Sylvain George. Questi esempi, che sono in realtà solo alcuni dei tanti possibili, ma che sono rappresentativi del cinema del reale contemporaneo (si tratta di alcuni degli autori più importanti e premiati del documentario degli anni Duemila), ci portano allora a ripensare la forma osservazionale proprio dal punto di vista del dispositivo cinematografico,

---

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 68-69.

<sup>10</sup> G. Bortzmeyer, *Ne vois-tu pas que je brûle?*, in "Trafic", n. 86 (2016), pp. 78-79.

emancipandola da una rigida definizione metodologica. In ognuno di questi autori è lo strumento della macchina da presa a disporre il rapporto con il mondo secondo una modalità osservativa. L'osservazione dunque è una modalità precisa (e declinabile in modi via via diversi) della regia cinematografica, tutt'altro che *debole*, come si diceva all'inizio. In un filo rosso che lega tra loro autori e registi molto lontani tra loro, nello spazio e nel tempo, emerge la pratica comune di una pratica osservativa che va oltre sé stessa o, per meglio dire, che si configura come invenzione, creazione di nuove immagini del (e dal) reale.

