

## Nell'era del metadocumentario

“Venni al mondo al tempo dell'Analogica”.  
P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, 1964.

Il documentario è una delle risposte del cinema alla crisi della narrazione cinematografica. È il mondo, da sempre fuori-campo, che diventa improvvisamente un enorme teatro di posa per soli making-of e tutto ciò in un momento in cui si assiste al definitivo affermarsi dell'apparato digitale nei processi di produzione cinematografica. Che si tratti di un fenomeno inedito lo dimostra l'incertezza definitoria che si profila: documentario, non-fiction, cinema del reale, ecc., per non parlare dei sottogeneri<sup>1</sup>. Sono classificazioni che fanno riferimento a specifiche modalità narrative e produttive, ma anche a destinazioni distributive, come dimostra il caso DocVideo.

La nomenclatura per generi e sottogeneri (e per contenuti e informazioni) trova un habitat ottimale nel processo dell'indicizzazione del dato, che è un elemento fondamentale del dispositivo digitale di produzione e diffusione delle immagini. I metadati<sup>2</sup> costituiscono ormai qualcosa di più che un semplice apparato informativo dell'immagine digitale. In particolare, nell'immagine documentaria, essi partecipano al processo creativo (sono creati insieme all'immagine) e gestiscono una propria “verità documentaria” sulla e, contemporaneamente, dell'immagine cui sono associati. Sono l'esponente al cubo di una potenza che ha per base il contenuto documentario di un'immagine. Così, dato e metadato vanno a costituire una doppia identità documentale, specifica dell'immagine documentaria digitale e inedita nella storia dei linguaggi visivi. Ma il documentario può di per sé essere considerato “metadatico” in relazione alla realtà che intende rappresentare. La voce di Herzog che entra nel campo sonoro raccontando il suo essere lì in quel momento è espressamente un'informazione sull'informazione-oggetto del film ed è un approccio tipico del documentario d'autore (De Seta, Di Gianni, Pasolini, Antonioni, Rouch). “Io sono qui, con una camera, e in queste condizioni eccezionali, vi racconto cosa accade”: si tratta di un'informazione discorsivizzata, ma che, per certi aspetti, è assimilabile alle “informazioni di ripresa” generate automaticamente dalla macchina digitale. Quanto alla dualità risultante dall'intervallo dato/metadato si potrebbe obiettare che tutta la produzione di Gianikian e Ricci Lucchi può essere intesa come operante proprio nello spazio di quell'intervallo, alla ricerca di una *iperverità* nei fotogrammi d'archivio.

Se però finora l'informazione metadatica rappresentava un'opzione, con l'avvento del digitale essa diventa irrinunciabile nel processo produttivo e creativo. È un carattere con cui l'autore deve entrare in contatto: il metadato digitale irrompe infatti nelle logiche e nei sistemi di produzione e di post-produzione dell'immagine.

---

<sup>1</sup>La necessità di classificazione può estendersi anche in direzioni retrospettive, innescando così processi “nomologici”, ossia di definizione universale, anche a posteriori, di un certo fenomeno. Per esempio, è opinione diffusa che il cinema, con Lumière, nasca documentario. E' questa un'accezione che, privilegiando una lettura ontologica dell'immagine, non tiene conto della dimensione fenomenica della proposta produttiva e ‘mediatica’ dei Lumière, basata prevalentemente sugli aspetti tecnici e spettacolari del dispositivo cinematografico. *La sortie des usines Lumière* non è propriamente un documentario, tanto meno *d'autore*. Per quanto vale, su Wikipedia è attestato come *mockumentary*, cioè come un film realizzato in finzione *come se* fosse un documentario (sul *mockumentary* cfr. Bellavita, A. (2008), *Perché dire una bugia quando si può dire la verità?*, nel *Segnospeciale di Segnocinema* n. 149).

<sup>2</sup>Ossia le informazioni sulle informazioni: i metadati possono essere generati e associati autonomamente dal dispositivo (nel caso di immagini digitali sono le informazioni di ripresa come data e ora di scatto, tipo di macchine e focali utilizzate, ecc.) e/o elaborati dal gestore del *file* (tramite un titolo, un'etichetta o, più comunemente, un *tag*). Oltre che a fornire un'informazione di base, i metadati facilitano i processi di indicizzazione e archiviazione dei dati digitali (si può, ad esempio, raggruppare ogni foto scattata in un certo giorno, ecc.).

È ciò che viene esplicitato apertamente da Errol Morris in *Standard Operating Procedure* (2008) film centrato, come l'opera di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, su immagini di guerra. Morris però non tratta materiale d'archivio dimenticato, ma conduce la sua analisi sulle immagini ben note, e infinitamente duplicate (digitalizzate), delle torture di Abu Ghraib. Infatti le interviste ai carnefici sono mirate a far emergere non la loro dimensione di torturatori, quanto piuttosto quella di "fotografi", con domande sulle modalità di scatto e sulla "messa in scena" di ciò che è ripreso. Anche le interviste agli esperti di analisi delle immagini che testimoniarono al processo vanno in tale direzione (e sono questi ultimi infatti a raccontare di aver analizzato i metadati di quelle immagini per ricostruire l'esatta origine e cronologia dei fatti in tribunale). L'opera in tal modo assume una forma "metadocumentaria" non intrappolata dal dato violento, ma nemmeno persa nell'asetticità del metadato. Viene svelata così la smisurata preponderanza del metadato sul dato, una preponderanza la cui considerazione, sembra affermare Morris, è ormai una strada obbligata per la comprensione della natura profonda dell'immagine documentaria digitale.

Il metadato digitale può però entrare in conflitto con la natura analogica dell'immagine cinematografica. Di fronte a un'immagine digitale non ci poniamo più la questione del "sembra vero" come accade invece al cospetto del continuum analogico della pellicola<sup>3</sup>. Nemmeno le dirette televisive (teoricamente documentarie per natura) ne sono immuni: i fuochi pirotecnici digitali trasmessi durante la cerimonia di inaugurazione dei giochi olimpici di Pechino e spacciati come live al resto del mondo lo testimoniano.

Se mai il problema è di ricondurre la codifica numerica a una struttura analogica coesa, ovvero passare dal binomio dato/metadato alla coppia testo/sottotesto. In altre parole: come far diventare film documentario una serialità numerica discreta? La risposta degli autori sembrerebbe risolta in una curvatura estetica: scelta una (o più) delle infinite evidenze contenute nell'immagine documentaria la sua codifica permette, per analogia, di rapportarla ad altri contenuti estetici e/o simbolici. Così avviene nel bianco forte di *Olga e il tempo. Parte prima: epica minima del mattino* (2007) di Manuele Cecconello o per il grigio piatto di *Bibione - Bye Bye One* (1999) di Alessandro Rossetto: due opere che contrappongono l'imprinting pellicolare alla resa digitale potenziando così la navigazione nell'analogia filmica. Il personaggio di Olga ripete ogni giorno gli stessi movimenti e le stesse operazioni (il latte munto, la ricotta, il pascolo) per analogia con il suo essere nel tempo/spazio della montagna che abita, ma in un ordine codificato di passaggi che la identificano. Ma è un segno digitale che la colloca in un quadro definito: il bianco esaltato elettronicamente. È (anche) così che Cecconello connota tutti gli elementi in cui Olga si muove: gli abiti, il cielo e il latte, che è l'essenza del suo agire. Analogamente Rossetto frammenta la continuità del racconto filmico in micro spazi grigi (il serpente, le rane, gli alberghi, ecc.), ognuno rappresentante un "numero" dell'insieme territoriale/esistenziale riferito alla località balneare veneta (Bibione), e contemporaneamente ricostruendo, proprio mediante la costante cromatica, l'unità complessa del sistema.

È un procedere che sposta l'analogia dalla fase pre-produttiva (ideazione, stesura) completamente in quella produttiva e post-produttiva, portando la selezione dei metadati in una competizione creativa con l'analogia dei dati. Si realizza così un'interpretazione autonoma, equidistante dai due poli analogico/digitale e profondamente votata alla sacralità del cinema, più che all'urgenza del rappresentato. Ma un'opera così costruita rivela anche quale sia il quesito più appropriato da parte di uno spettatore di fronte a un film documentario digitale: non "che realtà sto guardando", ma "di quale cinema sto fruendo". Domande discrete per una metavisione.

---

<sup>3</sup>Cfr. Dinoi, M. (2008). *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le lettere, Firenze, in particolare il capitolo introduttivo.

Bibliografia e sitografia

Dinoi, M. (2008). *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le lettere, Firenze  
Cherchi Usai, P., a cura di, (2008). *Fiction/Non Fiction. Nobiltà e miseria del documentario*, Segnospeciale, in Segnocinema n. 149, Gen.- Feb. 2008.

Peronetto, R. (2007). *Adobe Premiere Pro Cs3. Guida all'uso*, Edizioni Fag, Milano.  
<http://www.docvideo.it/community/>

© Segnocinema 2008

**Giorgio Manduca**

Torino, 2008

*Giorgio Manduca è insegnante e critico cinematografico.*