

NANUK L'ESCHIMESE: APPROFONDIMENTO

a c. della prof.ssa Francesca Gasperini

I documentari di Flaherty sono tutti incentrati sul rapporto uomo-natura, sulla lotta dell'uomo con la natura al fine di strappare le possibilità di sopravvivenza a un suolo che non offre praticamente nulla; questo vale sia per le aree del polo nord sia per le isole Aran (oggi uno straordinario centro turistico dell'Irlanda). La cosa interessante di Flaherty è che più che la lotta dell'uomo per dominare la natura, quello che mette in luce è la capacità dell'uomo di saper rispondere alla natura che ha di fronte, senza nessuna volontà di dominio, ma con la capacità di saperla conoscere, accettare e saper strappare da essa quello che è possibile strappare. Non c'è nessun rapporto di violenza, c'è un sapersi adeguare e uno straordinario rispetto. E' curioso per un documentarista, però Flaherty va a cercare una costante, il gioco e il rapporto con la natura e lo concepisce come una sorta di paradigma dell'umanità che non ha una connotazione storica. [Prof. Umberto Spadoni]

Robert Flaherty e la nascita del documentario

(materiale tratto da Gianni Rondolino, *Storia del Cinema*, UTET, Torino 2000, pp. 145-147)

L'alternativa al cinema spettacolare, in cui la finzione costituiva l'asse portante della rappresentazione, indipendentemente dal grado più o meno elevato di «realismo» filmico che, comunque, si applicava a una realtà fittizia, costruita secondo schemi narrativi e drammatici preesistenti - cinema spettacolare che, come si è visto, ebbe la sua grande stagione a Hollywood negli Anni Venti -, ci venne proprio da un regista americano che al cinema si dedicò nel momento del maggior fulgore dell'industria hollywoodiana, Robert Flaherty. E' vero che il suo primo film, *Nanuk l'esquimese* (*Nanook of the North*, 1922) fu realizzato al di fuori della normale produzione cinematografica, finanziato da una ditta di pellicce, mentre quelli successivi - prodotti dalla Paramount o dalla Metro Goldwyn Mayer - furono meno significativi o subirono notevoli modificazioni; ma è anche vero che questi film furono distribuiti in tutto il mondo ed ottennero un largo successo di pubblico, imponendosi all'attenzione degli spettatori (e della critica) come una vera e propria alternativa al cinema hollywoodiano spettacolare, pur provenendo dalla medesima « officina ».

Nasceva con Flaherty un nuovo modo di rappresentare la realtà, non soltanto perché i suoi personaggi e le sue storie erano tratti da una realtà non manipolata, riconoscibile nei luoghi e nelle persone, ma anche perché la cinecamera non si sovrapponeva mai alla «verità» dell'immagine, la quale non era il prodotto di una scelta esterna ma nasceva dalla realtà stessa, con la partecipazione attiva e determinante degli uomini raffigurati nelle loro azioni quotidiane. Questo tipo di documentarismo si opponeva decisamente al cinegiornale d'attualità o ad altri prodotti consimili di pura documentazione, in cui uomini e cose, luoghi ed azioni, erano un semplice oggetto da osservare e da riprendere cinematograficamente, con un'operazione di trasferimento dalla realtà fenomenica alla sua riproduzione sullo schermo che in parte poteva essere identificata con l'azione riprovevole del *voyeur*. Flaherty, in altre parole, si opponeva alla presunta oggettività della macchina da presa, semplice apparecchio di registrazione che, come tale, ci poteva dare della realtà soltanto l'aspetto esteriore, per giunta prelezionato da determinate scelte estetiche tecniche o propagandistiche. Egli voleva che il cinema, in una certa misura, fosse compartecipe della vita dell'uomo, di cui poteva mettere in luce e diffondere l'autenticità, una volta che le singole immagini fossero il risultato di un attento studio della situazione ambientale con l'aiuto diretto di quelli che, anziché essere semplice oggetto della ripresa, ne erano il soggetto.

Nasceva insomma un cinema documentaristico che poneva le basi di quello che sarebbe stato molto più tardi il cosiddetto «cinema-verità», un cinema in cui il regista-operatore (e Flaherty fu sempre il regista e l'operatore di tutti i suoi film, ad eccezione dell'ultimo) si limitava spesso a fornire l'assistenza tecnica necessaria affinché la realtà fosse riprodotta così come si manifestava al momento della ripresa. E per raggiungere un alto grado di «verità», cioè per ridurre al minimo la contraffazione e limitare gli interventi successivi, in fase di montaggio e di selezione del materiale, occorreva non soltanto che i protagonisti della storia (perché pur sempre di « storia» si trattava) fossero pienamente coscienti della presenza della cinecamera e agissero di conseguenza, esprimendo il più possibile se stessi, ma che anche le singole riprese fossero sufficientemente lunghe da consentire che una data azione si compisse senza fastidiose interruzioni, che la durata della rappresentazione coincidesse con quella della realtà fenomenica. Questo modo di far cinema - che nel secondo dopoguerra un Richard Leacock (che era stato l'operatore di Flaherty in *Louisiana Story*) o un Jean Rouch portarono alle estreme conseguenze con ottimi risultati - si basava sulla coscienza che l'intervento della macchina da presa sulla realtà la modifica, e che è proprio questa realtà «modificata» dall'osservatore a fornire gli elementi più validi per mettere in luce la sua autenticità. Flaherty fu sempre coerente con questa poetica del reale, sebbene dovesse non poche volte fare i conti con le esigenze della produzione, modificando profondamente le proprie opere o addirittura abbandonandole ad altri, e sebbene accentuasse quel lirismo della rappresentazione che nei primi film nasceva direttamente dalla realtà e che in seguito parve, in certi casi, essere imposto dall'esterno, per una troppo evidente sovrapposizione dell'autore (della sua sensibilità estetica) sulla materia (sulla sua autenticità).

Robert Flaherty, che era nato nel 1884 a Iron Mountains (Michigan) da una famiglia d'origine irlandese e morirà a New York nel 1951, si accostò al cinema per caso, quando, avendo intrapreso in compagnia della moglie Frances Hubbard Flaherty, che sarà la compagna e la collaboratrice di tutta la sua vita, una serie di spedizioni nel Nord, tra il 1910 e il 1916, volle impiegare questo nuovo strumento di registrazione della realtà per documentare la vita degli esquimesi. Il negativo fu distrutto per un banale incidente e l'unica copia esistente si deteriorò nel corso delle proiezioni che egli organizzò al suo ritorno negli Stati Uniti. Il film non fu comunque compreso nel suo giusto valore, almeno dagli spettatori ai quali Flaherty l'aveva mostrato, che erano membri dell'American Geographical Society o del Club degli Esploratori di New York. Come ebbe a ricordare in seguito: «Mi accorsi che ciò che li interessava nel film era il vedere dove ero stato e che cosa avevo fatto. Non era affatto quello che avevo desiderato: io volevo mostrar loro “gli esquimesi”, e li volevo far vedere non dal punto di vista degli uomini civili, ma così come essi stessi si vedevano. Mi resi conto che dovevo lavorare in un modo del tutto differente ».

Questa necessità d'una documentazione dall'interno, di rappresentare la vita dell'uomo non attraverso gli schemi abituali di una determinata cultura (quella occidentale) ma come essa stessa si manifesta a chi la vive, spinse Flaherty ad approfondire il discorso sul cinema, cercandone di vedere e sperimentare le possibilità di «rivelazione» della realtà. Il cinema divenne per lui non più soltanto uno strumento di documentazione, ma un mezzo di indagine, con il quale era possibile mettere in luce della realtà gli aspetti rivelatori. Senza abbandonare i suoi intenti d'esploratore e le sue profonde esigenze di conoscenza dell'uomo allo stato di natura, anzi ampliando ancor più il campo delle sue ricerche in diverse regioni della terra, egli divenne nel volgere di pochi anni un regista di rara sensibilità, che fornì con i suoi film modelli eccellenti d'un nuovo documentarismo, in cui uomo e natura parevano integrarsi in una visione panteistica dell'esistenza soffusa d'una tenerezza autentica e d'un lirismo genuino.

Nel 1920 Flaherty, finanziato dalla Revillon Frères, casa importatrice di pellicce, intraprende un nuovo viaggio cinematografico nel Nord e dopo due anni ne riporta il materiale per un lungometraggio che avrà una risonanza mondiale, il citato *Nanook of the North*, in cui la vita di un esquimese e della sua famiglia nelle desolate regioni artiche assume la dimensione di un dramma epico pur conservando il suo carattere di descrizione minuta di fatti e azioni quotidiani. La cinecamera si limita a seguire Nanook nelle sue faccende domestiche e nei suoi lavori abituali, non cedendo assolutamente, se non in parte nella sequenza finale della bufera di neve (che fu considerata dalla critica un saggio eccellente di pura drammaturgia filmica), alle suggestioni del formalismo, della «bella immagine», che pure il materiale umano e naturale proponeva di continuo. Le sequenze di questo film esemplare sono invece calibrate sulla «durata» reale delle azioni, e paiono pertanto disadorne come disadorna è la vita reale degli esquimesi. Ma non siamo sul piano del documentario, passivo e freddo, perché i personaggi di *Nanook of the North*, come quelli che popoleranno gli altri film flahertiani, partecipano direttamente a quanto sta succedendo attorno a loro, sono essi stessi il centro di un'azione che la cinecamera si limita a registrare. E quando Nanook si compiace della presenza della macchina da presa di Flaherty nel suo igloo, ci dà testimonianza diretta della sua compartecipazione alla realizzazione del film, in un rapporto di collaborazione col regista più stretto e significativo di quello che abitualmente si stabilisce fra il regista e gli attori in un film spettacolare. E la poesia che queste immagini sprigionano è tanto più autentica quanto meno scaturisce dall'elaborazione successiva che del materiale fece Flaherty in sede di montaggio [...].