



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE, MEDIALI

Ciclo 37

Settore Concorsuale: 10/C1 - TEATRO, MUSICA, CINEMA, TELEVISIONE E MEDIA
AUDIOVISIVI

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 - CINEMA, FOTOGRAFIA E TELEVISIONE

LE POLITICHE EDITORIALI DI PRODUZIONE, VALORIZZAZIONE E MESSA IN
CIRCOLAZIONE DEL DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO: IL
CASO DEL "CINEMA DEL REALE"

Presentata da: Samuele Picarelli Perrotta

Coordinatore Dottorato

Marco Beghelli

Supervisore

Marco Cucco

Co-supervisore

Veronica Innocenti

A mia madre che mi ha trasmesso lo spirito di resilienza

A mia nonna che sarebbe molto fiera di me

A tutti gli autori e i produttori che lottano giornalmente
per portare consapevolezza in questo mondo

ABSTRACT

Il progetto di ricerca si concentra sull'analisi dell'industria documentaristica italiana contemporanea a partire dal caso del “Cinema del Reale”. Tra fenomeno e tendenza, si tratta di una forma cinematografica che mette insieme lo sguardo documentario tipico della tradizione realista italiana con le esigenze narrative del cinema di finzione. Gli autori del “Cinema del Reale” utilizzano tutto il potenziale del mezzo cinematografico per indagare e interrogare la realtà, facendone emergere verità sottili e non immediatamente intellegibili. Tra questi possiamo citare Gianfranco Rosi, Roberto Minervini, Michelangelo Frammartino, Pietro Marcello, Alice Rohrwacher, Alessandro Comodin e molti altri. Si configura quindi un cinema d'autore libero e stilisticamente variegato, che si trova spesso a confrontarsi con le mille sfaccettature dell'Italia odierna. La ricerca si pone perciò l'obiettivo di indagare, attingendo al campo dei *Media Industry Studies*, quelle che sono le politiche editoriali dei *player* coinvolti nella filiera finanziaria, produttiva e distributiva del documentario italiano in relazione alle nuove produzioni riconducibili all'etichetta del “Cinema del Reale”. Tra gli strumenti metodologici adottati abbiamo l'uso di interviste in profondità, l'elaborazione di una classificazione dei modelli produttivi e distributivi esistenti e l'analisi di specifici casi studio. Sarà quindi possibile ricostruire una storia dell'industria del documentario italiano nell'ultimo ventennio, metterne in luce le problematiche rimaste irrisolte, analizzare quali sono stati gli impatti su di essa generati dagli interventi ministeriali che si sono succeduti, a partire dal Decreto Urbani del 2004 fino a giungere alla più recente Legge Cinema (Franceschini) del 2016, oltre che ragionare su quali possano essere le prospettive future del documentario italiano.

Parole chiave: documentario, Cinema del Reale, industria cinematografica, documentary studies, Italia

LE POLITICHE EDITORIALI DI PRODUZIONE, VALORIZZAZIONE E MESSA IN CIRCOLAZIONE DEL DOCUMENTARIO ITALIANO CONTEMPORANEO: IL CASO DEL “CINEMA DEL REALE”

INTRODUZIONE.....	6
CAPITOLO 1 - STORIA E SVILUPPI DEL DOCUMENTARIO CONTEMPORANEO ITALIANO	11
1.1 Dal Decreto Urbani e l’istituzione di fondi pubblici al lancio di Sky Arte (2003/2012)....	11
1.1.1 <i>L’inizio del nuovo millennio: l’avvento del digitale, il Decreto Urbani e l’ “Effetto Moore”</i>	11
1.1.2 <i>Il processo di legittimazione del documentario e l’aumento dei volumi produttivi</i>	22
1.1.3 <i>Iniziative di promozione e circolazione del documentario italiano.....</i>	26
1.2 Dal trionfo di Sacro Gra a Venezia alla Nuova Legge Cinema (2013/2016)	32
1.2.1 <i>Il caso di Sacro Gra di Gianfranco Rosi</i>	32
1.2.2 <i>Il documentario d’arte di Sky Italia e le proiezioni evento in sala con NEXO</i>	34
1.2.3 <i>La Nuova Legge Cinema.....</i>	35
1.2.4 <i>Rafforzamento della distribuzione e della legittimazione del documentario italiano....</i>	37
1.3 Dall’arrivo delle piattaforme OTT al periodo di emergenza Covid-19 (2017/2023)	40
1.3.1 <i>Un nuovo panorama: l’interesse degli OTT e il rinforzato sostegno pubblico</i>	40
1.3.2 <i>La risposta di Sky Italia e di Rai.....</i>	44
1.3.3 <i>Il periodo pandemico e l’arrivo del colosso Disney +</i>	46
1.4 In sintesi	51

CAPITOLO 2 - IL DOCUMENTARIO E IL “CINEMA DEL REALE”	53
2.1 Documentario: definizioni e classificazioni.....	53
2.2 Verso il superamento della dicotomia tra cinema di finzione e documentario	61
2.3 Una definizione sfuggente: cosa si intende per “Cinema del reale”?	68
2.4 Ricostruzione storica del fenomeno del “Cinema del Reale” e i suoi esponenti	78
CAPITOLO 3 - ANALISI DEL “CINEMA DEL REALE”: LA COSTRUZIONE DI MODELLI TEORICI E LA VERIFICA TRAMITE CASI STUDIO	87
3.1 INTRODUZIONE: approccio di ricerca e metodologia d’analisi	87
3.2 PRIMA FASE: Teorizzazione di quattro modelli produttivi e di circolazione	89
3.2.1 <i>Il Rai Driven</i>	90
3.2.2 <i>L’autoprodotto</i>	91
3.2.3 <i>L’internazionale</i>	92
3.2.4 <i>Il partecipativo</i>	94
3.3 SECONDA FASE: Verifica dei modelli: redazione corpus film e analisi casi studio	96
3.3.1 <i>La creazione del corpus film e la scelta dei casi studio</i>	96
3.3.2 <i>Metodo d’analisi dei casi studio e le schede analitiche</i>	100
3.3.3 <i>Osservazioni generali</i>	118
3.4 CONCLUSIONI: La validità dei quattro modelli.....	120
CAPITOLO 4 - L’INDUSTRIA E IL MERCATO DEL “CINEMA DEL REALE”: UNO SGUARDO ALLA SITUAZIONE CORRENTE	124
4.1 I dati del mercato del documentario italiano contemporaneo	124
4.1.1 <i>Premessa</i>	124
4.1.2 <i>Presentazione ed elaborazione dei dati quantitativi</i>	127
4.1.3 <i>Un mercato squilibrato</i>	132

4.2 Meccanismi di finanziamento, produzione e distribuzione dei film documentari.....	133
4.2.1 <i>Fonti di finanziamento per lo sviluppo e la produzione del documentario italiano</i>	133
4.2.2 <i>Modalità di distribuzione del documentario italiano</i>	137
4.3 Le politiche editoriali degli <i>stakeholder</i> dell'industria del documentario italiano	146
4.3.1 <i>Note di metodo</i>	146
4.3.2 <i>Sintesi dei contenuti delle interviste</i>	148
4.3.3 <i>“Cinema del Reale” e piattaforme OTT.....</i>	158
4.3.4 <i>Una panoramica dall'alto: il “non mercato” del “Cinema del Reale”.....</i>	160
4.4. L'elefante nella stanza: una verità ignorata sul documentario italiano.....	162
CONCLUSIONI.....	167
BIBLIOGRAFIA.....	176
SITOGRAFIA	184
FILMOGRAFIA.....	202
APPENDICE	209
RINGRAZIAMENTI.....	221

INTRODUZIONE

Il progetto di ricerca si concentra sull'analisi dell'industria del documentario italiano contemporaneo, prendendo come riferimento principale il fenomeno del “Cinema del Reale”. In particolare, sarà posta l’attenzione sull’evoluzione delle modalità di finanziamento, produzione e distribuzione del documentario italiano a partire dal 2003 fino a oggi e di come, nello specifico, il “Cinema del Reale” si sia affermato e abbia trovato una sua collocazione nel mercato.

Nella scelta del periodo di riferimento, sono due gli eventi presi in considerazione la cui concomitante comparsa ha contribuito alla nascita di una nuova fase per la produzione audiovisiva italiana nei primi anni del nuovo millennio: da una parte l’arrivo della *pay TV* Sky Italia lanciata il 31 luglio 2003 e, dall’altra, il decreto legislativo n. 42 del 22 gennaio 2004, meglio noto come “Decreto Urbani”, che va a revisionare e a meglio regolamentare le modalità di finanziamento pubblico delle opere cinematografiche con l’introduzione del *reference system*. Il Decreto Urbani ha inoltre fatto da apripista a un processo di aggiornamento legislativo, proseguito con il governo Prodi, e che vedrà dal 2008 (legge finanziaria n.244/2007) l’introduzione, anche in Italia, delle agevolazioni fiscali a sostegno dell’industria del cinema, ovvero i cosiddetti aiuti indiretti: il *tax credit*.¹

Gli interventi di carattere normativo allineati con la rivoluzione digitale hanno dato quindi una nuova linfa vitale all’industria cinematografica e in particolare al genere documentario in Italia. L’impatto è tale che alcuni addetti al settore hanno cominciato a parlare di una nuova *golden age* per il documentario italiano.² Un periodo quindi particolarmente favorevole alla produzione documentaria italiana com’era stato tra gli anni ’50 e ’70 grazie a documentaristi sperimentatori

¹ Cfr. CUCCO MARCO, “L’industria e le leggi del cinema in Italia (2000-2015)”, in CUCCO MARCO, MANZOLI GIACOMO (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, Bologna, 2017, pp. 54-72.

² Cfr. LAPRESSE, *Rai Documentari, Duilio Giammaria: è la nuova golden age del documentario*, Lapresse.it, 16/10/2020, <https://www.lapresse.it/spettacoli/televisione/2020/10/16/rai-documentari-duilio-giammaria-e-la-nuova-golden-age-del-documentario/>, ultima consultazione il 13/10/2024; ZAMBARDINO BRUNO, *CINEMA – Cinema in trasformazione: gli alti e bassi dell’era della disruption digitale*, symbola.net, 7/08/2017, <https://symbola.net/approfondimento/cinema-cinema-in-trasformazione-gli-alti-e-bassi-dellera-della-disruption-digitale/>, ultima consultazione il 13/10/2024.

come Cecilia Mangini, Vittorio De Seta e Gianfranco Mingozzi.³ Questo spirito sperimentale e innovatore prende oggi forma nel cosiddetto “Cinema del Reale”, un nuovo modo di concepire il documentario che va a integrare componenti narrative tipiche del film di finzione.

Nonostante ciò, gli studi esistenti relativi all’industria del documentario italiano contemporaneo risultano sporadici e frammentati, rivelando una letteratura sul tema lacunosa e in alcuni casi assente. Difatti, gli studi esistenti in Italia sul documentario contemporaneo sono prevalentemente di carattere storico⁴, filosofico⁵ ed estetico-formale.⁶ Esistono però esempi di monografie internazionali che presentano studi di carattere prettamente industriale calati nei reciproci contesti di riferimento.⁷ Per quanto riguarda il contesto nazionale è invece rilevante la tavola rotonda dal titolo *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo* tenutasi nel 2010 presso L’Università della Calabria.⁸ Questa raccolta di testimonianze da parte di autori, produttori e distributori permette di ricostruire le problematiche strutturali e le questioni calde che affliggevano l’industria del documentario italiano all’inizio degli anni ‘10 del nuovo millennio. Ad ampliare e integrare gli studi di Dottorini arrivando fino al 2015, abbiamo il *Cinema Del Reale: il documentario italiano 2000-2015* e alcuni passaggi tratti da *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*.⁹ Infine, alcuni estratti del volume *L’idea documentaria. Altri Sguardi Dal Cinema Italiano*¹⁰ permettono di aver maggior comprensione su quali siano stati

³ Cfr. NEPOTI ROBERTO, “L’età d’oro del documentario”, in BERNARDI SANDRO (a cura di), *Storia del Cinema Italiano Vol. IX 1954/1959*, Marsilio, 2004, pp.185-196.

⁴ BERTOZZI MARCO, *Storia Del Documentario Italiano: Immagini e culture dell'altro Cinema*, Venezia, Marsilio, 2017; APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Falsopiano, 2017.

⁵ SPAGNOLETTI GIOVANNI, *Il reale allo specchio: il documento italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012; DOTTORINI DANIELE, *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013; PANNONE GIANFRANCO, *È REALE? Guida empatica del cinedocumentarista*, artdigiland, 2021; DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis 2018.

⁶ BERTOZZI MARCO e PANNONE GIANFRANCO, *L’idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012; BERNABEI MARIA IDA, *La linea sperimentale: un percorso di ricerca attraverso quarant’anni di cinema documentario italiano*, Imola, Editrice La Mandragola, 2013; HENDEL LORENZO, *Drammaturgia del cinema documentario: strutture narrative ed esperienze produttive per raccontare la realtà*, Roma, Dino Audino, 2014; Formenti Cristina e Rascaroli Laura (a cura di), *Il documentario italiano: modelli, poetiche, esiti*, in «Schermi. Storie e Culture Del Cinema e Dei Media in Italia», Vol. 2, n.4, dicembre 2018; RAVESI GIACOMO, *I’ll be your mirror. Documentario italiano contemporaneo e cultura social*, in «Mediascapes journal», n. 12, 2019.

⁷ SØRENSEN EJBYE INGE, *Documentary in a Multiplatform Context*, Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 2012; AUSTIN THOMAS e DE JONG WILMA (a cura di), *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, Maidenhead, England, Open University Press/McGraw Hill Education, 2008.

⁸ DOTTORINI DANIELE, *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit.

⁹ A.A.V.V., *Cinema Del Reale: il documentario italiano 2000-2015*. Bruxelles: Istituto italiano di cultura, 2015; SPAGNOLETTI GIOVANNI, *Il reale allo specchio: il documento italiano contemporaneo*, cit.

¹⁰ BERTOZZI MARCO e PANNONE GIANFRANCO, *L’idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit.

i processi trasformativi dell'industria del documentario italiano a cavallo tra la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio con particolare attenzione sulla necessità di una legge sull'audiovisivo e sull'esperienza di Tele+.

Oggi più che mai nell'ambito degli studi accademici sul documentario italiano è quindi necessario uno studio dedicato interamente alla comprensione del funzionamento dell'industria del documentario italiano contemporaneo. Tale studio dà la possibilità di mettere ordine e portare chiarezza sui cambiamenti in atto nell'industria donando così un quadro generale della situazione. Comprendendo le dinamiche all'interno dell'industria è infatti possibile, per autori e produttori in primis per poi passare a tutte le componenti in gioco nella filiera, valorizzare al meglio l'opera documentaria. Inoltre, ponendo sotto la lente d'ingrandimento i problemi che rimangono in sospeso nell'industria può essere restituita una mappa orientativa indispensabile per prendere atto dei possibili miglioramenti e i necessari passi a venire. La presa di consapevolezza delle dinamiche che animano l'industria è quindi di fondamentale importanza per l'acquisizione di una coscienza tale da riuscire a districarsi nel complesso mondo del documentario italiano, comprenderne affondo l'importanza e risolverne gli apparenti paradossi.

Sulla base del quadro teorico riportato, la presente ricerca si pone quindi come obiettivo quello di colmare le lacune conoscitive riguardo le dinamiche dell'industria del documentario contemporaneo italiano e la sua ristrutturazione nell'ultimo ventennio a partire dall'analisi del fenomeno del "Cinema del Reale".

In particolare, la ricerca sarà condotta attraverso l'adozione di una prospettiva multidisciplinare che comprende i *film studies*, l'economia del cinema e i suoi fenomeni, i "*Media Industry Studies*", con attenzione al filone dei *Production Studies* e della *Political Economy* e infine i più recenti *Distribution studies*. In particolare, saranno utilizzati i metodi descritti negli *Industry-level studies* secondo le modalità d'uso di Amanda Lotz: interviste e casi studi, accompagnati da dati generati dall'industria del documentario stessa (statistiche, reports, analisi, articoli d'opinione).¹¹ Sarà quindi presente sia una componente di indagine qualitativa che una più quantitativa. La ricerca si svilupperà, infatti, secondo più direzioni: da una parte, attraverso un approccio induttivo (dal micro al macro) si andrà a indagare come gli autori e i produttori di documentari

¹¹ Cfr. LOTZ AMANDA, "Industry-Level Studies and the Contribution of Gitlin's Inside Prime Time", in MAYER VICKI, BANKS MIRANDA J., CALDWELL JOHN T. (a cura di), *Production studies: cultural studies of media industries*, Londra Routledge, 2009.

riescono a finanziare, produrre e distribuire i loro film. In particolare, a partire dalla ricostruzione storica e dalle testimonianze degli autori saranno elaborati quattro modelli teorici ed effettuata un'analisi di un caso studio per ognuno di essi. Questo andrà a comporre un primo quadro delle prassi e dinamiche produttive e distributive che fanno parte del contesto industriale contemporaneo. Dall'altra, si provvederà alla raccolta dei dati esistenti sulla produzione documentaria italiana per stimare l'andamento oggettivo in termine di opere prodotte e di incassi degli ultimi anni e valutare, quindi, la salute del mercato del documentario italiano. Infine, saranno verificate le politiche editoriali degli *stakeholder* dell'industria del documentario attraverso una raccolta di interviste. Questo permetterà di comprendere meglio la loro relazione con il "Cinema del Reale" e, più in generale, con il cinema documentario italiano, oltre che il ruolo strategico che essi ricoprono per la loro offerta.

In sintesi, questo progetto di ricerca tenta quindi di dare una risposta ai seguenti interrogativi:

- a) Cosa si intende per "Cinema del Reale"?
- b) Quali sono le politiche editoriali degli attori coinvolti nel finanziamento, nella produzione e promozione del "Cinema del Reale"?
- c) Quali sono le problematiche irrisolte che ancora affliggono l'industria del documentario italiano?
- d) Quali sono le prospettive future per il documentario italiano in relazione ai riscontri positivi del "Cinema del Reale"?

La ricerca è stata strutturata come segue: nel primo capitolo sarà presentata una ricostruzione storica dell'evoluzione dell'industria del documentario italiano evidenziando i principali fenomeni sociali e tecnologici che l'hanno influenzata tra il 2003 e il 2023.

A seguire, il capitolo secondo è dedicato alla definizione del campo di ricerca, identificando cosa si intende per "Cinema del Reale". Si comprenderà prima di tutto che cos'è il documentario e se è possibile ancora imporre una separazione netta tra documentario e finzione per poi indagare il significato di "Cinema del Reale", come si è sviluppato il fenomeno e quali sono gli autori principali ad esso riconducibili.

Il cuore della tesi, il terzo capitolo, è invece dedicato alla parte più sperimentale della ricerca. Si andrà infatti a teorizzare quattro possibili modelli produttivi e di circolazione del "Cinema del Reale". Essi saranno poi verificati attraverso la redazione di un *corpus* di opere e l'analisi di un caso studio per ogni modello.

Il quarto e ultimo capitolo sarà dedicato a ricostruire una panoramica dello stato attuale dell'industria del documentario italiano, valutandone i cambiamenti e le esigenze del mercato. In particolare, saranno qui riportate le interviste agli *stakeholder* appartenenti a tutti i piani della filiera e verranno illustrate le loro politiche editoriali in relazione al “Cinema del Reale” e più in generale al documentario italiano.

A concludere, saranno esposte alcune riflessioni sui progressi che si sono avuti all'interno dell'industria del documentario italiano nell'ultimo ventennio, il ruolo svolto dal “Cinema del Reale” e le prospettive future. Buon viaggio!

CAPITOLO 1

STORIA E SVILUPPI DEL DOCUMENTARIO CONTEMPORANEO ITALIANO

In questo capitolo di apertura vedremo qual è stata l'evoluzione del documentario nel contesto italiano dal 2003 al 2023 ripercorrendo i fenomeni più importanti che hanno portato a una legittimazione del genere e una nuova attenzione da parte del pubblico, delle istituzioni pubbliche e dei *broadcaster*.

1.1 Dal Decreto Urbani e l'istituzione di fondi pubblici al lancio di Sky Arte (2003/2012)

1.1.1 *L'inizio del nuovo millennio: avvento del digitale, il Decreto Urbani e l'“Effetto Moore”*

L'inizio del nuovo millennio vede una rinnovata linfa vitale per il documentario italiano che dimostra, grazie all'energia creativa di alcuni autori, di potersi confrontare anche su un piano internazionale. Tra questi possiamo citare: Silvano Agosti, Franco Piavoli, Davide Ferrario, Gianfranco Pannone, Giuseppe Bertolucci, Paolo Pisanelli e Alina Marazzi.¹² Una rinascita che viene accompagnata anche dalla riscoperta dei documentaristi sperimentali degli anni '50 e '60 come Vittorio De Seta, Cecilia Mangini e Luigi Di Gianni.¹³ Ritornano d'attualità anche sperimentatori attivi dagli anni '70 come Alberto Grifi e la coppia Angela Ricci Lucchi/Yervant Gianikian.¹⁴

In parallelo, assistiamo a diversi cambiamenti sul piano produttivo e finanziario che portano a una semplificazione e a un incremento della produzione documentaria italiana. Infatti, da una

¹² Cfr. APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria Falsopiano, 2017, p.87.

¹³ Cfr. MORREALE EMILIANO, “Introduzione”, in MORREALE EMILIANO (a cura di), *Cinema del Reale: il documentario italiano 2000-2015*, Bruxelles: Istituto italiano di cultura, 2015, p.16.

¹⁴ Ibid.

parte, si afferma sempre più la tecnologia digitale in ambito cinematografico e, dall'altra, vengono introdotte delle norme che prevedono incentivi pubblici anche per il genere documentario.

L'avvento del digitale ha infatti sconvolto tutte le componenti della filiera: produzione, distribuzione ed esercizio. Grazie alla scomparsa dei costi di acquisto e sviluppo della pellicola, oltre che dell'apparecchiatura di ripresa e di *editing*, il numero di produzioni è aumentato; il costo di distribuzione è stato abbattuto, ampliando le possibilità di programmazione offerte; gli esercenti sono stati costretti a ingenti costi di transizione tecnologica ma allo stesso tempo per le sale sopravvissute sono nate nuove possibilità di multiprogrammazione e fidelizzazione del pubblico.¹⁵ Questa rivoluzione tecnologica ha visto «i vari mezzi contaminarsi, convergere e fondersi insieme: pellicola e digitale, film e televisione, cinema ed elettronica, e poi il vasto mare della rete.»¹⁶

Ciò ha inevitabilmente introdotto nuove modalità di visione delle opere con l'avvento dello streaming in rete e ha anche cambiato le modalità di fruizione che diventano sempre più portatili e al di fuori del tradizionale ambiente della sala.¹⁷ Rubino Rubini, regista e organizzatore culturale, commenta:

Esiste ormai una delocalizzazione della fruizione con gli impianti home theatre o le nuove tecnologie come quelle presentate recentemente da Apple. Io sono della vecchia guardia e amo la sala ma ormai il film si vede meglio in casa che in alcune sale cinematografiche grazie a schermi giganti e impianti stereo futuristici.¹⁸

Il documentario non poteva non risentire di questa «nuova “leggerezza”» delle macchine di riprese e di montaggio.¹⁹ Difatti, Zagarrì evidenzia come i nuovi fenomeni produttivi innescati dalla rivoluzione digitale abbiano portato a un aumento della produzione e a un rinnovato interesse verso il documentario:

Tra i maggiori responsabili di questa nuovo interesse per il documentario, e di questa inedita esplosione di prodotti, è senz'altro la «rivoluzione digitale» [...]. Qui basti tornare sul fatto che tra la metà degli anni novanta e i duemila è avvenuta una mutazione profonda delle tecniche, degli apparati di ripresa, di montaggio e di postproduzione, dello stesso

¹⁵ Cfr. CORSI BARBARA e NICOLI MARINA, “Nuove soluzioni e vecchie tare. La mancata rivoluzione del cinema italiano”, in DI CHIO FEDERICO (a cura di), *Mediamorfosi 2*, RTI, Milano, 2017.

¹⁶ ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia Marsilio, 2021, p.17.

¹⁷ MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, in SPAGNOLETTI GIOVANNI (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012, p.44.

¹⁸ MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006, p. 89.

¹⁹ Cfr. ZAGARRIO VITO, “La rivoluzione documentaria”, in MONTINI FRANCO (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006, p. 61; MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, cit., p.44.

modo di pensare, dell'intero immaginario collettivo. La convergenza dei mezzi, l'inedita alfabetizzazione delle nuove generazioni attraverso il digitale, la possibilità di montare direttamente in casa usando il computer: il documentario non poteva non risentire di questa nuova «leggerezza» delle macchine di ripresa e di montaggio.²⁰

Ciò ha permesso una riduzione dei costi produttivi ma anche una facilitazione di accesso al materiale di ripresa e montaggio, generando un «nuovo “modo di produzione” del documentario, sdoganato dai vecchi sistemi industriali — troupe, pellicola, laboratorio, o almeno studio di montaggio analogico, ecc. —, e possibile addirittura come un one man show.»²¹

La facoltà di documentare si fa quindi sempre più a portata di mano e a disposizione di chiunque abbia un dispositivo di ripresa digitale portatile:

[...] la rivoluzione digitale, consente, con l'accesso a nuove pratiche di ripresa e di montaggio, una «presa diretta sulla realtà», una registrazione dei fenomeni sociali (e quello dell'immigrazione clandestina è uno dei più drammatici) con una caméra-stylo in grado di prendere immediati appunti «politici». La nuova frontiera del «documentario» (o come lo vorremo chiamare in futuro) sarà dunque sempre di più quella dei new media: da YouTube ai telefoni cellulari, da Facebook ai blog, per non contare i mille modi in cui l'immagine e il prodotto audiovisivo vengono e verranno sempre più «rilocati» nelle nostre città e nelle nostre esperienze percettive.²²

Questo ha portato a un vero e proprio processo di “democratizzazione” del mezzo e una conseguente facilitazione della produzione di opere cinematografiche.²³ Basti pensare che nel periodo tra il 2000 e il 2006 si assiste a un aumento degli esordi: si possono contare 24 opere prime solo nella stagione 2004-2005 (il 35% di tutta la produzione annuale dell'anno)²⁴. A tal proposito, si cita l'opera ibrida tra documentario e finzione *Il vento fa il suo giro* (Giorgio Diritti, 2005), realizzato con un budget irrisorio e che sfrutta la leggerezza ed economicità della ripresa digitale per, da una parte, donare alla storia raccontata uno sguardo documentaristico e, dall'altra, riuscire a realizzare il film a costi contenuti.²⁵ L'opera è stato un piccolo fenomeno cinematografico grazie

²⁰ ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia Marsilio, 2021, p.185.

²¹ ZAGARRIO VITO, “La rivoluzione documentaria”, cit., p. 169; sui vantaggi dell'editing digitale e la maggiore accessibilità alle tecnologie di ripresa vedi LISCHI SANDRA, *Il linguaggio del video*, Carrocci, Roma, 2015, pp. 101-103.

²² Ivi, p.174; vedi anche BERRUTI SILA e SPAGNOLETTI GIOVANNI, “7 domande a 10 autori (e produttori) di documentari”, cit., p.116

²³ Cfr. ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia Marsilio, 2021, p.17; SPAGNOLETTI GIOVANNI, “La situazione del documentario italiano oggi”, in SPAGNOLETTI GIOVANNI (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012, pp.12-13.

²⁴ Cfr. UVA CHRISTIAN, “Il cinema digitale fra alta e bassa definizione”, in ZAGARRIO VITO e MONTINI FRANCO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012, pp. 39 e 40.

²⁵ Ivi, p. 44.

ai riconoscimenti ai festival internazionali ma anche a un successo di pubblico in costante crescita: il passaparola innescato dal film lo porta a rimanere in cartellone per anni in alcune sale indipendenti come il Cinema Mexico di Milano.²⁶

Il digitale fa capolinea anche nelle sale dove vengono introdotti nuovi sistemi di proiezione digitale 2k che esaltano il “microcontrasto” delle immagini facendole apparire iperrealiste con, ad esempio, l’aumento dei dettagli e lo svelamento delle imperfezioni nella pelle e nel *make-up* degli attori.²⁷

Con la chiusura nel luglio del 2003 del canale satellitare a pagamento *Tele+*²⁸ viene a mancare quella che fino ad allora era stata una delle principali fonti di finanziamento in Italia per gli autori emergenti del documentario italiano, tra cui Alina Marazzi Leonardo Di Costanzo, Alessandro Rossetto, Gianfranco Pannone, Daniele Incalcaterra, Stefano Savona e Paolo Pisanelli.²⁹

Al documentario italiano viene a mancare quella sponda “industriale”, caratterizzata dall’indispensabile continuità e da un progetto editoriale preciso (in sintesi, l’importazione del documentario di creazione alla francese, sul modello Arte), che gli aveva permesso di fare un piccolo salto in avanti e di conquistare, anche tra coproduzioni e accordi, una timida visibilità internazionale.³⁰

Dalla fusione tra Telepiù S.p.A. e Stream S.p.A. nasce Sky Italia., la cui offerta è concentrata sul cinema e lo sport con i suoi canali monotematici.³¹ Il poco spazio dedicato al documentario è in una dimensione più internazionale e sensazionalistica assecondando l’offerta di servizi come Discovery Channel e BBC e mettendo, quindi, l’autore in secondo piano.³² D’altra parte, dopo una

²⁶ Cfr. ANONIMO, *Il vento fa il suo giro*, CG Entertainment, <https://www.cgty.it/film-dvd/il-vento-fa-il-suo-giro/>, ultima consultazione il 16/01/2024; ANONIMO, *Il vento fa il suo giro*, cinemaitaliano.info, <https://www.cinemaitaliano.info/ilventofailsuogiro>, ultima consultazione il 16/01/2024.

²⁷ Cfr. MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, in SPAGNOLETTI GIOVANNI (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, cit., p.45.

²⁸ Per un riepilogo dettagliato dell’esperienza Tele+ in Italia vedi GROSOLI FABRIZIO, “Doc in TV. L’esperienza Tele+”, in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L’idea Documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.

²⁹ Cfr. BERTOZZI MARCO, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell’altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2017, p. 259; GROSOLI FABRIZIO, “Doc in TV. L’esperienza Tele+”, in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L’idea Documentaria: Altri Sguardi Dal Cinema Italiano*, cit., p. 349; PERSICO DANIELA, *Tele+: un’alternativa mancata*, filmidee.it, 2/11/2017, <https://www.filmidee.it/2017/11/tele-unalternativa-mancata/>, ultima consultazione il 18/12/2023; MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006, p. 82; BERTOZZI MARCO, “Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio”, cit., p.21.

³⁰ MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, cit., p.41.

³¹ GROSOLI FABRIZIO, “Doc in TV. L’esperienza Tele+”, cit., p. 345.

³² Cfr. MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p. 90 e 91; APRÀ ADRIANO, “La rifondazione del documentario italiano”, in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L’idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012, p. 188; LALOU SERGE, “Vue de France”, cit., p. 260.

lunga battaglia portata avanti da autori e produttori, rappresentati dalla neonata associazione di categoria Doc/it³³, il 22 gennaio del 2004 viene varato il cosiddetto “Decreto Urbani” (decreto legislativo n.42) a sostegno della “cultura cinematografica” e che coinvolge ogni anello della catena creativa, produttiva, distributiva in cui un’opera cinematografica è coinvolto.³⁴ Con esso sono revisionate e meglio chiarificate le modalità di finanziamento pubblico delle opere cinematografiche, riconoscendo le diverse tipologie di contesti produttivi e prevedendo apposite quote per ogni formato.³⁵ Si tratta di un piccolo passo iniziale, in cui il formato documentario comincia dal 2005 ad essere finanziato con l’erogazione «non più di 12/15 contributi all’anno nell’ambito delle misure per il finanziamento alla produzione di cortometraggi, che prevede un importo massimo di 40 000 euro per domanda, oltre a pochissimi casi di finanziamenti a lungometraggi destinati prioritariamente alla sala»³⁶ come ad esempio *Fughe e approdi* (Giovanna Taviani, 2010) con 200 000€ e *Civico Zero* (Citto Maselli, 2007) con 640 000€.³⁷ Viene infatti prevista una quota informale dedicata al formato documentario per la sala (intorno al 5% del “Fondo per la Produzione, la Distribuzione, l’Esercizio di sale cinematografiche e le industrie tecniche”) assegnata tramite una valutazione selettiva mediante colloquio diretto con apposita commissione.³⁸ Rispetto alla normativa precedente, la valutazione non è unicamente discrezionale e incentrata sulla valutazione della sceneggiatura dell’opera ma viene introdotto un sistema di referenze alla base che va ad assegnare un punteggio in relazione al curriculum dell’impresa produttrice e del personale tecnico e artistico che andrà a lavorare al film con un peso sulla

³³ «Doc/it nasce a Milano nel 1999 come risposta concreta e strategica alla necessità dei documentaristi italiani di raccogliere, coordinare e valorizzare in un unico soggetto associativo le differenti istanze del settore, per superare la frammentazione e ottimizzare la promozione e la visibilità del documentario italiano in tutte le sue forme.» ANONIMO, *Chi Siamo*, Doc/it, <https://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm>, ultima consultazione l’11/12/2023; SIGNETTO ALESSANDRO, “La difficile situazione strutturale del documentario italiano”, in MONTINI FRANCO (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p. 24; BARBANENTE MARIANGELA, “Filmmaker di tutto il mondo, unitevi!”, cit., p.141; Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “Testimonianze dall’indifferenza”, in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L’idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit., pp. 280 e 281.

³⁴ Per una sintesi chiara e dettagliata di tutti gli interventi apportati dal Decreto Urbani vedi RAIMONDO ELEONORA, “Il sostegno economico al cinema italiano”, in ZAGARRIO VITO e MONTINI FRANCO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012; CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 54-64; MICCICHÈ ANDREA, *Legislazione dello spettacolo: cinema, musica, teatro*, Roma Artemide, 2006, pp. 94-99.

³⁵ Non si può parlare di genere in questo caso, perché all’epoca non era ancora chiara una definizione di “documentario”.

³⁶ SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., p. 179.

³⁷ Cfr. MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, cit., p.41.

³⁸ Informazioni raccolte mediante intervista rilasciata da Schiavi Federico e Zambardino Bruno a cura di Samuele Picarelli Perrotta, rispettivamente il 06/03/2024 e il 19/03/2024, online.

valutazione del 60%.³⁹ Tra i requisiti necessari ai fini dell'ammissione ai benefici e alle sovvenzioni c'è il riconoscimento della nazionalità italiana del film prodotto o da prodursi e che l'impresa di produzione abbia sede legale e domicilio fiscale in Italia.⁴⁰ Tra i primi importanti film documentari sostenuti dal Ministero possiamo citare: *Face Addict* (Edo Bertoglio, 2005), *Le strade di Levi* (Davide Ferrario, 2006), *Odessa* (Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero, 2006), *Il sol dell'avvenire* (Gianfranco Pannone, 2008), *Giallo a Milano* (Sergio Basso, 2009), *Gaza Hospital* (Marco Pasquini, 2009), *Per questi stretti morire* (Sandri-Gaudino, 2010) e *Il colore del vento* (Bruno Bigoni, 2011).⁴¹ È importante sottolineare che non si tratta di una nuova legge cinema, come sarà quella più completa di Franceschini del 2016, ma di una modifica di apparati legislativi già esistenti e risalenti alla legge 4 novembre 1965, n. 1213 (*Nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia*).⁴² Difatti, i finanziamenti pubblici al cinema erano già presenti con una distinzione principale in termini di durata (lungometraggio e cortometraggio). Nello specifico, il documentario poteva essere finanziato come lungometraggio o, più spesso, cortometraggio (massimo 75 minuti) e veniva trattato al pari della *fiction*.⁴³

Nel 2008 la normativa è ulteriormente revisionata con l'introduzione dell'incentivo indiretto del *tax credit* (legge n.244/2007, governo Prodi) poi progressivamente potenziato, diventando un punto di riferimento determinante per produttori italiani e internazionali.⁴⁴ Il cosiddetto *tax credit* interno, dedicato alle imprese di settore che investono in un prodotto audiovisivo, ha una soglia di accesso bassa e pochi prerequisiti. In tal modo numerose sono le imprese che possono far richiesta con successo, tra cui anche piccole case di produzioni indipendenti che si occupano tra le tante cose di documentario.⁴⁵ Ciò ha portato inevitabilmente a un aumento dei volumi produttivi delle opere cinematografiche da cui non rimane certamente fuori il documentario.

³⁹ Cfr. CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, cit., pp. 55-56 e 59.

⁴⁰ Per approfondire come si ottiene la nazionalità italiana per un film prodotto o da prodursi Cfr. MICCICHÈ ANDREA, *Legislazione dello spettacolo: cinema, musica, teatro*, Roma Artemide, 2006, p. 97-99.

⁴¹ Ivi, p. 42.

⁴² Cfr. ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*. Venezia Marsilio, 2021, p.104.

⁴³ Informazioni raccolte mediante intervista rilasciata da Schiavi Federico e Zambardino Bruno a cura di Samuele Picarelli Perrotta, rispettivamente il 06/03/2024 e il 19/03/2024, online.

⁴⁴ Cfr. RAIMONDO ELEONORA, "Il sostegno economico al cinema italiano", cit., pp.36-38; CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, cit., pp. 65-72; CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020, pp.202-205.

⁴⁵ Cfr. CUCCO MARCO, "Il documentario d'arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano", in ALIAGA CÁRCELES JOSÉ JAVIER, CÁNOVAS BELCHÍ JOAQUÍN (a cura di), *Arte y patrimonio en el audiovisual*, Madrid, Spagna, Silex Ediciones, 2023, p.79

Un'importante panoramica del mercato del documentario italiano nei primi anni duemila è fornita dall' *Indagine sul settore del documentario in Italia* del 2006 a cura di IsICult (Istituto Italiano per l'industria culturale) e l'associazione Doc/it.⁴⁶ Da tale studio emerge un'articolazione del settore documentario in una forma artigianale piuttosto che industriale: le imprese⁴⁷ sono sottocapitalizzate e con un alto rischio d'impresa che viene attenuato per mezzo dell'allargamento ad altri mercati come quello pubblicitario o cinematografico. Ciò determina una insufficiente specializzazione delle case di produzione e degli addetti, oltre un bassissimo o inesistente investimento nella formazione professionale. Ciò porta di conseguenza a una migrazione all'estero delle professionalità. A differenza di quanto accade nel resto di Europa, si sottolinea anche l'assenza di una politica culturale che vada a incentivare la produzione documentaria a causa di una disattenzione delle istituzioni e dei principali *broadcaster*.⁴⁸ La Rai, per esempio, non è presente ai principali mercati europei del documentario e non prevede un budget definito per la co-produzione (sia nazionale che internazionale) ma solo per gli acquisti, anch'essi di natura limitata.⁴⁹ Per la completezza dei budget di produzione diventano quindi di fondamentale importanza le amministrazioni regionali con le annesse *film commission*⁵⁰ e le strategie di coproduzione internazionale portate avanti dai produttori. In particolare, i bandi indetti dalle *film commission* sono particolarmente allineati con il racconto spesso territoriale tipico del documentario:

I fondi regionali sono particolarmente attenti ai progetti che valorizzano il territorio mostrandone il patrimonio paesaggistico, urbano e artistico, la storia, le tradizioni, le personalità eccellenti del passato e del presente, ecc. Ebbene, i documentari si prestano più dei film di fiction ad assolvere questa funzione, ma ciò non significa che i documentari seguano una committenza locale. Più semplicemente, l'adesione del documentario alla

⁴⁶ TEODOSI ZACCONE ANGELO, MEDOLAGO ANGELO, ALBANI FRANCESCA, BALSAMO MARIO e ISTITUTO ITALIANO PER L'INDUSTRIA CULTURALE, *Indagine sul settore del documentario in Italia: Roma, febbraio 2006*, Roma, RAI Direzione Marketing, 2006.

⁴⁷ Sono state prese in esame 247 produttori di documentari in Italia con sede principalmente in Lazio, Lombardia e Piemonte.

⁴⁸ Vedi anche APRÀ ADRIANO, "La rifondazione del documentario italiano", cit., p. 188; TEALDI STEFANO, "D come Documentari, Democrazia e Dialogo. Riflessioni sul rapporto tra sistema produttivo e contenuti", Torino, Lindau, 2012, p. 283 e 285.

⁴⁹ Cfr. BARONE DARIO, "Accesso Vietato. (Un'anomalia italiana)", in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L'idea Documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit., 2012, pp. 20-24; LALOU SERGE, "Vue de France", cit., p. 31; TEALDI STEFANO, "D come Documentari, Democrazia e Dialogo. Riflessioni sul rapporto tra sistema produttivo e contenuti", cit., p. 285; CANNIZZARO PIERO, "La luce, in galleria", in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L'idea Documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit., p. 362.

⁵⁰ Sul ruolo delle *Film Commission* e la loro storia in Italia. Cfr. CUCCO MARCO, *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio Editore, 2013.

realtà e il radicamento che spesso hanno verso un determinato territorio incontrano in maniera naturale i propositi perseguiti dai fondi regionali e dai relativi bandi⁵¹.

A tal proposito, possiamo citare il caso del “Piemonte Doc Film Fund”, un fondo locale nato nel 2007 come capofila nell’ambito documentario⁵² e che ha portato il finanziamento di 128 film documentari nel triennio 2007 e 2009 e il completamento di 56 film nel biennio successivo.⁵³ Del ruolo delle *film commission* e le politiche regionali a favore del cinema torneremo a parlare nel quarto capitolo.

Anche il processo di internazionalizzazione delle produzioni, promosso dal “MISE” (Ministero dello sviluppo economico), dalle associazioni di categoria e dalla alcuni fondi europei per il cinema e l’audiovisivo (tra cui Eurimages)⁵⁴, si rivela una strategia importante per la chiusura del budget da parte dei produttori:

Almeno 50 società di produzione italiane perseguono stabilmente (ma è ovvio che, analizzando caso per caso, gli esempi potrebbero rivelarsi ben più numerosi) la politica delle coproduzioni internazionali, ottenendo sui mercati europei, e talora extra-europei, l’interesse e l’accordo con altri produttori, o la prevendita dei diritti televisivi direttamente ai principali broadcaster europei (ma anche canadesi, USA, Al Jazeera, ecc.).⁵⁵

Nel 2004 l’associazione Doc/it inaugura gli “Italian Doc Screenings” negli spazi dell’Isola di San Servolo a Venezia:

Si tratta di un vero e proprio appuntamento di *trade*, dove vengono inviati i rappresentanti di 50 televisioni internazionali (non solo europee: quest’anno il paese con la maggiore delegazione è il Canada), richiesti di vedere documentari italiani di produzione recente (oltre 300 titoli nella *library*) e di discutere su almeno 15 progetti italiani di documentari con caratteristiche adatte alla ricerca di coproduttori internazionali.⁵⁶

⁵¹ CUCCO MARCO, “Il documentario d’arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano”, cit., p.79

⁵² Questo fondo è dedicato alla produzione documentaria ma per quanto riguarda la produzione cinematografica a tutto tondo abbiamo come aprifila il “FVG Film Fund”, fondo per le riprese nato nel 2003 dalla Film Commission Friuli Venezia Giulia.

Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “Testimonianze dall’indifferenza”, cit., p. 281; ANONIMO, *Friuli Venezia Giulia Film Commission*, Italian Film Commissions, <https://www.italianfilmcommissions.it/members/detail/friuli-venezia-giulia-film-commission/#:~:text=Nel%202003%20siamo%20stati%20la,che%20scelgono%20la%20nostra%20regione>, ultima consultazione il 24/01/24.

⁵³ MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, cit., p.41.

⁵⁴ Per approfondire le iniziative di sostegno al cinema e all’audiovisivo dell’Europa vedi CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 48-50.

⁵⁵ SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., p. 179.

⁵⁶ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “La difficile situazione strutturale del documentario italiano”, cit., p. 25.

Ciò porta anche l'Italia ad avere un punto d'incontro per la vendita di documentari e la ricerca di coproduzioni come i colleghi spagnoli con il Medimed Doc Market, francesi con il Sunnyside of the doc e olandesi con il Co-production forum in occasione del festival IDFA.⁵⁷ L'evento è arricchito da *workshop* e iniziative collaterali organizzate in collaborazione con i canali satellitari Fox International Channels Italy e Discovery Europe.⁵⁸

Sul fronte della distribuzione, invece, abbiamo il focus *Distribuzione del documentario italiano contemporaneo*, pubblicato su *Cinergie – Il cinema e le altre arti* nel 2008 e a cura della documentarista Angelita Fiore e dal critico cinematografico Umberto Giordano.⁵⁹ Questo documento raccoglie saggi di ricercatori universitari e interviste ad autori, produttori e promotori del documentario italiano con lo scopo di dare un'immagine a tutto tondo sulla circolazione del documentario italiano nel primo decennio degli anni 2000. Si fa riferimento a diverse iniziative di promozione del documentario in Italia (Documé, 50Notturmo-MySelf, Doc in tour), all'estero (Cine Sur, Italian doc screening, DocuZone, Filmitalia di Cinecittà) e online (Fandango Doc, Doc Video). Tra i casi studio di circolazione del documentario italiano nelle sale italiane abbiamo *Tu devi essere il lupo* (Vittorio Moroni, 2005) e *Le ferie di Licu* (Vittorio Moroni, 2006), entrambi auto distribuiti tramite il progetto "MySelf".⁶⁰ Vengono anche messe in evidenza alcune opere documentarie italiane che hanno avuto buono riscontro e circolazione all'estero, tra queste: *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002), *Il fantasma di Corleone* (Marco Amenta, 2004), *L'orchestra di piazza vittoria* (Agostino Ferrente, 2006), *Feltrinelli* (Alessandro Rossetto, 2006), *Primavera in Kurdistan* (Stefano Savona, 2006), *Improvvisamente l'inverno scorso* (Luca Ragazzi e Gustav Hofer, 2007), *Le vie dei farmaci* (Michele Mellara e Alessandro Rossi, 2007) e *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007). In particolare, possiamo aggiungere, che sull'onda dei buoni riscontri in sala di *Essere e Avere* (*Etre et Avoir*, Nicolas Philibert, 2002) e *Bowling a Columbine* (*Bowling for Columbine*, Michael Moore, 2002) il documentario sembra recuperare attenzione da parte del pubblico e questo porta alcuni distributori⁶¹ a scommettere sul genere e distribuire decine di titoli

⁵⁷ Cfr. BARBANENTE MARIANGELA, "Filmmaker di tutto il mondo, unitevi!", cit., pp.142 e 143.

⁵⁸ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "La difficile situazione strutturale del documentario italiano", cit., pp.24 e 25.

⁵⁹ A.A.V.V., *Distribuzione del documentario italiano contemporaneo*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 2, settembre 2008.

⁶⁰ Alle opere di Moroni si affiancano anche la circolazione alternativa di *Nel mio Paese* (Daniele Vicari, 2006) tramite Arci-Ucca, *Il passaggio della linea* (Pietro Marcello, 2007) uscito in DVD nel 2008 tramite il settimanale Internazionale, *Biùtiful cauntri* (Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio, Giuseppe Ruggiero, 2007) distribuzione evento in venti sale italiane dal 7 marzo 2008. Cfr. PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, Atripalda Cinema sud, 2012, pp. 104 e 105.

⁶¹ Si segnalano in particolare Fandango DOC, BIM, Mikado e Lucky Red. Cfr. MONTINI FRANCO, "Il mercato", cit., p.52.

americani che si concentrano sul tema della globalizzazione, delle multinazionali e dei consumi critici come ad esempio: *The Corporation* (Mark Achbar, Jennifer Abbot e Joel Bakan, 2003) *The Take* (Naomi Klein e Avi Lewis, 2004), *Mondovino* (Jonathan Nossiter, 2005) e *Super Size Me* di Morgan Spurlock (2004). A questo elenco si aggiungono le produzioni europee *Profondo Blu* (*Deep Blue*, Andy Byatt e Alastair Fothergill, 2003) e *L'incubo di Darwin* (*Darwin's nightmare*, Hubert Sauper, 2004). Nel 2005, in particolare, escono quasi in contemporanea *Mondovino*, *Profondo Blu* e *Super Size Me*, rispettivamente grazie alle case di distribuzione BIM, Lucky Red e Fandango. Un approfondimento dell'epoca di Pietro Raitano per Altreconomia dal titolo *Un successo chiamato documentario* riporta:

Aumentano i documentari nelle sale cinematografiche. L'apparizione è fugace, ma gli appassionati crescono. Perché in giro c'è un forte bisogno di approfondimenti e di una certa dose di controinformazione.⁶²

A tal proposito, Fabrizio Grosoli, responsabile dell'area documentari del distributore Fandango, dichiara:

Per la prima volta in Italia si investe sulla distribuzione di documentari nelle sale cinematografiche. Da qui a fine stagione prevediamo l'uscita di una decina di titoli: da questo punto di vista ci sentiamo un po' pionieri [...] per ora il fenomeno è globale, ma di importazione. Tuttavia, anche in Italia si sta sviluppando una produzione indipendente, grazie anche a distributori alternativi.⁶³

Luca Mosso, presidente dell'associazione Filmmaker di Milano dal 2012 e critico cinematografico, sul fermento di quegli anni intorno al documentario in sala racconta:

Il successo che nel nostro paese incontrò il film di Philibert convinse molti operatori del settore a formulare anche in sedi ufficiali un'ipotesi operativa singolare che, in anni di interesse calante da parte di Rai e Sky, nel frattempo succeduta a Canal Plus nella proprietà della pay tv, suggeriva ai documentaristi di puntare strategicamente sulla distribuzione cinematografica. Il documentario è un film, si diceva non senza una certa ragione, e quindi perché non affidarlo alla normale trafila — festival, sala, *home video*, *pay tv* e televisione generalista — cui vengono sottoposti tutti gli altri film indipendenti?⁶⁴

⁶² RAITANO PIETRO, *Un successo chiamato documentario*, Altreconomia.it, 1/06/2005, <https://altreconomia.it/un-successo-chiamato-documentario-ae-61/>, ultima consultazione il 14/12/2023.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ MOSSO LUCA, "Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo", in MORREALE EMILIANO (a cura di), *Cinema Del Reale: il documentario italiano 2000-2015*, cit., p. 124.

Il caso più eclatante che conferma il cosiddetto “effetto Moore” è l’uscita in sala di *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) a fine agosto del 2004 che si riconferma un successo di pubblico con quasi 9 milioni di incassi. Un record senza precedenti per il genere in Italia che si colloca come quindicesimo incasso in Italia nel *box office* del 2004.⁶⁵ Si possono segnalare altri successi, seppur non paragonabili a *Fahrenheit 9/11*, come *La marcia dei pinguini* (*La Marche de l'empereur*, Luc Jacquet, 2005) con un incasso di 3,2 milioni di euro e *Il grande silenzio* (*Die Große Stille*, Philip Gröning, 2005) con 733 mila euro. In sala si constatano anche dei successi italiani, seppur isolati, come *Viva Zapatero!* (Sabina Guzzanti, 2005), distribuito da *Lucky Red*, che sfiora i 2 milioni di euro d’incassi con 350 000 spettatori in Italia e che viene venduto in oltre 20 paesi.⁶⁶ Il resto dei documentari usciti in sala tra il 2005 e il 2006 ha avuto una circolazione molto più limitata e incassi di poche migliaia di euro anche a causa dei costi di stampa della pellicola in un’Italia ancora alle prese con la transizione delle sale al digitale.⁶⁷ Per l’uscita in sala sono inoltre richieste una durata canonica di 90 minuti, un’alta qualità produttiva e un taglio di tipo cinematografico; caratteristiche che pochi prodotti documentari italiani soddisfano per la limitatezza del budget a disposizione.⁶⁸ Per tale motivo, l’entusiasmo del documentario in sala trova presto una linea d’arresto assecondata anche da parte degli intermediari culturali tra film e pubblico (distributori e dei critici):

Il problema, macroscopico, era lo iato incolmabile allora tra queste nobilissime intenzioni e le possibilità concrete di realizzare opere competitive con i film di finzione. [...] E così, quando *La bocca del lupo* di Pietro Marcello (2009), che mescolava pratica diretta, ricostruzione narrativa e inserti lirici, uscì in sala dopo la vittoria al Torino Film Festival e il premio alla Berlinale, i recensori mostrarono un certo goffo imbarazzo e la Bim fu sorpresa dai numeri che il film faceva nelle poche sale che lo programmavano, ma poco altro si mosse.⁶⁹

⁶⁵ MONTINI FRANCO, “Il mercato”, cit., p.51.

⁶⁶ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “La difficile situazione strutturale del documentario italiano”, cit., p. 24.; MONTINI FRANCO, “Il mercato”, cit., p.51.

⁶⁷ MONTINI FRANCO, “Il mercato”, cit., pp.51,52,53; BERRUTI SILA e SPAGNOLETTI GIOVANNI, “7 domande a 10 autori (e produttori) di documentari”, cit., p.116. Per una sintesi storica del processo di digitalizzazione delle sale italiane vedi CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, cit., pp.104-107

⁶⁸ MONTINI FRANCO, “Il mercato”, cit., p. 53.

⁶⁹ MOSSO LUCA, “Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo”, cit., pp.124 e 126.

1.1.2 Il processo di legittimazione del documentario e l'aumento dei volumi produttivi

Da questi principali studi si può quindi cominciare a comprendere come il documentario italiano nel primo decennio degli anni duemila sia andato incontro a due principali fenomeni: da una parte, la ricerca di legittimazione del genere e, dall'altra, un "boom delle produzioni".⁷⁰

A conferma del primo punto è possibile citare in modo sintetico una lunga serie di iniziative in aggiunta a quelle già nominate⁷¹: la nascita di esperienze di distribuzione alternativa (come *Documé*, dal 2002) e di servizi di informazione (il sito *ildocumentario.it*, dal 2001); il successo nelle sale di *Essere e avere* (2002) e *Bowling a Columbine* (2003)⁷²; l'arrivo del genere *docusoap* nelle televisioni italiane con *Hotel Helvetia* (Rai, 2004); l'inaugurazione della "Festa del Cinema del Reale" a cura di Paolo Pisanelli (3 agosto 2004); "l'effetto Moore"⁷³ in Italia dove giornali e critica cominciano a parlare del genere documentario, ingigantito dalla vittoria a Cannes di *Fahrenheit 9/11* (2004); la creazione della sezione "Miglior documentario" ai David di Donatello (2004); i primi "Stati Generali del documentario italiano" a Bologna (ottobre 2004)⁷⁴; la nascita di corsi di formazione professionali in cinema documentario e della scuola "Dropout" di Milano

⁷⁰ Espressione utilizzata da Gianfranco Pannone ma anche da Capocasale. Cfr. PANNONE GIANFRANCO, "Le sirene del documentario", in SPAGNOLETTI GIOVANNI (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012, p.55; ANTONIO CAPOCASALE, *Stare a livello delle cose. Il cinema del reale italiano tra contemporaneità e tradizione*, Fondazione Ente dello spettacolo, 2022, p.29.

Zagarrio racconta di un'ascesa del documentario con una parallela caduta dei pregiudizi intorno a questo genere. Cfr. ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia Marsilio, 2021, pp. 187-189. David Hogarth descrive un'onda di "documania" che sta attraversando il globo. Cfr. HOGARTH DAVID, *Realer than Reel: Global Directions in Documentary*, Austin University of Texas Press, 2006, p.1.

⁷¹ La ricostruzione storica delle tappe del documentario italiano nel primo decennio del nuovo millennio è stata possibile grazie all'attenta cronaca decennale (2001/2011) portata avanti dal regista Gianfranco Pannone sulla rivista online *ildocumentario.it* e pubblicati all'interno del volume PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, Atripalda Cinema sud, 2012. Agli scritti di Pannone si aggiunge il volume di Marco Bertozzi che ricostruisce la storia del documentario italiano dall'invenzione del cinematografo fino al 2007. Vedi BERTOZZI MARCO, *Storia del documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, cit., 2017. La lista d'iniziative è confermata anche in ZAGARRIO VITO, "La rivoluzione documentaria", cit., p. 167 e ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, cit., pp.185,187,188 e 189.

⁷² Vedi i dati Cinetel dei due film su BARONE DARIO, "Accesso Vietato. (Un'anomalia italiana)", in BERTOZZI M., PANNONE G. (a cura di), *L'idea Documentaria: Altri Sguardi Dal Cinema Italiano*, cit., p. 20.

⁷³ Cfr. PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., p.51; MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., 2006, pp. 83,85,87,89,90,94.

⁷⁴ Si tratta di una serie di giornate di confronto sullo stato del documentario italiano con la partecipazione di produttori, distributori, registi, istituzioni, *broadcaster*, storici del cinema, critici cinematografici, responsabili dei festival, etc. Cfr. REDAZIONE SENTIERI SELVAGGI, 24/9/2004 – *Convocati gli "Stati Generali Del Documentario Italiano"*, SentieriSelvaggi.it, 22/09/2004, <https://www.sentieriselvaggi.it/24-9-2004-convocati-gli-stati-general-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 10/01/2024; BARBANENTE MARIANGELA, "Filmmaker di tutto il mondo, unitevi!", cit., p.143; ZONTA DARIO, "Stati confusionali del documentario italiano", in *Doc 9 : festival internazionale di cinema e video / organizzato da Associazione Filmmaker*; Milano, Filmmaker, 2004.

(2005); l'introduzione della sezione competitiva a Venezia per i documentari internazionali (febbraio 2005); i traguardi raggiunti dall'associazione Doc/it nella rinascita del genere documentario nel periodo 2002/2005 (rassegne, pubblicazioni, dialogo con televisioni generaliste e satellitari, ottenimento dei fondi statali per documentario convincendo il Ministero delle attività culturali⁷⁵, creazione del premio Doc/it alla Mostra di Venezia, convenzione con *Istituto Luce* per l'utilizzo a prezzi concordati del loro patrimonio), come le sue mancanze e sfilacciatura negli anni a seguire; la presentazione della prima indagine conoscitiva sul documentario italiano (febbraio 2006); l'arrivo delle traduzioni in Italia dei testi di teorici del documentario come Bill Nichols e Jean-Louis Comolli (novembre 2006); il generale sviluppo di esperienze didattiche legate al cinema della realtà (oltre a quelle istituzionali, quali la "Zelig" di Bolzano, i master di Doc/It, a Bologna nel 2001 e a Napoli nel 2002, o quelli del Festival dei Popoli⁷⁶, "Docutdes", nel 2004, 2005, 2006 a Firenze); le polemiche per la richiesta di inedito alle opere documentarie per partecipare ai festival italiani (dicembre 2007); l'annata fortuna del 2008 con l'uscita in sala dei documentari *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi e *Biùtiful cauntri* (Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio e Peppe Ruggiero, 2008) oltre all'apertura del *Premio Solinas* alle opere documentarie, un rinnovo nella direzione del Festival dei Popoli, la promozione delle opere da parte del canale satellitare "Cult"⁷⁷, il riaffiorare di un confronto tra produttori e autori e infine la comparsa di nuovi produttori audaci nel puntare su nuovi talenti; l'uscita del volume *Storia del documentario italiano* di Marco Bertozzi a distanza di trent'anni da *Il cinema corto* di Giampaolo Bernagozzi (novembre 2008); il "boom" di premi ai documentari italiani del 2009 capitanati da *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, 2009), primo premio al Torino Film Festival, che proclamano una nuova ondata di giovani autori del documentario.

Il mondo del documentario a partire dal 2006 ha visto anche una crescita di carattere quantitativo passando da 170 documentari a 572 nel 2011 e 607 nel 2012.⁷⁸ Tale stima è stata effettuata grazie ai dati elaborati dal database www.cinemaitaliano.info che viene costantemente aggiornato dai

⁷⁵ Cfr. MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p. 83,95; BARBANENTE MARIANGELA, "Filmmaker di tutto il mondo, unitevi", cit., p.142.

⁷⁶ A tal proposito, si può citare l'iniziativa "Il reale in cantiere" del Festival dei Popoli, dal 2002 seminario di alta formazione destinato a 15 giovani documentaristi con l'intento professionalizzante e di accompagnamento dei loro progetti a ultimazione. Cfr. MAZZEI LUCA, "I conti con la propria storia", in BERTOZZI MARCO, PANNONE GIANFRANCO (a cura di), *L'idea Documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit., p. 248.

⁷⁷ Cfr. MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p. 83,96.

⁷⁸ Cfr. DOTTORINI DANIELE, *Per un Cinema del Reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 15 e 16.

realizzatori e produttori stessi e dove si presume risultano censiti circa l'80-85 % dei documentari effettivamente prodotti ogni anno.⁷⁹ Montini a riguardo precisa:

In poche parole, se è vero che la produzione nazionale di documentari è, oltre che qualitativamente, anche numericamente in crescita, nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di film in formato di medio o cortometraggio, quindi aprioristicamente esclusi da una possibile distribuzione su grande schermo⁸⁰.

I dati riportati da www.cinemaitaliano.info vanno ritenuti in difetto e in assenza di dati ufficiali rilasciati in quegli anni dal Ministero risultano l'unica fonte per valutare l'effettivo aumento dei volumi produttivi. Bisognerà infatti aspettare il 2012 per cominciare ad avere dati ufficiali sulla produzione documentaria da parte del Ministero della Cultura. Di tale mancanza si discuterà in modo più approfondito nel capitolo quarto.

Il documentario in Italia vede quindi una sorta di rinnovata attenzione su più fronti:

Aumentano i titoli, i formati e le modalità di ripresa, le forme produttive e le sperimentazioni in tale senso. Aumentano le pubblicazioni e l'attenzione critica e teorica nei confronti delle nuove tendenze del cinema del reale. Si moltiplicano anche festival e rassegne dedicate al mondo del documentario e gli spazi incentrati sul cinema del reale, nuovi spazi di visione, timidamente e lentamente si affacciano all'orizzonte. Siamo lontani dal parlare di un'età d'oro del cinema documentario, ma di certo qualcosa si sta muovendo.⁸¹

All'interesse mediatico sempre più ampio sui giornali e sul web in concomitanza con eventi e festival dedicati al documentario⁸², si affianca anche l'interesse dell'università. La storia del cinema documentario comincia, infatti, a essere insegnata nei corsi di Laurea in DAMS e al CSC.⁸³ È però spesso il documentario scandalistico che segue l'agenda politica o i temi del momento, su modello di Michael Moore, a fa parlare di sé; basti pensare che tra il 2003 e il 2013 si possono

⁷⁹ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "I misteri virtuosi del documentario", cit., p. 176. Vedi anche SPAGNOLETTI GIOVANNI, "La situazione del documentario italiano oggi", cit., p.11.

⁸⁰ MONTINI FRANCO, "Il mercato", in Montini Franco (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p.53. A riguardo vedi anche BERTOZZI MARCO, "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", cit., p.21.

⁸¹ DOTTORINI DANIELE, *Per un Cinema del Reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 16.

⁸² Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "I misteri virtuosi del documentario", cit., p. 175; BERTOZZI MARCO, "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", cit., p.29.

⁸³ Cfr. ZAGARRIO VITO, "La rivoluzione documentaria", cit., p. 64.

contare 11 documentari sulla figura e carriera politica di Silvio Berlusconi che richiamano l'attenzione dei giornali generalisti.⁸⁴

Anche il servizio pubblico Rai dimostra una maggiore attenzione verso il genere, soprattutto grazie alla nascita di nuovi canali tematici digitali tra il 2009 e 2010, come ad esempio *Rai Storia*, che dedicano spazi più rilevanti al documentario.⁸⁵ Inoltre, nel biennio 2010/2011, la trasmissione *Doc3* manda in onda su *Rai 3* ventotto documentari d'interesse sociale.⁸⁶ Queste iniziative differenziano le politiche editoriali della Rai dall'emittente privata Mediaset e anticipa quelle che saranno da lì a poco le novità della piattaforma Sky Italia per la produzione documentaria.⁸⁷

In ultimo, sulla spinta dell'associazione Doc/it in questi anni vengono istituite altre associazioni regionali come "I documentaristi Emilia Romagna" (D.E-R, 2006), "Aprodod" in Piemonte (2011)⁸⁸, "Documentari Anonimi della Toscana" (2010) e altre nazionali come "100Autori" (2008).⁸⁹ Quest'ultima nasce, come spiega il regista Mario Balsamo, con l'intento di «affermare, fin dallo statuto, l'assoluta pariteticità dell'autorialità documentaristica con tutte le altre autorialità del cinema, della televisione, dell'animazione e dei new media. Questo può sembrare scontato ma nel nostro Paese non lo è mai stato.»⁹⁰

⁸⁴ PERNIOLA IVELISE, "Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015)", in MORREALE EMILIANO (a cura di), *Cinema Del Reale: il documentario italiano 2000-2015*, cit., pp.62-66.

⁸⁵ Già prima dell'avvento del digitale terrestre era presente il canale satellitare "Rai International", pensato per raggiungere gli italiani all'estero e tutti coloro legati alla cultura italiana. Il canale, attivo fino al 2011, prevedeva un piccolo budget per la produzione di documentari di vario tipo e con una certa libertà creativa. Cfr. CANNIZZARO PIERO, "La luce, in galleria", in BERTOZZI M., PANNONE G. (a cura di), *L'idea Documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit., p. 362.

⁸⁶ Pochi tra questi, però, sono sostenuti anche nella loro produzione Cfr. MOSSO LUCA, "Il mercato o quello che ne resta", cit., p.42.

⁸⁷ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "I misteri virtuosi del documentario", cit., p. 175.

⁸⁸ Gruppo d'interesse non ufficialmente registrato che riuniva le principali case di produzione di documentario piemontesi. Tra le personalità e le realtà coinvolte abbiamo: Barbara Andriano (Filmika), Paolo Ansaldi (Vdea), Massimo Arvat (Zenit Arti Audiovisive), Enrica Capra (GraffitiDoc), Alessandro Carroli (EiE Film), Gianluca De Angelis (Tekla), Luciano D'Onofrio (Cinefonie), Simone Catania (Indyca), Davide Ferrario (Rossofuoco), Elena Filippini (Stefilm), Francesca Frigo (Baby Doc), Fulvio Nebbia (IK Produzioni), Claudio Papalia (Fert Rights), Luca Pastore (Legovideo), Maurizio Pellegrini (VideoAstolfoSullaLuna), Stefano Perlo (Ouvvert), Maurizio Perrone (Luna Film), Alessandro Pugno (Papavero Films), Angelo Santovito (Film Rouge), Elena Valsania (Feliz), Enrica Viola (UnaFilm).

⁸⁹ Cfr. BARBANENTE MARIANGELA, "Filmmaker di tutto il mondo, unitevi", cit., p.143.

⁹⁰ Ibid.

1.1.3 Iniziative di promozione e circolazione del documentario italiano

Nello stesso periodo nascono anche movimenti per l'apertura di nuovi spazi distributivi e canali di diffusione alternativi, in particolare per quelle opere documentarie che non cavalcano l'onda degli scandali politici.⁹¹

Tra gli esperimenti distributivi più coraggiosi si può citare il progetto "Documé". Si tratta di un'associazione nata a Torino nel gennaio del 2003 «con lo scopo di contribuire alla diffusione della cultura del documentario di carattere etico, sociale ed educativo.»⁹² Dal luglio del 2003, organizzando una rassegna di documentari presso Porta Palazzo di Torino, avvia un circuito nazionale e indipendente per la circolazione di questa tipologia di opere nelle sale e anche in spazi alternativi dotati di un sistema di proiezione.⁹³ E' possibile entrare a far parte del circuito Documé versando una quota sociale annuale che permette la scelta tra i novanta titoli in catalogo. La sera del 2 luglio 2004 sono presenti con la "Giornata nazionale per la promozione del documentario (Docuday)" in 35 piazze italiane, evento che si è ripetuto con altrettanto successo il 2 luglio 2005. Nel giugno 2009 organizzano il progetto "il cinema documentario nei cortili" con cui portano 35 serate in 7 cortili della città.⁹⁴ Nel febbraio 2010 inaugurano la "Casa del documentario di Torino" dove organizzano rassegne speciali, percorsi tematici, incontri con gli autori, seminari, laboratori ed una mediateca.⁹⁵ Nel settembre del 2010, dopo 6 anni di attività, oltre 2500 proiezioni in tutta Italia e un archivio che raccoglie più di 300 film documentari, il progetto chiude i battenti a causa di ritardi di oltre 15 mesi nei rimborsi da parte delle istituzioni locali e a un taglio dei finanziamenti pubblici.⁹⁶ Una realtà come Documé ha contribuito, nel suo piccolo e in quel preciso momento storico, a colmare l'assenza di un circuito distributivo strutturato per il documentario e allo sviluppo della cultura del documentario in Italia.⁹⁷

⁹¹ PERNIOLA IVELISE, "Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015)", cit., pp.62-66.

⁹² Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "La difficile situazione strutturale del documentario italiano", cit., p. 22.

⁹³ Cfr. PAVANELLO ROBERTO, *C'è cinema sotto la tettoia*, La Stampa, 16/07/2023, riportato in <http://www.comune.torino.it/portapalazzo/articoli/docume.htm>, ultima consultazione 18/12/2023.

⁹⁴ Cfr. ANONIMO, "Il cinema documentario nei cortili" con Documé, Film Commission Torino Piemonte, 29/06/2009, https://fctp.it/news_detail.php?id=299&page=93&t=, ultima consultazione il 18/12/2023.

⁹⁵ Cfr. ANONIMO, *Documé inaugura la "Casa del documentario di Torino"*, Film Commission Torino Piemonte, 25/02/2010, https://fctp.it/news_detail.php?id=470&page=97&t=, ultima consultazione il 18/12/2023.

⁹⁶ ANONIMO, *Documé il circuito indipendente per la promozione del documentario chiude i battenti*, Taxidivers.it, 15/09/2010, <https://www.taxidivers.it/11477/latest-news/breaking-news/docume-il-circuito-indipendente-per-la-promozione-del-documentario-chiude-i-battenti.html>, ultima consultazione il 18/12/2023; SIGNETTO ALESSANDRO, "I misteri virtuosi del documentario", cit., p. 180.

⁹⁷ Cfr. DOTTORINI DANIELE, *Per un Cinema del Reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 151-177.

Dal 2004, l'associazione "Apollo 11", considerata "casa del documentario" di Roma e diretta dal regista Agostino Ferrente⁹⁸, organizza in collaborazione con Doc/it la rassegna "Racconti dal vero" in cui sono proposti documentari d'autore italiani. Si crea così uno spazio di aggregazione e di riflessione sulle tendenze del nuovo documentario italiano tra scrittori, registi e appassionati.⁹⁹ Il progetto ha contribuito nel corso degli anni al processo di riconoscimento del genere documentario in Italia e dei suoi autori, formando un nuovo pubblico di appassionati:

Qui dove sono passati i lavori di registi come Gianfranco Rosi, Costanza Quatriglio, Giovanni Piperno, Antonietta De Lillo, Andrea Segre, Leonardo Di Costanzo, Alessandro Rossetto, Gianfranco Pannone. E proprio grazie a questo sostegno, il documentario italiano ha ritrovato una propria dignità e, da autori di contrabbando, i cineasti del reale sono diventati autori legalizzati, sui quali investire il futuro del nostro cinema, dove i confini fra finzione e documentazione sono sempre più incerti e confusi.¹⁰⁰

Fondamentale è anche il ruolo dei festival nella promozione e circolazione del documentario italiano¹⁰¹, mantenendo un collegamento tra registi e pubblico e assolvendo l'importante compito d'indirizzo che normalmente spetterebbe alla critica.¹⁰² L'appuntamento più importante in questi anni è sicuramente quello dello storico Festival dei Popoli di Firenze, sulla linea di festival internazionali come Cinéma du Réel di Parigi e Visions du Réel di Nyon, e affiancato dal Filmmaker Festival di Milano¹⁰³ e il Torino Film Festival.¹⁰⁴ Nel 2002 nasce l' "Infinity Festival" di Alba con lo scopo di fare da vetrina al meglio del documentario internazionale. Il festival è diretto fino al 2006 da Luciano Barisone, tra i massimi esperti di cinema documentario in Italia.¹⁰⁵ Il festival *Bellaria Anteprima* si specializza nel documentario con la direzione artistica di Fabrizio

⁹⁸ Cfr. SSR, *Apollo 11 e il cinema del reale*, Cinecittà News, 29/03/2016, <https://cinecittanews.it/apollo-11-e-il-cinema-del-reale/>, ultima consultazione il 10/01/24. Sulla nascita del progetto vedi SIGNETTO ALESSANDRO, "La difficile situazione strutturale del documentario italiano", cit., p.23.

⁹⁹ Cfr. PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., p. 56.

¹⁰⁰ MONTINI FRANCO, *Apollo 11, l'unica sala dei documentari a Roma*, La Repubblica, 31/03/2016, https://roma.repubblica.it/cronaca/2016/03/31/news/apollo_11_l_unica_sala_dei_documentari_a_roma-136584920/, ultima consultazione il 10/01/24.

¹⁰¹ Cfr. MOSSO LUCA, "Il mercato o quello che ne resta", cit., p.43; PANNONE GIANFRANCO, "Le sirene del documentario", cit., p.66; CAVATORTA SILVANO, "Filmmaker ad esempio", cit., p. 255.

¹⁰² Fanno eccezione i contributi critici che cominciano ad apparire sui quotidiani "Il Manifesto" e "L'Unità" o sulle riviste "Duel" e "Close up". L'attenzione proviene da una serie di critici come Cristina Piccino, Luca Mosso, Dario Zonta, Boris Sollazzo e Carlo Chatrian.

¹⁰³ Cfr. BARBANENTE MARIANGELA, "Filmmaker di tutto il mondo, unitevi!", cit., 2012.

¹⁰⁴ In particolare, nasce la sezione concorso dedicata al documentario "Doc Italia" Cfr GROSOLI FABRIZIO, "Doc in TV. L'esperienza Tele+", cit., p. 350.

¹⁰⁵ Sui festival di maggiore importanza per il documentario in Italia nel 2005 vedi PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., pp. 61-62.

Grosoli.¹⁰⁶ Nel febbraio 2005, il direttore Marco Müller del festival di Venezia, annuncia la nascita di una sezione competitiva internazionale dedicata al cinema documentario.¹⁰⁷ In particolare, alla 62° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia la sezione "Orizzonti", dedicata alle nuove linee di tendenza del cinema, si apre anche al lungometraggio documentario.¹⁰⁸ Vengono poi organizzate diverse retrospettive ad autori del documentario come Nicolas Philibert all'Infinity Festival di Alba, Chris Petit alla Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, Johan Van Der Keuken, Frederick Wiseman ed Errol Morris al Filmmaker di Milano, D.A. Pennebaker e Peter Whitehead a "Bellaria Anteprima" che contribuiscono a diffondere una cultura del documentario non limitandolo unicamente a quello informativo-scientifico e naturalistico tipico della televisione.¹⁰⁹

Si diffondono su tutto il territorio italiano piccoli festival e manifestazioni dedicate al documentario, oltre a nuovi spazi di proiezione come centri sociali, rassegne cinematografiche in sale di seconda visione, d'essai o parrocchiali, circoli culturali di diversa natura, convegni, cineclub, università, scuole e biblioteche.¹¹⁰ Nonostante ciò, questa programmazione in spazi non canonici presenta la mancanza di «una volontà editoriale attenta al genere in quanto tale».¹¹¹

Il festival, affiancato dal proliferare di rassegne, eventi, e cicli di proiezione di appassionati¹¹², contribuisce quindi alla formazione di un piccolo zoccolo duro di appassionati e cultori del documentario, «una piccola minoranza ma molto solida, molto viva e attiva.»¹¹³

Inoltre, i circuiti alternativi alla sala acquisiscono sempre più importanza per il mercato del documentario¹¹⁴:

¹⁰⁶ Cfr MOSSO LUCA, "Il mercato o quello che ne resta", cit., p.43.

¹⁰⁷ Cfr. vedi PANNONE GIANFRACO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., p.60.

¹⁰⁸ Cfr. LOSCIALPO FLAVIA, *Orizzonti. 62. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, NonSoloCinema, 2/08/2005, <https://www.nonsolocinema.com/Orizzonti-62-Mostra-Internazionale.html>, ultima consultazione il 10/01/2024.

¹⁰⁹ MOSSO LUCA, "Il mercato o quello che ne resta", cit., p.43. Sulla connotazione prettamente educativa e informativa del documentario italiano vedi BARONE DARIO, "Accesso Vietato. (Un'anomalia italiana)", cit., pp. 25 e 26.

¹¹⁰ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "La difficile situazione strutturale del documentario italiano", cit., p. 23; MOSSO LUCA, "Il mercato o quello che ne resta", cit., p.42; APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p.104.

¹¹¹ SIGNETTO ALESSANDRO, "La difficile situazione strutturale del documentario italiano", cit., p. 23.

¹¹² Si può citare a tal proposito l'iniziativa "Doc at Home", nata da alcuni giovani collaboratori del Festival dei Popoli che mette in moto l'organizzazione di proiezioni di documentari nelle abitazioni di appassionati Cfr, BERRUTI SILA e SPAGNOLETTI GIOVANNI, "7 domande a 10 autori (e produttori) di documentari", cit., pp. 137 e 138.

¹¹³ Ivi, p.127.

¹¹⁴ Si stima che negli USA più del 50% degli incassi di un film di finzione si realizza fuori dalla sala aprendosi ad altre finestre di sfruttamento appena dopo due settimane dal lancio nei cinema Cfr. MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006, p. 89

La sala ha perso la sua centralità e ha visto infittirsi la concorrenza. Attualmente la vecchia sala cinematografica rappresenta soltanto una delle modalità di fruizione del film, che piuttosto come si è accennato viene prodotto in funzione di una distribuzione multimediale attraverso altri canali come la tv generalista, l'home video, le tv digitali e *on demand*, e i DVD.¹¹⁵

In particolare, si amplia l'offerta di vendita online del documentario¹¹⁶ con iniziative come la piattaforma www.docvideo.it lanciata dall'associazione Documé ma anche la possibilità di acquisto online di materiali documentaristici dell'archivio d'Istituto Luce.¹¹⁷ “Doc Video”, in particolare, è un'iniziativa ideata da Renato Peronetto, che intende raccogliere e distribuire il maggior numero di film documentari italiani, ma anche esteri, puntando sul prodotto inedito. I clienti sono principalmente privati spettatori ma anche scuole, associazioni, biblioteche e centri studi che vanno a generare una sorta «di mercato alternativo, difficilmente quantificabile nei numeri e paragonabile ai circoli di cinema per ciò che riguarda il cinema in pellicola.»¹¹⁸

I documentari diventano poi disponibili in streaming grazie a collaborazioni come quella tra Documé e Tiscali che danno vita a “DocuméTV”, con 20 titoli documentari visibili online o scaricabili dalla piattaforma a banda larga Tiscali Cineclub.¹¹⁹ La potenzialità della rete è sfruttata anche da Doc/it con il lancio nel 2010 del “Doc/It Professional Award”: tra luglio e ottobre i professionisti del settore possono visionare direttamente online l'elenco delle opere documentarie candidate e votare la loro preferita. La cinquina dei più votati viene poi presentata in un ciclo di proiezioni che dal 2011 si tiene nella “Casa del Cinema” di Roma tra novembre e dicembre. L'evento si chiude con la nomina del miglior documentario e la proposta di distribuzione nelle sale di tutte e cinque le opere finaliste.¹²⁰ Un tentativo, quindi, di unire il comparto di professionisti, di creare confronto e di dare la possibilità a nuove opere documentarie di raggiungere le sale partendo dalla rete.

Il già citato documentario *Giallo a Milano*, ospitato dal portale Corriere della Sera, ha un buon riscontro in rete con oltre 100 mila visualizzazioni.¹²¹ Nonostante ciò, pochi sono i casi simili, in

¹¹⁵ RAIMONDO ELEONORA, “Il sostegno economico al cinema italiano”, cit., p.21.

¹¹⁶ SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., p. 180.

¹¹⁷ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “La difficile situazione strutturale del documentario italiano”, cit., p.22.

¹¹⁸ MONTINI FRANCO, “Il mercato”, cit., p.53.

¹¹⁹ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “La difficile situazione strutturale del documentario italiano”, cit., p.22.

¹²⁰ Per maggiori dettagli sullo svolgersi del premio vedi SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., p. 181.

¹²¹ BERRUTI SILA e SPAGNOLETTI GIOVANNI, “7 domande a 10 autori (e produttori) di documentari”, cit., p.120

quanto, come per la sala, la visibilità di un documentario necessita in genere di una forte campagna di lancio o di un grande gruppo editoriale alle spalle.¹²²

Anche in Italia, su modello di altri Paesi europei, si diffondono nuove modalità produttive. Il “popolo della rete” ha modo di partecipare al finanziamento di un film (*crowdfunding*) fin dalla nascita del progetto versando anche piccole somme su apposite piattaforme online.¹²³ Questi film di natura collettiva e indipendente trovano nuovo spazio di distribuzione nella rete superando i limiti delle durate e formati convenzionali richiesti dalla sala.¹²⁴

Anche i canali satellitari giocano un ruolo importante per la circolazione del documentario come dichiara Sherin Salvetti (Vicepresidente di *Factual Programming Fox -International Channels Italy*):

La vita ideale comincia su satellite che si è dimostrato una vetrina fantastica anche perché ha già un pubblico che ama il documentario e lo trasmette in ore dove la tv generalista non si avventura neanche e lo promuove con efficacia¹²⁵.

Canali quali Fox Italia hanno contribuito alla creazione di collaborazioni inedite come nel caso del documentario *Il caso Rosselli, un omicidio di regime* (Stella Savino, 2007) che ha raccolto un budget considerevole grazie alla sinergia tra Fox, Rai 3 e L'Istituto Luce.¹²⁶

Anche il consumo *home video* di documentari è in crescita, in particolare si punta su quelli di carattere politico e informativo che si prestano maggiormente a una visione casalinga.¹²⁷ Si segnala a riguardo l'iniziativa editoriale di Feltrinelli che accompagna un testo d'approfondimento con un documentario in DVD. La collana è stata lanciata con il già citato *Fahrenheit 9/11*.

Nel frattempo, una serie di autori che vivono e lavorano all'estero (Stefano Savona, Alessandro Comodin, Gianfranco Rosi, Leonardo Di Costanzo, Roberto Minervini, Daniele Incalcaterra etc.)¹²⁸ hanno portato un'attenzione internazionale sul cinema documentario italiano. Diversi poi sono i film che hanno ottenuto riconoscimenti importanti ai festival internazionali, tra questi possiamo ricordare *L'estate di Giacomo* (Alessandro Comodin, 2012), vincitore del premio

¹²² Ivi, p.119

¹²³ Ivi, p.120-121.

¹²⁴ Ivi, p. 121.

¹²⁵ MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p. 91.

¹²⁶ Ivi, p. 96.

¹²⁷ Cfr.Ivi, p. 94.

¹²⁸ L'esigenza comune è quella di cercare un miglior sistema produttivo e distributivo in Paesi come la Francia o gli USA che permetta loro di vivere della carriera di documentaristi. Cfr. PERNIOLA IVELISE, “Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015)”, cit., p. 72.

“Cineasti del presente” al Locarno Film Festival o *Il Castello* (Massimo D’Anolfi e Martina Parenti, 2011), premio speciale della giuria all’ Hot Docs 2011.¹²⁹

Nonostante ciò, non sono previsti dei fondi da parte del governo per la promozione del documentario italiano all’estero. La chiusura dell’ “ICE” (Istituto nazionale per il Commercio Estero) nel 2011 «ha significato il brusco stop alle partecipazioni organizzate ai più importanti mercati internazionali del documentario, dove la presenza è ora legata alla scelta di investimento in proprio da parte di ciascuna impresa.»¹³⁰ Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, attraverso la Direzione Generale Cinema, non prevede risorse in tal senso e si limita alla comunicazione e organizzazione di qualche rassegna all’estero pagata generalmente dagli sponsor locali con l’appoggio dell’Istituto Italiano di Cultura locale.¹³¹ A colmare questa lacuna promozionale è ancora Doc/it con la creazione della directory on-line “Italiandoc.it”:

italiandoc.it è la piattaforma web del documentario italiano, creata da Doc/it per la visione della produzione di documentari/factual italiana, e in particolare della più recente. ITALIANDOC permette di consultare migliaia di schede di documentari, reperire informazioni sui professionisti e società del settore, rendere disponibili e visionare in streaming web protetto i documentari italiani.¹³²

Essa si configura come una piattaforma ideale «per offrire a compratori di televisioni internazionali, distributori, esercenti e direttori di festival l’opportunità di visionare a distanza il meglio della produzione nazionale, diventando la principale vetrina di opere italiane per il mercato estero e facilitando la nascita di rassegne e manifestazioni a sostegno del documentario.»¹³³

Nel 2012, Sky Italia lancia il canale tematico Sky Arte sotto la direzione di Roberto Pisoni e su modello dei due canali dedicati all’arte di Sky Gran Bretagna.¹³⁴ Lo slogan promozionale “l’arte è spettacolo” dimostra chiaramente gli intenti di fare intrattenimento attraverso l’arte; la programmazione è infatti dedicato all’arte a 360° includendo la letteratura, la fotografia, i festival,

¹²⁹ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., p. 183; MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, cit., p. 87.; MORREALE EMILIANO, “Introduzione”, cit., p. 18; MOSSO LUCA, “Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo”, cit., p. 122; MOSSO LUCA, “Il mercato o quello che ne resta”, cit., p.42.

¹³⁰ SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., p. 181.

¹³¹ Ibid.

¹³² ANONIMO, *Chi Siamo*, doc/it, <https://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm>, consultato il 16/01/2024.

¹³³ SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, in Zagarrì Vito e Montini Franco (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, cit., p. 182.

¹³⁴ SALA FRANCESCO, *Un anno con Sky Arte*, Artribune.com, 13/09/2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/09/un-anno-con-sky-arte/>, ultima consultazione l’11/03/2024.

la musica, le arti digitali, la grafica, il design, la pittura e la scultura attraverso la proposta di documentari d'arte e a programmi che ibridano le tematiche con format di *fiction* e *reality*.¹³⁵ Il canale viene inaugurato il 1° novembre del 2012 con l'anteprima in prima serata del documentario *Michelangelo - Il cuore e la pietra* (Giacomo Gatti, 2012). Fin da subito, come dichiara Roberto Pisoni, si è partiti con l'avvio di produzioni originali in risposta al vuoto editoriale della Rai:

A questo punto abbiamo intravisto l'opportunità di riempire un vuoto editoriale ed essere i primi a farlo. In realtà in Italia mancava una specificità del genere: ci ha provato in parte Rai5, che però col tempo ha assunto un carattere più generalista e ha abbandonato certe aree tematiche, le ha trattate in modo sporadico o collocate in slot che le rendono di fatto invisibili. Per questo è stato importante cominciare a produrre da subito e dare un tocco personale alla programmazione: nei primi 10 mesi abbiamo realizzato 60 ore di programmazione, un numero considerevole. Con programmi e serie di cui siamo molto contenti: *Fotografi*, *Potevo farlo anch'io*, *L'arte non è Marte*, *Bookshow*, *Contact*, giusto per citare i più importanti.¹³⁶

1.2 Dal trionfo di *Sacro Gra* a Venezia alla Nuova Legge Cinema (2013/2016)

1.2.1 Il caso di *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi

Nel 2013 la vittoria del “Leone d'oro” come miglior film di *Sacro Gra* (Gianfranco Rosi, 2013) alla 70° Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia porta una rinnovata attenzione al documentario e in particolare alla produzione italiana all'estero. Il film ha visto una fortunata distribuzione in sala grazie a Officine UBU, incassando nelle prime 4 settimane di programmazione 970 mila euro. Il film ha incontrato l'attenzione del pubblico grazie al prestigioso premio e a un progressivo passaparola che ha portato a una cifra di *box office* inusuale per un

¹³⁵ Cfr. LAVARONE LUCA, *Sky ARTE HD: quando l'arte si fa spettacolo televisivo*, Fanpage.it, 13/11/2013 <https://www.fanpage.it/cultura/sky-arte-hd-quando-l-arte-si-fa-spettacolo-televisivo/>, ultima consultazione l'11/03/2024.

¹³⁶ SALA FRANCESCO, *Un anno con Sky Arte*, Artribune.com, 13/09/2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/09/un-anno-con-sky-arte/>, ultima consultazione l'11/03/2024.

documentario in sala.¹³⁷ *Sacro Gra* è stato definito come «uno degli esempi più chiari del “Cinema del Reale”».»¹³⁸

Il film è affiancato da altre opere documentarie di carattere narrativo che hanno riscosso attenzione sia da parte della critica che della stampa: il già citato *L'estate di Giacomo, El Impenetrable* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, 2012) presentato a Venezia e *Stop the Pounding Heart* (Roberto Minervini, 2013) presentato a Cannes.¹³⁹ Mosso sottolinea la presenza un *fil rouge* che attraversa queste opere:

Nella loro diversità tematica e formale, questi film condividono, oltre all'assetto produttivo internazionale, il progetto di conquistare l'attenzione dello spettatore con gli stessi mezzi adoperati dai film di finzione: il racconto della storia, lo sviluppo dei personaggi e il loro movimento nello spazio sconfiggono chissà quanto definitivamente la dittatura del referente che con poche eccezioni aveva caratterizzato il cinema del reale italiano.¹⁴⁰

Il successo di critica e di pubblico per *Sacro Gra* ha portato, come vedremo meglio nei paragrafi a seguire, istituzioni come la Rai ad avere sempre più attenzione verso le produzioni del “Cinema del Reale” cominciando ad entrare nei progetti in qualità di coproduttori. Un percorso di riavvicinamento del servizio pubblico verso la produzione documentaria già iniziato nel 2009 quando col nuovo contratto di servizio si propone di «favorire la diffusione di tipologie di programmazione, generalmente non rientranti nell'offerta delle emittenti commerciali, compresi i documentari» e «una percentuale non inferiore al 4 per cento alla produzione e acquisto di documentari italiani ed europei, anche di produttori indipendenti» per il triennio 2010-2012.¹⁴¹ Passaggio che riporta lentamente il *broadcaster* italiano ad allinearsi alla sua missione di Servizio Pubblico e alla normativa europea.¹⁴²

¹³⁷ Nello stesso anno uscivano i documentari *Vado a scuola* (Pascal Plisson, Francia, 2013), *Che strano chiamarsi Federico Fellini* (Ettore Scola, 2013), *Temporary road - (Una) Vita di Franco Battiato* (Giuseppe Pollicelli, Mario Tani, 2013) e *Indebito* (Andrea Segre, 2013) con incassi rispettivi di 600 000 €, 277 000 €, 68 900 €, 103 248 €. Dati raccolti da MYmovies.it.

¹³⁸ DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, cit., p. 121.

¹³⁹ Cfr. MOSSO LUCA, “Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo”, cit., p. 122.

¹⁴⁰ Ivi. p.124

¹⁴¹ Vedi Articolo 3 e 16 in IL MINISTERO DELLO SVILUPPO ECONOMICO, *Contratto di servizio 2010-2012*, Rai.it, <https://www.rai.it/dl/sociale/website/ContentItem-51423263-15e4-4b02-ad05-95da13a172bf.html>, ultima consultazione il 20/12/2023.

¹⁴² Si fa riferimento al processo di regolamentazione europeo delle quote di programmazione e di investimento che i *broadcaster* sono tenuti a rispettare, per favorire e promuovere le opere europee e indipendenti che ha avuto inizio nel 1989 con la direttiva “Televisione senza frontiere” Cfr. CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, cit., pp. 48 e 90-100.

1.2.2 Il documentario d'arte di Sky Italia e le proiezioni evento in sala con NEXO

Il 2014 vede il successo nelle sale del documentario *Musei Vaticani 3D* (Marco Pianigiani, 2014) prodotto da Sky Italia in collaborazione con Musei Vaticani. Il film è stato distribuito dalla società italiana “NEXO Digital” in oltre 2 000 sale cinematografiche sparse in 56 Paesi del mondo, con un’uscita evento in Italia per il giorno martedì 4 novembre che ha registrato 34 000 presenze e un incasso di 310 000€.¹⁴³ Si apre in questo modo una stagione in cui il documentario d’arte trova nuovo spazio nelle sale italiane attraverso un sistema di programmazione evento di massimo tre giorni su cui scommette la NEXO Digital, una società di produzione e distribuzione di “contenuti aggiuntivi”¹⁴⁴ per il cinema in alta definizione 2K fondata nel 2009 da Franco di Sarro a Milano.¹⁴⁵ Tale strategia di distribuzione evento viene per lo più applicata ai cosiddetti “contenuti alternativi”, ovvero lo spettacolo pensato fuori dalla sala (balletto, opera, teatro sport) o film evento (documentari, anime, pellicole restaurate...).¹⁴⁶ Le caratteristiche di questa forma di distribuzione non classica sono: la distribuzione non capillare in poche sale; la permanenza in programmazione per pochi giorni, in genere dal lunedì al mercoledì; un prezzo di biglietto rialzato; una finestra tra la sala e i mercati successivi molto ristretta; l’accompagnamento della proiezione con iniziative collaterali come degustazioni, ospiti, dibattiti, etc.¹⁴⁷ Il principio che si applica è quello di “scarsità” in cui è richiesto allo spettatore di adattarsi a una programmazione rigida ma appetitosa grazie al prestigio ed esclusività dell’opera proposta. Gli esercenti a loro volta hanno modo di differenziare l’offerta in programmazione, colpire nuove nicchie di spettatori e creare profitti dalle giornate di inizio settimana che in genere registrano poca affluenza. I produttori, invece, hanno modo di attrarre nuovi abbonati e fidelizzare gli utenti già iscritti mostrando in modo limitato ed esclusivo il contenuto pregiato nella sala che funge da vetrina prima di passare agli altri mercati. Ciò segue una politica di promozione e rafforzamento del brand della *pay TV* o della piattaforma coinvolta.¹⁴⁸

¹⁴³ Cfr. ANTICHI SAMUEL, *L’opera d’arte nell’epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d’arte in 3D di Sky*, in «Piano b. Arti e culture visive», Vol. 3, n.2, 2018, pp. 65-66.; ANONIMO, *Sky I.: record di spettatori per Musei Vaticani 3D*, Corriere della Sera, https://www.corriere.it/notizie-ultima-ora/Economia/Sky-record-spettatori-Musei-Vaticani-3D/21-01-2015/1-A_015689275.shtml, ultima consultazione il 20/12/2023.

¹⁴⁴ Nella linea editoriale della NEXO Digital rientrano i cosiddetti “contenuti aggiuntivi”: grandi classici del cinema restaurati, anime, eventi e concerti live, documentari, eventi sportivi e spettacoli di danza, teatro e musica classica

¹⁴⁵ ANONIMO, *Chi siamo*, NEXO Digital, <https://www.nexodigital.it/chi-siamo/>, ultima consultazione il 20/12/2023.

¹⁴⁶ Cfr. ANTICHI SAMUEL, *L’opera d’arte nell’epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d’arte in 3D di Sky*, in «Piano b. Arti e culture visive», Vol. 3, n.2, 2018, p. 65.

¹⁴⁷ Cfr. CUCCO MARCO, “Il documentario d’arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano”, cit., pp. 80 e 81.

¹⁴⁸ Ivi, 82.

La distribuzione cinematografica limitata ad un periodo di tempo estremamente concentrato, due o tre giorni, genera un senso di esclusività, eccezionalità e unicità intorno al film che diventa in questo modo un appuntamento imperdibile.¹⁴⁹

La pay TV Sky Italia avvia quindi una produzione di documentari in linea con un'economia di mercato.¹⁵⁰ Tra i generi più strategici in questa prospettiva abbiamo il documentario d'arte che nasce per il contenitore *Sky Arte HD* con titoli come *San Pietro e le basiliche papali di Roma 3D* (Luca Viotto, 2016), *Raffaello – Il Principe delle arti in 3D* (Luca Viotto, 2017), *Caravaggio – L'anima e il sangue* (Jesus Garces Lambert, 2018), *Michelangelo infinito* (Emanuele Imbucci, 2018).¹⁵¹ Queste opere sono caratterizzate da uno stampo informativo classico con voce o presentatore di accompagnamento, ma si posizionano come prodotti raffinati grazie all'ausilio di «innovative tecniche di *modeling* e dimensionalizzazione, l'utilizzo del 3D, l'ultra definizione, ricostruzioni storiche, suggestive riprese aeree, accompagnamento musicale.»¹⁵² Nasce quindi un incontro vincente tra innovazione tecnica e qualità visiva riconducibile alla produzione hollywoodiana e una narrazione di forte impatto emotivo e allo stesso tempo scientifico-divulgativa.¹⁵³

1.2.3 La Nuova Legge Cinema

Nel 2016 i meccanismi d'incentivo indiretto sono ulteriormente rafforzati dalla cosiddetta “Nuova Legge Cinema” o “Legge Franceschini”¹⁵⁴ che istituisce un “Fondo per l'Audiovisivo” con risorse certe di 400 milioni di euro all'anno, il cui 15-18% è destinato a opere di registi under 35, film difficili, documentari, animazione, cortometraggi, opere web e opere a basso costo.¹⁵⁵ Il decreto attuativo del 31 luglio 2017, poi modificato con due provvedimenti successivi a gennaio e a marzo 2019, definisce in linea generale i requisiti delle opere e le procedure di candidatura e selezione.

¹⁴⁹ ANTICHI SAMUEL, *L'opera d'arte nell'epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d'arte in 3D di Sky*, cit., p. 65.

¹⁵⁰ Maggiori dettagli sulla nascita di questo genere di documentario saranno presenti nell'intervista a Sky Italia nel quarto capitolo.

¹⁵¹ Cfr. Ivi., p. 64.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ivi, p. 77.

¹⁵⁴ La Legge Cinema, n.220/2016, entrata ufficialmente in vigore il 1° gennaio 2017, è la prima vera e propria legge cinema dal 1965 in poi Cfr. ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, cit., p.103 e 104.

¹⁵⁵ Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, cit., pp.199-202; ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*. Venezia Marsilio, 2021, p.110.

Il documentario rientra tra i “contributi selettivi”¹⁵⁶ destinati alla produzione di documentari con costo di produzione inferiore a 1 milione di euro.¹⁵⁷ La selezione dei progetti, in questo caso, è effettuata da esperti sulla base di una valutazione esclusivamente qualitativa.¹⁵⁸ Per l’anno 2017 i contributi stanziati dal governo per la produzione di documentari e cortometraggi cinematografici, televisivi e web è stato di «euro 1.920.000, suddiviso in due sessioni di valutazione di importo pari a euro 960.000 ciascuna, di cui il 20 per cento, pari a euro 192.000, riservato a reti d’imprese e ad imprese di nuova costituzione.»¹⁵⁹ Il genere documentario, però, ha anche la possibilità di accedere ai “criteri automatici” che assegnano un punteggio alle imprese partecipanti «sulla base di parametri oggettivi che misurino i risultati artistici, economici, culturali ottenuti negli anni precedenti grazie alle opere prodotte o distribuite.»¹⁶⁰ In particolare, quella del documentario è una tipologia d’opera che viene incentivata nella categoria “opere cinematografiche” ma anche “opere televisive”, “opere web” e “opere di animazione”, a cui si riserva un punteggio extra del 30% dei punti maturati per i parametri artisti e culturali.¹⁶¹

Tale legge sull’audiovisivo, basata sul “modello francese”, era richiesta da oltre un trentennio e aveva trovato solo parziale risoluzione nel Decreto Urbani del 2004 che non riusciva a portare una totale coesione tra le differenti normative che regolano il cinema e l’audiovisivo.¹⁶² Il “modello francese”, invece, non prevede «una separazione normativa per il finanziamento di opere di linguaggi e durate differenti: siano essi corti medi o lungometraggi; a carattere documentario, *fiction* o di animazione; destinati prioritariamente alle sale cinematografiche o alla

¹⁵⁶ Per una sintesi dettagliata sul funzionamento dei “contributi automatici” e i “contributi selettivi” vedi ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, cit., p.109.

¹⁵⁷ MiC, *Contributi selettivi*, MiC, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/introduzione/>, ultima consultazione il 22/12/2023.

¹⁵⁸ Cfr. ANONIMO, *Contributi selettivi*, Anica, <http://www.anica.it/tax-credit-e-finanziamenti/decreti-attuativi-tax-credit-finanziamenti/contributi-selettivi>, ultima consultazione il 22/12/2023.

¹⁵⁹ MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO, *Anno 2017 - Bando per la concessione di contributi selettivi per la scrittura, lo sviluppo e la pre-produzione, la produzione, la distribuzione nazionale ed internazionale di opere cinematografiche e audiovisive*, <https://cinema.cultura.gov.it/download/1567/>, pp. 21 e 22, ultima consultazione il 22/12/2023.

¹⁶⁰ MiC, *Contributi automatici*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-automatici/introduzione/>, ultima consultazione il 20/02/2024.

¹⁶¹ Cfr. IL MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO, *D.M. 15 luglio 2021 n. 251 – Disposizioni applicative in materia di contributi automatici di cui agli articoli 23, 24 e 25 della legge 14 novembre 2016, n. 220*, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-automatici/produzione/>, ultima consultazione il 20/02/2024.

¹⁶² Cfr. PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., p. 150.

programmazione televisiva.»¹⁶³ Inoltre, sempre in linea con tale modello, la Nuova legge Cinema prevede un nuovo fondo per il cinema e l'audiovisivo di capitale annuo di 400 milioni (150 milioni in più) che si autoalimenta direttamente dagli introiti erariali «derivanti dalle attività di programmazione e trasmissione televisiva; distribuzione cinematografica; proiezione cinematografica; erogazione di servizi di accesso ad Internet da parte delle imprese telefoniche e di telecomunicazione.»¹⁶⁴ In questo modo si garantisce una maggiore stabilità alle risorse:

Nessuna nuova tassa ma un virtuoso meccanismo di “autofinanziamento” della filiera produttiva che viene incentivata a investire e innovare e che fa scomparire l'attuale incertezza annuale sui fondi destinati al cinema: il nuovo fondo non potrà mai scendere sotto i 400 milioni di euro annui.¹⁶⁵

La Nuova Legge Cinema va a riconoscere ufficialmente all'articolo 4 il contributo delle *film commission* per il sostegno alla produzione dell'audiovisivo italiano. A seguito della sua entrata in vigore è anche istituito un tavolo permanente di coordinamento tra Stato e Regioni a cui prendono parte tutte le *film commission* nazionali.¹⁶⁶

1.2.4 Rafforzamento della distribuzione e della legittimazione del documentario italiano

Ad affiancare il modello di business basato sulla programmazione in sala di contenuti aggiuntivi della NEXO Digital, abbiamo due iniziative di carattere associativo per la circolazione del documentario. Esse vanno a recuperare il lavoro intrapreso da Documé fino al 2010 e sono: “Doc in tour” promossa e organizzata da Regione Emilia-Romagna, Fice Emilia-Romagna (Federazione italiana cinema d'essai), D.E-R (Associazione dei documentaristi emiliano-romagnoli) e Progetto Fronte di Fondazione Cineteca di Bologna e “Il mese del documentario”, a cura dell'associazione

¹⁶³ Cfr. BARONE DARIO, “Accesso Vietato. (Un'anomalia italiana)”, cit., pp. 28 e 29.

¹⁶⁴ ANONIMO, *Nasce la nuova legge cinema Franceschini: aumentati i finanziamenti del 60%, +150 milioni e criteri di selezione automatici e più efficienti*, MiC, 27/10/2020, <https://cultura.gov.it/comunicato/nasce-la-nuova-legge-cinema-franceschini-aumentati-i-finanziamenti-del-60-150-milioni-e-criteri-di-selezione-automatici-e-piu-efficienti>, ultima consultazione il 26/01/2024; Cfr. CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 256; FEDERCULTURE, *Impresa cultura. gestione – innovazione – sostenibilità*, 13° rapporto annuale Federculture - Sintesi dei dati principali, Federculture, Roma, 2017, pp. 14 e 15, https://www.federculture.it/wp-content/uploads/2017/10/Sintesi-dati-Rapporto-Annuale-Federculture-2017_a-1.pdf, ultima consultazione il 26/01/2024.

¹⁶⁵ ANONIMO, *Nasce la nuova legge cinema Franceschini: aumentati i finanziamenti del 60%, +150 milioni e criteri di selezione automatici e più efficienti*, MiC, 27/10/2020, <https://cultura.gov.it/comunicato/nasce-la-nuova-legge-cinema-franceschini-aumentati-i-finanziamenti-del-60-150-milioni-e-criteri-di-selezione-automatici-e-piu-efficienti>, ultima consultazione il 26/01/2024.

¹⁶⁶ Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, cit., p. 209.

Doc/it è sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Ministero per lo Sviluppo Economico, Istituto Luce – Cinecittà, Casa del Cinema di Roma e con la collaborazione di 100 autori.

Doc in tour nasce nel 2007 per promuovere e far circolare i documentari prodotti in Emilia-Romagna con lo scopo di valorizzare il patrimonio culturale e sociale della regione e i suoi autori/case di produzione:

L'obiettivo è quello di far crescere la cultura del documentario, valorizzando innanzitutto il ruolo delle sale cinematografiche e in particolare quelle d'essai e del piccolo esercizio, luoghi privilegiati di promozione culturale e di aggregazione. A questo proposito, numerose proiezioni offriranno l'opportunità di approfondire i temi trattati nei documentari attraverso incontri con gli autori e dibattiti.¹⁶⁷

Ogni anno nel periodo primaverile propone tra i 9 e i 30 documentari in un numero compreso tra le 20 e 50 sale della regione appartenenti al circuito *Fice* che riunisce i cinema d'essai.¹⁶⁸

Dal 2018 sono coinvolti, in una seconda parte della rassegna nel periodo autunnale, anche i Comuni della regione con le loro strutture (sale di circoli, biblioteche e spazi polivalenti).¹⁶⁹

L'iniziativa è unica in Italia per il rapporto che ha saputo instaurare tra i film documentari (spesso non distribuiti oppure relegati in festival o canali tv tematici) e il pubblico delle sale cinematografiche. I cinema della regione sono stati incentivati ad accogliere in programmazione questi film grazie al sostegno economico della Regione rinnovato fino al 2022. La rassegna è ancora in corso sotto la cura di Davide Zanza, Anna di Martino ed Elena Pagnoni.

Il mese del documentario, invece, è un'iniziativa che dal 2012 «porta in tutta Italia il meglio della produzione documentaristica italiana e internazionale, attraverso una serie di proiezioni evento di grande richiamo, occasioni di approfondimento, formazione e di incontro tra il pubblico e i professionisti del settore».¹⁷⁰ I film selezionati da documentaristi e professionisti del settore

¹⁶⁷ LEONI CINZIA, *Presentata a Bologna "DOC in tour": la rassegna di documentari d'autore che si svolgerà in Emilia-Romagna dal 10 aprile – 31 maggio 2007*, Radio Emilia-Romagna, 2/04/2007, <https://www.radioemiliaromagna.it/podcast/n54-eventi/>, ultima consultazione 21/12/2023.

¹⁶⁸ I dati sono stati estrapolati dal database cinemaitaliano.info e gli archivi online di Radio Emilia Romagna e Emilia Romagna Cultura sezione cinema Cfr. ANONIMO, *Doc in Tour*, Cinemaitaliano.info, <https://www.cinemaitaliano.info/conc/00861/2007/selezionati/doc-in-tour.html>, ultima consultazione 21/12/2023; RE-R, <https://www.radioemiliaromagna.it/>, ultima consultazione 21/12/2023; *Emilia Romagna Cultura*, <https://cinema.emiliaromagnacultura.it/>, ultima consultazione 21/12/2023.

¹⁶⁹ Cfr. ANONIMO, *Doc in Tour si veste d'autunno e torna in 13 comuni del bolognese*, Emilia Romagna Cultura, 01/10/2018, <https://cinema.emiliaromagnacultura.it/it/news/doc-tour-si-veste-dautunno-torna-13-comuni-del-bolognese/>, ultima consultazione 21/12/2023.

¹⁷⁰ ANONIMO, *Chi siamo*, <https://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm>, ultima consultazione il 21/12/2023.

concorrono al “Premio Doc/it Professional Award” come miglior documentario italiano dell’anno (3000 euro offerti da Doc/it) e il “Premio del Pubblico” (1000 euro offerti da 100 autori)¹⁷¹. Il festival si è svolto nelle principali città italiane (Roma, Bologna, Palermo, Milano, Napoli, Firenze) fino al 2020 per un totale di sei edizioni.¹⁷²

A proseguo del processo di legittimazione del documentario in Italia, nel novembre 2013 nasce la rivista semestrale “Quaderno del Cinemareale”, frutto del lavoro di Documentaristi Anonimi – Associazione Documentaristi Toscani, con la collaborazione del Festival dei Popoli – Festival internazionale del film documentario e il sostegno di FST – Fondazione Sistema Toscana. L’associazione Doc/it riporta nel 2015:

Si tratta della prima e unica rivista italiana dedicata ai processi creativi del cinema documentario; la rivista si rivolge sia al mondo professionale che a quello accademico e ha lo scopo di consolidare una rete di professionisti del settore, registi, tecnici, studiosi, operatori culturali, formatori, produttori, esercenti, ecc.¹⁷³

L’ultima pubblicazione risale al gennaio 2019 con un volume monografico dedicato a Franco Piavoli¹⁷⁴ e presentato in presenza del regista a una giornata evento il 31 maggio 2019, presso il cinema La Compagnia di Firenze.¹⁷⁵

In contemporanea, si afferma una nuova generazione di documentaristi riconosciuti dai festival e dalla critica internazionale come Pietro Marcello (*Bella e Perduta*), Roberto Minervini (*Che fare quando il mondo è in fiamme?*), Michelangelo Frammartino (*Le quattro volte*), Alessandro Comodin (*L’estate di Giacomo*) che contribuiscono a ridefinire il documentario italiano attraverso la loro messa in scena che mescola il linguaggio ed estetica propria del documentario a elementi narrativi tipici della produzione *fiction*. Le loro opere, infatti, si contraddistinguono per una forte

¹⁷¹ ANONIMO, *Il mese del documentario*, Casa del Cinema, <https://www.casadelcinema.it/it/event/il-mese-del-documentario/>, ultima consultazione il 21/12/2023.

¹⁷² I dati sono stati estrapolati dal database www.cinemaitaliano.info Cfr. ANONIMO, *Il mese del documentario*, <https://www.cinemaitaliano.info/conc/04539/2012/selezionati/il-mese-del-documentario.html>, ultima consultazione il 21/12/2023.

¹⁷³ ANONIMO, *Quaderno del CinemaReale*, doc/it, 21/01/2015, <http://www.documentaristi.it/public/wid/DTCQ/dettaglio.xhtm/Notizie.htm>, ultima consultazione il 21/12/2023.

¹⁷⁴ ANONIMO, *QUADERNO DEL CINEMAREALE - In uscita un volume monografico su Franco Piavoli*, 7/01/2023, https://cinemaitaliano.info/news/50027/quaderno-del-cinemareale-in-uscita-un-volume.html?fbclid=IwAR2T222CPdcZiyg_PYDDiHBjl7rSPdhTfv_n5zO3wGAHO5LdYkWXAkOZ-X8, ultima consultazione il 22/12/2023.

¹⁷⁵ ANONIMO, *Omaggio a Franco Piavoli*, <https://www.cinematlacompagnia.it/evento/omaggio-a-franco-piavoli/?fbclid=IwAR2522w0TOPQqA6pz-o9pWZ96P3Zufukc5dfvHaF4qBaPJ1Ar3HFrFvdMg>, ultima consultazione il 22/12/2023.

impronta autoriale, da cui emerge una precisa visione del mondo e un caratteristico apporto artistico-creativo. La figura dell'autore prevale quindi sul contenuto narrato e diventa così fattore di posizionamento e promozione dell'opera.¹⁷⁶

Il 21 febbraio 2016, Gianfranco Rosi conquista un altro premio prestigioso con *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016) che vince l' "Orso d'oro" alla Berlinale e qualche mese più tardi la candidatura agli *Oscar* come "Miglior documentario". Il film, come vedremo più nel dettaglio nel terzo capitolo, ha riscosso il plauso della critica internazionale, assicurandosi un'ampia distribuzione nelle sale italiane e una capillare circolazione europea. Questo fenomeno porta dunque un'ulteriore attenzione mediatica al documentario italiano e un sostegno sempre più importante da parte di istituzioni come Rai Cinema al cinema documentario italiano come vedremo nel dettaglio nel prossimo paragrafo.

1.3 Dall'arrivo delle piattaforme OTT al periodo di emergenza Covid-19 (2017/2023)

1.3.1 Un nuovo panorama: l'interesse degli OTT e il rinforzato sostegno pubblico

Negli ultimi anni l'industria del cinema italiano ha visto un enorme incremento in termini di volumi, sia nella *fiction* che, con tassi ancora più elevati, nel documentario. In particolare, i *report* di ANICA, che dal 2017 riportano anche i dati relativi al documentario, mostrano un aumento della produzione italiana da 235 film del 2017 (62 documentari e 173 *fiction*) a 325 del 2019 (122 documentari e 203 *fiction*).¹⁷⁷ Ci troviamo davanti a quasi un raddoppio del numero di documentari prodotti in Italia tra il 2017 e il 2019. Inoltre, l'Italia si posiziona al secondo posto dopo la Spagna per numero di documentari prodotti nei Paesi europei nel 2019.¹⁷⁸ Dati significativi che possono

¹⁷⁶ APRÀ ADRIANO, "La rifondazione del documentario italiano", cit., p. 189; CUCCO MARCO, "Il documentario d'arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano", cit., p.86

¹⁷⁷ Cfr. DIREZIONE GENERALE CINEMA e AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema italiano. Anno 2018*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, Roma, 2020, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-anno-2018/>, ultima consultazione il 26/01/24.; DIREZIONE GENERALE CINEMA e AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema italiano. Anno 2020*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, Roma, 2022, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-anno-2020/>, ultima consultazione il 26/01/24.

¹⁷⁸ Cfr. EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY, *Focus 2020 – World Film Market Trends*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 2020, pp. 18 e 19, <https://rm.coe.int/focus2020/1680a32252>, ultima consultazione il 26/01/24.

essere ricondotti parzialmente ad alcuni aspetti della Nuova Legge Cinema come: lo stanziamento di contributi selettivi mirati al documentario¹⁷⁹ e l'aumento della dotazione economica per il finanziamento indiretto (*tax credit*) a cui, come abbiamo già detto, le case di produzione di documentari possono accedere senza particolari barriere d'ingresso.¹⁸⁰

Si registrano dati in crescita anche per quanto riguarda la circolazione del documentario in Europa. Nel 2018, i documentari hanno rappresentato il 5% degli ingressi totali e l'8% degli ingressi per film europei all'interno del network di sale di Europa Cinema (1 232 cinema in 751 città e 43 paesi)¹⁸¹. Percentuali che risultano alte se comparate alle cifre di mercato nello stesso anno della Francia, dove il documentario ha rappresentato l'1.2 % degli ingressi, e di UK con Repubblica di Irlanda dove ha avuto lo 0,6% d'impatto al *box office*.¹⁸²

Per quanto riguarda l'Italia, a partire dal 2018, la sezione DOC del "MIA" (Mercato Internazionale Audiovisivo) ospita "Italians Doc it Better", un'iniziativa finalizzata alla presentazione di documentari italiani in fase di produzione e/o post-produzione, o documentari completati ma non ancora distribuiti fuori dall'Italia in più di tre territori. Ogni produttore ha a disposizione un totale di cinque minuti per presentare, in inglese, il proprio prodotto e mostrare un breve *trailer* dell'opera alla platea composta da *buyers*, *commissioning editors* e stampa. L'obiettivo è l'internazionalizzazione dei documentari italiani e la creazione dei presupposti per la loro distribuzione cinematografica, televisiva o streaming all'estero.¹⁸³

Il processo di aumento dei volumi produttivi e internazionalizzazione del prodotto è ulteriormente amplificato dall'arrivo in Italia delle piattaforme streaming OTT come Netflix (22 ottobre 2015)¹⁸⁴

¹⁷⁹ I primi bandi per la concessione di contributi selettivi escono nel novembre 2017. Nel 2019 la quota finanziaria era di 2,3 milioni per la categoria cortometraggi e documentari. Cfr. MiBACT, *Bandi Legge Cinema*, <https://cinema.cultura.gov.it/normativa/bandi-legge-cinema/>, ultima consultazione il 10/04/2024; CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020, p. 200.

¹⁸⁰ I procedimenti dei crediti d'imposta sono tutti disciplinati dai due D.M. del 15 marzo 2018 ed hanno avuto una prima attuazione nel corso del 2018. Nel 2019 la ripartizione del "Fondo per il cinema e dell'audiovisivo" ha dedicato agli incentivi fiscali 280,3 milioni, ovvero più della metà del budget del Fondo che equivale a 404 milioni. Cfr. MiBACT, *Valutazione di impatto*, <https://cinema.cultura.gov.it/comunicazione/eventi-e-pubblicazioni/valutazione-di-impatto/>, ultima consultazione l'11/04/2024; Cfr. MiBACT, *Valutazione di impatto della legge cinema e audiovisivo anni 2017-2018*, pp.37 e 98, <https://cinema.cultura.gov.it/download/12083/>, ultima consultazione l'11/04/2024; Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020, p.204.

¹⁸¹ Cfr. HUW D. JONES, *Documentary films audiences in Europe findings from the moving docs survey*, <https://eprints.soton.ac.uk/444558/>, 2020, p.8, ultima consultazione il 24/01/2024.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Cfr. MIA, *Italians Doc it better*, 2018, <https://2019.miamarket.it/wp-content/uploads/2018/07/Regolamento-DOC-IT-BETTER.pdf>, ultima consultazione il 09/01/2024.

¹⁸⁴ Cfr. BERARDINI MATTEO, "Uno sguardo all'Italia", in BERARDINI M. (a cura di), *L'arrivo del lupo Netflix e la nuova TV*, cit.

e Amazon Prime Video (dicembre 2016) che hanno cominciato a investire i propri capitali nella produzione di documentari biografici e docuserie.¹⁸⁵ Si fa riferimento al genere biopic con racconti di personalità di fama internazionale, come le esclusive Amazon Prime: *Chiara Ferragni – Unposted, Ferro* (Elisa Amoruso, 2019) e *Mi chiamo Francesco Totti* (Alex Infascelli, 2020)¹⁸⁶. Ma anche a racconti *true crime* seriali, diventati popolari, come *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano* (Netflix, 2020) o *Veleno* (Amazon Prime Video, 2021). L'obiettivo di tali *players* è quello di trovare una sintesi tra la domanda locale e quella globale, attingendo alla cosiddetta strategia del prodotto *glocal* che estrapola elementi della cultura nazionale che possano essere abbastanza d'interesse anche per un pubblico internazionale e quindi adatti per una distribuzione e sfruttamento transnazionale.¹⁸⁷

Ricordiamo che le piattaforme di streaming sono soggette, come i *broadcaster*,¹⁸⁸ a specifici obblighi di programmazione e investimento secondo la normativa europea a cui aderisce la giurisdizione italiana. In particolare, nel 2018 le nuove disposizioni della direttiva Europea ("Servizi Media Audiovisivi", articolo 13)¹⁸⁹ garantiscono che i servizi non lineari siano trattati al pari di quelli lineari per quanto riguarda gli obblighi richiesti.¹⁹⁰ A partire dall'1 gennaio 2020, in Italia entrano in vigore gli obblighi della direttiva europea secondo la legge n.81/8 agosto 2019¹⁹¹;

¹⁸⁵ I meccanismi di investimento di capitali da parte delle piattaforme in Italia sono stimolati dall'aumento delle quote obbligatorie sancito dal Governo in linea con la normativa europea Cfr. SSR, *Autori a favore delle nuove quote di investimento per tv e piattaforme digitali*, Cinecittà News, 25/09/2017, <https://cinecittanews.it/autori-a-favore-delle-nuove-quote-di-investimento-per-tv-e-piattaforme-digitali/>, ultima consultazione il 26/01/2024.

¹⁸⁶ Entrambe le opere escono in anteprima evento al cinema riscuotendo un relativo successo di incasso con rispettivamente 1 610 170 € (86° box office 2019) e 658 950 € (38° box office 2020). Fonte: www.boxofficemojo.com

¹⁸⁷ Cfr. BERARDINI MATTEO, "Costruire lo streaming mondiale. La strategia glocal di Netflix", in Berardini M. (a cura di), *L'arrivo del lupo Netflix e la nuova TV*, cit.; CUCCO, M., MANZOLI G., *Global, World e National Cinema nell'epoca dei servizi on-demand*, in «mediAzioni», n. 28, 2020, pp.128-133.

¹⁸⁸ Riguardo agli obblighi di investimento e programmazione introdotti per i broadcaster Cfr. CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO, *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, cit., p. 48.

¹⁸⁹ L'Italia è uno dei primi Paesi ad adottare gli obblighi della direttiva (UE) 2018/1808 che si applica dal 18 dicembre 2018 e deve diventare legge nei paesi dell'UE entro il 19 settembre 2020. Già con la Nuova Legge Cinema del 2017 venivano introdotti, in anticipo sulla direttiva europea, degli obblighi di investimento non inferiori al 20% degli introiti netti annui esteso anche fornitori *on demand* stabiliti in altri Stati Membri e che si rivolgono al pubblico italiano. Cfr. EUR-LEX, *Direttiva sui servizi di media audiovisivi (direttiva AVMS)*, EUR-Lex, 17/05/2019, <https://eur-lex.europa.eu/IT/legal-content/summary/audiovisual-media-services-directive-avmsd.html>, ultima consultazione il 4/04/2024; Cfr. BIONDI ANDREA, *Netflix & co., come si è arrivati al raddoppio degli obblighi di investimento*, *IlSole24ore.com*, 7/08/2021, <https://www.ilssole24ore.com/art/netflix-co-come-si-e-arrivati-raddoppio-obblighi-investimento-AECEiOb>, ultima consultazione il 4/04/2024.

¹⁹⁰ Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, cit., pp.173-174.

¹⁹¹ Si tratta della conversione in legge del Decreto Bonisoli del 28 giugno 2019, Cfr. *Decreto Bonisoli: i nuovi obblighi di programmazione e investimento in opere italiane*, *MIAMarket.it*, 2/07/2019, <https://www.miamarket.it/it/decreto-bonisoli-i-nuovi-obblighi-di-programmazione-e-investimento-in-opere-italiane/>, ultima consultazione il 06/04/2024.

le piattaforme sono quindi tenute a un investimento in opere audiovisive europee prodotte da produttori indipendenti di almeno il 15% dei propri introiti netti annui in Italia¹⁹² poi alzata nel 2021 al 17% fino alla fine del 2022. Quota che sale al 18% per il 2023 e al 20% per il 2024. Di questa quota almeno il 50% dev'essere destinato a opere di "espressione originale italiana".¹⁹³

Le piattaforme, però, non finanziano unicamente produzioni per il loro catalogo ma svolgono una cospicua attività di acquisizione di opere prodotte da terzi. Gli obblighi, difatti, influenzano anche la programmazione dei servizi *on demand* che dovranno dedicare almeno il 30% del catalogo a opere audiovisive europee realizzate negli ultimi 5 anni (sia film che singole stagioni televisive) di cui una quota non inferiore al 50% dev'essere destinato a opere di "espressione originale italiana" ovunque prodotte.¹⁹⁴ Tali obblighi vanno, quindi, a stimolare artificiosamente il mercato audiovisivo europeo portando, da una parte, nuovi investimenti alla produzione e aumentando, dall'altra, la richiesta di contenuti. Tali dinamiche, come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, vanno a stimolare anche la produzione e domanda documentaria.

In relazione a ciò, David Hogarth sostiene che il genere del documentario si stia aprendo a una circolazione transnazionale sospinto dai fenomeni di globalizzazione. Nello specifico, egli mette in luce come il documentario sia diventato una "*global commodity*", ovvero un prodotto di punta nello scenario mediatico.¹⁹⁵ Lo studio sottolinea anche l'importanza delle coproduzioni internazionali per la produzione dei documentari¹⁹⁶, il ruolo dei festival¹⁹⁷, i processi simultanei di globalizzazione e localizzazione che interessano tale tipo di produzione¹⁹⁸, le politiche glocal di espansione attuate dalla multinazionale del documentario Discovery Networks International.¹⁹⁹ Anche Ivelise Perniola conferma come il documentario sia entrato in un contenitore più grande che ne ha contribuito la metamorfosi e la trasformazione in uno scenario mediale globale:

Il documentario è finito, anche perché è scivolato in questo *maelstrom* di linguaggi impossibili da districare, perché il populismo, vera minaccia del ventunesimo secolo, ha

¹⁹² CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, cit., 2020, p.199.

¹⁹³ Cfr. ANONIMO, *Focus obblighi di programmazione e investimento*, MiC., <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-obblighi-di-programmazione-e-investimento/>, ultima consultazione il 09/02/2024; BIONDI ANDREA, *Netflix & co., come si è arrivati al raddoppio degli obblighi di investimento*, *IlSole24 ore.com*, 7/08/2021, <https://www.ilssole24ore.com/art/netflix-co-come-si-e-arrivati-raddoppio-obblighi-investimento-AECEiOb>, ultima consultazione il 4/04/2024

¹⁹⁴ Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, cit., p. 199.

¹⁹⁵ Cfr. HOGARTH DAVID, *Realer than Reel: Global Directions in Documentary*, cit., p.2.

¹⁹⁶ Cfr. Ivi, p. 31.

¹⁹⁷ Cfr. Ivi, pp. 33-35.

¹⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 39.

¹⁹⁹ Cfr. Ivi., pp. 50-54.

definitivamente ucciso l'autore e ogni sua possibile creazione. I confini di ciò che noi chiamiamo 'documentario' sono stati forzati, sino a comprendere materiali difficili da catalogare e da capire.²⁰⁰

Secondo un sondaggio europeo commissionato nel 2020 da “Moving Docs” (a cura del European Documentary Network), il principale canale di fruizione di documentari per l'*audience* europea sono le piattaforme VOD, seguito dalla televisione al secondo posto, festival e cinema al terzo e in ultimo *home video* con il supporto DVD.²⁰¹

1.3.2 La risposta di Sky Italia e di Rai

Cavalcando questi macrofenomeni globali, il 1° luglio 2021 Sky Italia inaugura due nuovi canali dedicati al documentario che vanno ad affiancare lo storico Sky Arte²⁰²: “Sky Documentaries” e “Sky Nature”. I due canali integrano la programmazione di carattere artistico di Sky Arte con, nel primo caso, documentari d'inchiesta, di approfondimento giornalistico, biografico e di attualità su personaggi del mondo dello spettacolo, della cultura, dello sport e della storia contemporanea e, nel secondo, documentari internazionali di stampo naturalistico e *reportage* a tema ambientale. Si segnalano due contenuti originali creati appositamente per le due piattaforme: la docuserie *Effetto Terra* (Sky Nature, 2022) in cui la cantante e attivista Francesca Michielin approfondisce alcuni dei temi centrali nel dibattito contemporaneo sull'ecologia e sostenibilità e la nona stagione de *Il testimone* (Sky Documentaries, 2021) che riprende dopo anni di pausa i *reportage* di Pif.

Nel gennaio 2020, anche la Rai apre una direzione documentari diretta da Duilio Giammaria. La divisione si occupa della produzione e della co-produzione di documentari indirizzati ai canali generalisti della Rai e alla piattaforma online RaiPlay. Finalmente si avvera una richiesta portata avanti per circa un ventennio dall'associazione Doc/it e il servizio radiotelevisivo pubblico comincia a porre un'attenzione mirata all'opera documentaria con dei fondi dedicati alla produzione e una programmazione attenta. Il progetto editoriale si pone come obiettivo quello di raggiungere il pubblico generalista con una serie di appuntamenti fissi in prima serata e nella fascia

²⁰⁰ PERNIOLA IVELISE, *L'era postdocumentaria*, Milano, Mimesis, 2014.

²⁰¹ Cfr. HUW D. JONES, *Documentary films audiences in Europe findings from the moving docs survey*, cit., p.13, <https://eprints.soton.ac.uk/444558/>, ultima consultazione il 24/01/24.

²⁰² Il canale nasce nel 2012 ad immagine del canale britannico Sky Arts. La linea editoriale si concentra sull'espressione artistica nelle sue varie forme: letteratura, fotografia, musica, arti digitali, grafica, design, pittura e scultura.

pomeridiana. I racconti proposti sono di carattere nazionale e di indagine del contemporaneo e passato recente dell'Italia:

[...] la Rai punta sul documentario che sappia raccontare la complessità del presente e il recente passato del nostro paese, con l'obiettivo di intercettare il pubblico mediante i temi che più lo interessano e che lo riguardano da vicino. Una strategia editoriale di prossimità che si concretizza in diversi generi di storie²⁰³.

Tra i sottogeneri promossi abbiamo, anche in questo caso, il *biopic* e il *crime* sviluppati attraverso vari formati in base alle esigenze del canale: 90' per il *prime time*, 52' per la collocazione nel *day time* e per la seconda serata, con sviluppo anche di docuserie su modello delle piattaforme.²⁰⁴

In particolare, l'offerta sarà articolata come segue:

L'offerta su Raiuno comprenderà i documentari da 90', più capaci per tema, genere e linguaggio di rivolgersi al pubblico generalista della rete ammiraglia. Su Raidue saranno collocati i prodotti rivolti ad un target più giovane, spesso legati ai temi dello sport e alle docu-crime. Su Raitre sarà invece prevalente il documentario legato al mondo dello spettacolo e della cultura, mentre su Raiplay saranno proposte le docu-serie a target giovanile.²⁰⁵

La Rai sottolinea, inoltre, che per lo sviluppo e produzione di tali prodotti verranno coinvolte «numerosi società di produzione italiane indipendenti» avvalendosi di «una di pluralità di esperienze e sensibilità diverse distribuite sul territorio nazionale e capaci di mettere a disposizione della Rai le migliori professionalità dell'intero settore».²⁰⁶

Il 20 maggio 2022, in un incontro con la stampa e gli addetti ai lavori tenutosi durante il Festival di Cannes all'Italian Pavilion dell'Hotel Majestic, la società Rai Cinema del gruppo Rai ha ripercorso gli ultimi dieci anni di attività e annunciato i nuovi documentari attualmente in produzione sostenendo autori del nuovo documentario italiano quali Pietro Marcello, Gianfranco Rosi, Roberto Minervini, Federico Ferrone e Michele Manzolini, Massimo D'Anolfi e Martina Parenti.²⁰⁷ Dal 2010 al 2021 si stima che Rai Cinema abbia contribuito alla produzione di 475 film

²⁰³ ANONIMO, *Linee guida Direzione Documentari Rai / Editorial Guidelines Rai Documentari*, Rai, <https://www.rai.it/portale/Direzione-Documentari-663ec861-1bd3-4dae-a303-fac6cae43882.html>, ultima consultazione il 23/12/2023.

²⁰⁴ Cfr. Ibid.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Cfr. ANONIMO, *Rai Cinema e le nuove produzioni di cinema del reale*, Rai.it, maggio 2022, <https://www.rai.it/raicinema/news/2022/05/Rai-Cinema-e-le-nuove-produzioni-di-cinema-del-reale-c36451e0-239c-4560-bbd3-604260c48e39.html>, ultima consultazione il 09/01/2024.

documentari per un investimento complessivo di 33 milioni di euro; lavorato con 360 registi e sostenuto o affiancato 236 le società di produzione; ottenuto 519 ore di trasmissione sui canali generalisti, per oltre 500 passaggi e 2.200 ore trasmesse sui canali specializzati, con più di 2.000 passaggi; abbia partecipato con 136 film documentari ai festival più prestigiosi.²⁰⁸

1.3.3 Il periodo pandemico e l'arrivo del colosso Disney +

Nel periodo di piena pandemia Covid19, con persone di tutto il mondo costrette a seguire periodi intervallati di quarantena a casa, le piattaforme vedono un aumento improvviso degli iscritti e il mercato dell'audiovisivo in generale vede una crescita della domanda di titoli.²⁰⁹ Tra 19 aprile e il 17 maggio 2020 viene rilasciata in anticipo su Netflix la docuserie *The Last Dance* (Netflix, 2020) che ripercorre la carriera di Michael Jordan a partire dalla sua ultima stagione sportiva. La serie raccoglie in breve tempo recensioni positive e una forte risposta del pubblico. In tale circostanza Netflix ha dichiarato che nelle prime quattro settimane ha totalizzato 23,8 milioni di spettatori fuori dagli USA facendo della docuserie il prodotto documentario ESPN più visto della storia.²¹⁰ Il Corriere della Sera riporta *The Last Dance* come la serie sportiva più vista in Italia secondo i dati di Parrot Analytics.²¹¹ Fanno seguito due docuserie originali italiane *SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano* (Netflix, 2020) e *Veleno* (Amazon Prime Video, 2021) con ottimi riscontri della stampa e del pubblico italiano. *Sanpa* è stata rilasciata il 30 dicembre 2020 come prima docuserie originale italiana Netflix sostenuta da una massiccia campagna di comunicazione sui quotidiani e

²⁰⁸ Cfr. Ibid.

²⁰⁹ REDAZIONE ANSA, *Pandemia spinge mercato della tv in streaming, +28% abbonati*, Ansa.it, 18/12/2020, https://www.ansa.it/sito/notizie/tecnologia/software_app/2020/12/18/pandemia-spinge-mercato-della-tv-in-streaming-28-abbonati_c3661f10-c1c4-4862-a23d-81464258a494.html, ultima consultazione il 23/03/24; NIELSEN, *Il consumo di streaming aumenta nei mercati statunitensi con i primi ordini di permanenza a casa durante il COVID-19*, Nielsen.com, Aprile 2020, <https://www.nielsen.com/it/insights/2020/streaming-consumption-rises-in-u-s-markets-with-early-stay-at-home-orders-during-covid-19/>, ultima consultazione il 23/03/2024. NIELSEN, *L'utilizzo dello streaming è aumentato del 21% in un anno, arrivando a rappresentare quasi un terzo del tempo totale trascorso in TV*, Nielsen.com, Luglio 2022, <https://www.nielsen.com/it/insights/2022/streaming-usage-increases-21-in-a-year-to-now-account-for-nearly-one-third-of-total-tv-time/>, ultima consultazione il 23/03/2024.

²¹⁰ Cfr. BASSAM TOM, *The Last Dance scores 23.8m viewers globally on Netflix*, SportsProMedia.com, 21/05/2020, <https://www.sportspromedia.com/news/the-last-dance-netflix-viewing-figures-michael-jordan-espn/>, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹¹ Cfr. FASOLA GIACOMO, *The Last Dance e le serie sportive più popolari in Italia e nel mondo*, Corriere.it, 18/05/2020, https://www.corriere.it/tecnologia/serie-tv/cards/the-last-dance-serie-sportive-piu-popolari-italia-mondo/fenomeno-the-last-dance_principale.shtml, ultima consultazione il 13/03/2024.

sulla tv generalista e da un consistente ed entusiastico passaparola.²¹² La docuserie, ispirandosi al modello narrativo *truecrime* di *Making a Murderer* (Netflix, 2015) e *Wild Wild Country* (Netflix, 2018), ha da subito raccolto l'attenzione del pubblico e riaperto il dibattito sul "caso San Patrignano".²¹³ *Veleno*, invece, è una mini docuserie rilasciata da Amazon Video Prime il 25 maggio 2021 e ricostruisce il caso di cronaca degli anni novanta dei "diavoli della Bassa modenese".²¹⁴ La serie si basa sull'omonimo libro e podcast di Pablo Trincia, quest'ultimo lanciato nel 2017 da Repubblica e considerato il primo podcast di successo in Italia.²¹⁵ *Veleno* è presto associata dalla stampa al titolo di successo *Sanpa* di Netflix.²¹⁶ Si vede quindi l'affermarsi di un nuovo genere in Italia, sospinto dai sopraccitati casi studio, facendo della docuserie una nuova attrazione per il pubblico e per i *broadcaster*: nel 2022 il servizio pubblico rilascia sulla piattaforma *RaiPlay* e su *Rai3* *Ossi di Seppia* (RAI, 2022-oggi)²¹⁷ mentre *Sky Italia* sul neonato canale *Sky Documentaries* lancia *Una Squadra* (Sky Italia, 2022).²¹⁸

A riguardo Giacomo La Gioia, responsabile editoriale e selezione contenuti dei canali documentari di *Sky Italia*, commenta:

I due canali nascono dopo aver notato che è un mondo che cresce sempre più anche a livello internazionale. [...] La pandemia ha portato fame di prodotto. Il fenomeno "Last Dance" è stato dirompente. Da lì si passa a "Sanpa", prodotto strategico e segno dei tempi. Nasce quindi nuovo interesse di un pubblico ampio per esplorare cose diverse.²¹⁹

²¹² Cfr. ARMELLI PAOLO, *Perché tutti stanno parlando della docuserie SanPa*, Wired.it, 4/01/2021, <https://www.wired.it/play/televisione/2021/01/04/docuserie-sanpa-netflix-vincenzo-muccioli/>, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹³ MANCA MARIO, «SanPa», la serie Netflix tra successo e polemiche, VanityFair, 4/01/2021, <https://www.vanityfair.it/show/tv/2021/01/04/sanpa-serie-netflix-successo-polemiche-piero-villaggio-muccioli>, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹⁴ Cfr. ARMELLI PAOLO, *Veleno, cinque episodi per raccontare il caso dei diavoli della bassa modenese*, Wired.it, 26/05/2021, <https://www.wired.it/play/televisione/2021/05/26/veleno-docuserie-recensione/>, ultima consultazione il 13/02/2024.

²¹⁵ SERINI RAFFAELA, *'Veleno' diventa serie tv: «È passato del tempo, racconta un finale diverso»*, RollingStone.it, 25/05/2021, <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/veleno-diventa-serie-tv-e-passato-del-tempo-racconta-un-finale-diverso/562748/>, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹⁶ MANCA MARIO, «Veleno»: Amazon Prime Video ha il suo «SanPa» (ma il podcast è un'altra cosa), VanityFair.it, 25/05/2021, <https://www.vanityfair.it/show/tv/2021/05/25/veleno-amazon-prime-video-ha-il-suo-sanpa-podcast-pablo-trincia-recensione>, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹⁷ REDAZIONE RAI, *Torna "Ossi di Seppia" la docuserie dedicata alla Memoria*, Rai.it, 13/09/2022, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2022/09/Torna-Ossi-di-Seppia-la-docuserie-dedicata-alla-Memoria-attraverso-il-racconto-di-testimoni-deccezione-c8e0cc0e-9190-4ca5-b9da-c3a9132a736c-ssi.html>, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹⁸ REDAZIONE SKY, *Una Squadra, la docuserie su Sky Documentaries e il film in anteprima nelle sale*, Tg24.Sky.it, 28/4/2022, ultima consultazione il 13/03/2024.

²¹⁹ Intervista rilasciata da Luca Pelusi e Giacomo La Gioia a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 28/02/2024, online.

Il mercato è ulteriormente smosso dall'arrivo in Italia della piattaforma *Disney +* il 24 marzo 2020. Anch'essa avvia un piano di produzioni originali nazionali sotto il *brand* d'intrattenimento per adulti dal nome "Star". Le prime produzioni italiane seriali sono state *Boris – Quarta stagione* (Disney +, 2022), *Le fate ignoranti* (Disney +, 2022) e *The good mothers* (Disney +, 2023).²²⁰ Il 16 dicembre del 2022 rilascia in esclusiva il cortometraggio italiano *Le Pupille* (Alice Rohrwacher, 2022) con cui la regista porta avanti la sua poetica di realismo magico. La piattaforma si impegna anche nella produzione di due prodotti documentari italiani con il docufilm *Raffa* (Disney +, 2023) e la docuserie *Ndrangheta, World Wide Mafia* (Disney +, in produzione)²²¹. *Raffa* è un film documentario diretto da Daniele Lucchetti e prodotto da Fremantle sulla vita della *soubrette*, cantante, ballerina, attrice, conduttrice e autrice televisiva Raffaella Carrà. Il racconto si svolge attraverso oltre 15 000 filmati d'archivio e le interviste a collaboratori e amici, tra cui Marco Bellocchio, Renzo Arbore, Giovanni Benincasa, Barbara Boncompagni, Loretta Goggi, Emanuele Crialese, Tiziano Ferro, Fiorello, Luca Sabatelli. Il documentario della durata di 180 minuti è stato distribuito in esclusiva nelle sale italiane da NEXO Digital dal 6 al 12 luglio 2023.²²² Il 27 dicembre viene rilasciato sulla piattaforma Disney + nel formato di docuserie in tre episodi di un'ora ciascuno. La docuserie *Ndrangheta, World Wide Mafia*, invece, recupera il fenomeno criminale della 'Ndrangheta già affrontato nella serie crime *The good mothers*, raccontando la storia della guerra portata avanti dal procuratore della Repubblica di Catanzaro Nicola Gratteri contro una delle organizzazioni criminali più potenti al mondo. La miniserie, divisa in quattro parti, è prodotta da Disney insieme alla società di produzione italiana IBC Movie e alla società di produzione francese Sunset Presse.²²³ Vediamo quindi come anche la piattaforma streaming del colosso multinazionale Disney si orienta verso una produzione documentaria di stampo *glocal* interessandosi, da una parte, alla star italiana di fama internazionale Raffaella Carrà e, dall'altra, al fenomeno criminale mafioso della 'Ndrangheta cavalcando il successo di una serialità sulla

²²⁰ Cfr. MIA, *Disney+, le nuove produzioni Italia puntano all'eccellenza*, 27/10/2023, <https://www.miamarket.it/it/disney-le-nuove-produzioni-italia-puntano-alleccellenza/>, ultima consultazione il 14/02/2024.

²²¹ Ibid.

²²² Cfr. NEXO DIGITAL, *Raffa*, <https://www.nexodigital.it/raffa/>, ultima consultazione il 14/02/2024.

²²³ Cfr. REDAZIONE ANSA, *Disney+, una docuserie sulla lotta alla 'ndrangheta*, ANSA.it, 10/10/2021, https://www.ansa.it/calabria/notizie/2021/10/01/disney-una-docuserie-sulla-lotta-alla-ndrangheta_2caedbd8-d94a-44c3-a52a-43e034b089f4.html, ultima consultazione il 15/02/2024; MURINA ELISABETTA, *'Ndrangheta World Wide Mafia, la nuova docuserie Disney+ racconta la lotta contro criminalità calabrese*, Fanpage.it, 1/10/2021, <https://tv.fanpage.it/ndrangheta-world-wide-mafia-la-nuova-docuserie-disney-racconta-la-lotta-contro-criminalita-calabrese/>, ultima consultazione il 15/02/24.

criminalità organizzata italiana come il caso di *Gomorra – La serie* (Sky Italia, 2014-2021). Il formato distributivo privilegiato è ancora una volta quello della docuserie.

Insieme a Disney +, il periodo di emergenza pandemica (2020-2022) ha visto il nascere in Italia una serie di piattaforme streaming sulla necessità di distributori ed esercenti costretti a periodi alternati di cessata attività delle sale cinematografiche. Si menzionano, in particolare, “MioCinema” (18/02/2020, LuckyRed)²²⁴ e “#iorestoin sala” (26/05/2020, Cinema Anteo di Milano e Cineteca di Bologna).²²⁵ Per quanto riguarda il mondo del documentario, alcuni distributori specializzati scelgono anch’essi di aprire un portale streaming online. Nascono così: “Wanted Zone” (21/05/2020, Wanted)²²⁶, “IWonderFull” (21/12/2020, I Wonder Pictures)²²⁷, “Nexo +” (10/03/2021, Nexo)²²⁸ e “ZalabView” (17/10/2022, Zalab)²²⁹. Il 7 marzo del 2020 viene lanciata dalla piattaforma “Open DDB” l’iniziativa “streaming di comunità” per far fronte alla chiusura delle sale cinematografica in seguito alla dichiarazione dello stato di emergenza dovuto alla pandemia Covid-19. L’idea di questo portale, dedicato alle opere documentarie di natura indipendente e prodotte tramite *crowdfunding*, è quella di rimanere vicini alla comunità di spettatori e continuare la loro missione di promotori culturali attraverso lo streaming gratuito delle opere in catalogo. Il progetto ha avuto una durata di 64 giorni ininterrotti di programmazione in cui sono

²²⁴ Cfr. LUCKY RED, *Nasce MioCinema, la piattaforma del cinema d'autore*, Luckyred.it, <https://www.luckyred.it/nasce-miocinema-it-la-piattaforma-del-cinema-dautore/>, ultima consultazione il 19/02/2024; <https://miocinema.com/>, ultima consultazione il 29/02/2024.

²²⁵ Cfr. IL CINEMA RITROVATO, *#iorestoin sala*, ilcinemaritrovato.it, 08/06/2020, <https://festival.ilcinemaritrovato.it/io-resto-in-sala/>, ultima consultazione il 19/02/2024; SPAZIOCINEMA, *Torna #iorestoinSALA: il cinema di qualità riparte dalla rete!*, <https://www.spaziocinema.info/io-resto-in-sala>, ultima consultazione il 19/02/2024; PICARELLI PERROTTA SAMUELE, *#IORESTOINSALA*, Cinequanon.it, 28/05/2020, <https://www.cinequanon.it/iorestoinsala/>, ultima consultazione il 19/02/2024; *#iorestoinSALA*, <https://www.iorestoinsala.it/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

²²⁶ Cfr. ANONIMO, *‘Wanted Zone’, nasce la sala virtuale di Wanted Cinema*, 15/05/2020, <https://cinecittanews.it/wanted-zone-nasce-la-sala-virtuale-di-wanted-cinema/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

²²⁷ Cfr. ANONIMO, *Welcome IWONDERFULL! Nasce la piattaforma streaming di I Wonder Pictures*, Emiliaromagnacultura.it, 18/12/2020, <https://cinema.emiliaromagnacultura.it/it/news/welcome-iwonderfull-nasce-la-piattaforma-streaming-wonder-pictures/>, ultima consultazione il 19/02/2024; I WONDER PICTURES, *I WONDER PICTURES annuncia la piattaforma “IWONDERFULL”*, <https://iwonderpictures.com/i-wonder-pictures-annuncia-la-piattaforma-iwonderfull/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

²²⁸ Cfr. BORDINO MARGHERITA, *Dalla grande arte al live streaming, nasce Nexo+*, Artribune.it, 10/03/2021, <https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2021/03/nasce-nexo-streaming/>, ultima consultazione il 19/02/2024; *Nexo +*, <https://nexoplus.it/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

²²⁹ Cfr. ANONIMO, *ZaLab View – la nuova piattaforma di cinema del reale in streaming*, Zalab.org, 11/10/2022, <https://www.zalab.org/zalab-view-la-nuova-piattaforma-di-cinema-del-reale-in-streaming/>, ultima consultazione il 19/02/2024, <https://www.zalabview.org/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

stati proiettati oltre 150 film, gentilmente concessi dagli autori e autrici sostenitori della piattaforma, raggiungendo 200 000 spettatori.²³⁰

Molti sono i festival cinematografici che si spostano online facendo appoggio alla piattaforma MYmovies.it. Il numero considerevole non permette in questa sede di citare un elenco completo ma sul versante documentario possiamo sicuramente riportare il Festival dei Popoli dalla 61° edizione²³¹ e IsReal – Festival del Cinema del Reale dalla 5° edizione.²³²

Nell'aprile del 2022, viene lanciata l'iniziativa "Itineranze Doc" da un'idea di Luciano Barisone (direttore artistico del Festival dei Popoli dal 2008 al 2010) e in collaborazione con sei festival italiani legati al documentario: Festival dei Popoli, Bellaria Film Festival, IsReal Festival, Sole Luna Doc Film Festival, PerSo – Perugia Social Film Festival e FrontDoc – Festival Internazionale del Cinema di Frontiera. Il progetto propone un percorso semestrale di formazione e training dedicato a registi italiani con un progetto riconducibile al "Cinema del Reale" in cantiere: sei workshop intensivi ognuno della durata di quattro giorni nei festival organizzatori e numerose occasioni di networking con produttori, distributori e *broadcaster*.²³³ Si menziona che già dal 2017 il Festival dei Popoli di Firenze comincia a promuovere iniziative formative come "Doc at Work - Future Campus", percorso di alta formazione per aspiranti documentaristi attraverso l'incontro con professionisti del settore cinema/audiovisivo.

L'obiettivo è costruire uno spazio di incontro che possa segnare un passaggio importante nelle traiettorie individuali di tutti i partecipanti, offrendo loro un'occasione di visibilità, strumenti per la loro pratica professionale e una rete di contatti per sviluppare progetti futuri.²³⁴

²³⁰ Cfr. SMK FACTORY/OPENDDB, *Uno streaming di comunità*, Openddb.it, 11/05/2020, <https://openddb.it/streaming-di-comunita/>, ultima consultazione il 22/02/2024.

²³¹ Cfr. ANONIMO, *Festival dei popoli 2020, la 61.ma edizione in streaming su MYmovies*, 28/10/2020, MyMovie.it, <https://www.mymovies.it/cinemanews/2020/171929/>, ultima consultazione il 19/02/2024; ANONIMO, *Gli Eventi della 61° Edizione del Festival dei Popoli*, Festivaldeipopoli.org, <https://www.festivaldeipopoli.org/gli-eventi-della-61-ed-del-festival-dei-popoli/>, ultima consultazione il 19/02/2024; REDAZIONE ANSA, *Cinema: Festival dei popoli va online*, Ansa.it, 28/10/2020, https://www.ansa.it/toscana/notizie/2020/10/28/cinema-festival-dei-popoli-vonline_c2a21bc0-cd10-4d84-8e8f-fb0174c382d5.html, ultima consultazione il 19/02/2024.

²³² Cfr. ANONIMO, *IsReal e Passaggi d'Autore: a dicembre in streaming*, Sardegnafilmcommission.it, 1/12/2020, <https://www.sardegnafilmcommission.it/isreal-e-passaggi-dautore-a-dicembre-in-streaming-aprono-finestre-su-storie-e-mondi-lontani>, ultima consultazione il 19/02/2024; *IsReal festival di cinema del reale*, <https://www.mymovies.it/ondemand/isreal/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

²³³ Cfr. FESTIVAL DEI POPOLI, *Itineranze DOC*, Festival dei Popoli, 05/04/2022, <https://www.festivaldeipopoli.org/itineranze-doc-prima-edizione/>, ultima consultazione il 14/02/2024; ITINERANZE DOC, <https://www.itineranzedoc.it/>, ultima consultazione il 14/02/2024.

²³⁴ FESTIVAL DEI POPOLI, *Doc at Work Future Campus*, <https://www.festivaldeipopoli.org/doc-at-work-future-campus/>, ultima consultazione il 13/02/2024.

In conclusione, a seguito dei danni subiti dall'industria dell'audiovisivo in periodo pandemico, nel 2023 il MiC porta il "Fondo per lo sviluppo degli investimenti nel cinema e audiovisivo" a 746 034 750 € così ripartiti come stabilito dal D.M. n. 112 del 14 marzo 2023: 541 milioni per il *Tax Credit*, 40 milioni per i contributi automatici, 46,7 milioni per i contributi selettivi, 96 milioni alla promozione cinematografica e 22,4 milioni di euro per il potenziamento delle competenze nel cinema.²³⁵

1.4 In sintesi

Abbiamo visto come nel primo decennio degli anni 2000, grazie alla sinergia di nuovi autori, produttori coraggiosi e il supporto di alcuni critici, il documentario italiano abbia avuto una rinascita rispetto al periodo precedente.²³⁶ La crisi produttiva del documentario che segnava il decennio precedente è stata arginata grazie ai nuovi mezzi della rivoluzione digitale, la nascita di associazioni di categoria come Doc/it e il sostegno locale delle *film commission* regionali.²³⁷ Si registra così un incremento delle opere prodotte, al di sopra della media europea, e una maggiore attenzione mediatica a cui segue un rinnovato interesse anche da parte del pubblico.²³⁸ L'autore non è più «l'eroe solitario (e isolato)» degli anni '90 grazie a una rinnovata cultura del documentario in Italia, a una maggiore coesione tra registi, produttori e distributori e all'inizio di un timido dialogo tra le diverse componenti che prendono parte alla realizzazione di un doc come istituzioni, reti tv, autori e produttori.²³⁹ Nonostante ciò, la risposta delle istituzioni non è ancora decisiva per un fiorire dell'industria del documentario italiano e, da parte del Ministero, viene a mancare una vera e propria riforma del settore audiovisivo.²⁴⁰

²³⁵ Cfr. ANONIMO, *Fondo Cinema e Audiovisivo: 746 milioni di euro per il 2023*, MiC, 18/05/2023, <https://cinema.cultura.gov.it/notizie/fondo-cinema-e-audiovisivo-746-milioni-di-euro-nel-2023/>, ultima consultazione il 09/02/2024.

²³⁶ Su un resoconto della situazione del documentario italiano a fine anni '90 Cfr. ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, cit., p.184.

²³⁷ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, "Testimonianze dall'indifferenza", in BERTOZZI M., PANNONE G. (a cura di), *L'idea Documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, cit., p. 281.

²³⁸ Una sintesi dei risvolti nel sistema documentario in Italia nel primo decennio degli anni 2000 si può trovare in PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., pp. 149-151.

²³⁹ TEALDI STEFANO, "D come Documentari, Democrazia e Dialogo. Riflessioni sul rapporto tra sistema produttivo e contenuti", cit., p. 290.

²⁴⁰ Cfr. PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., p. 151; DOTTORINI DANIELE, *Per un Cinema del Reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., pp. 151-177; PANNONE GIANFRANCO, "Le sirene del documentario", cit., pp. 57 e 58.

Negli anni a seguire il documentario italiano, sospinto dai continui successi esteri, si è svincolato da quella condizione di semi ombra in cui sottostava nei primi anni del 2000 catturando l'attenzione nel 2012 della *pay TV* Sky Italia con un canale tematico dedicato che avvia un'economia di mercato per il genere e del Governo con la Nuova Legge Cinema del 2016 dove esso trova il giusto riconoscimento. In questi anni possiamo assistere a come, da una parte, il pregiato documentario d'arte abbia un riscontro nazionale grazie agli operatori *pay TV* mentre, dall'altra, qualcosa di simile riguarda un cinema documentario soggettivo, tra realtà e finzione, che si afferma a livello internazionale grazie alla spinta di alcuni autori visionari riconducibili al cosiddetto "Cinema del Reale".²⁴¹

Nella seconda metà degli anni Dieci l'attenzione verso il genere documentario aumenta sulla spinta di fenomeni produttivi globali che influenzano anche la realtà italiana. In particolare, l'arrivo di nuovi *player*, Netflix e Amazon Prime Video, smuove il mercato del documentario in Italia portando ulteriori investimenti e ampliando l'offerta tramite i loro cataloghi e la produzione del genere docuserie. Di riflesso anche la *pay TV* Sky Italia amplia la sua offerta con nuovi canali tematici dedicati al documentario e produzioni originali. Chiude la fila Rai che si allinea con la domanda di mercato internazionale e comincia a porre risorse e attenzione a un genere fino ad allora poco valorizzato. Il periodo di pandemia globale porta a un incremento dei budget dedicati alla produzione audiovisiva e quindi anche del documentario. L'arrivo di un colosso come Disney+ in Europa rinnova ulteriormente il mercato e contribuisce ad aprire nuovi spazi di circolazione per il documentario.

²⁴¹ Cfr. CUCCO MARCO, "Il documentario d'arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano", cit, pp. 84-88.

CAPITOLO 2

IL DOCUMENTARIO E IL “CINEMA DEL REALE”

2.1 Documentario: definizioni e classificazioni

Dare una definizione di documentario non è più semplice del darne una di amore o cultura... Se il documentario fosse una riproduzione della realtà, questi problemi sarebbero molto meno sottili. Ci troveremmo semplicemente di fronte a una replica o una copia di qualcosa che già esiste. Ma esso non è una riproduzione della realtà, bensì una rappresentazione del mondo in cui viviamo.²⁴²

Nel corso della storia del cinema, a partire dalla teorizzazione del cineasta e produttore John Grierson, sono state introdotte differenti definizioni di “documentario” da parte di critici, teorici e autori di questo genere cinematografico.²⁴³ Siamo quindi davanti a una definizione continuamente rivalutata e aggiornata anche sulla base dei cambiamenti formali e di contesto produttivo.²⁴⁴ Proviamo quindi insieme a comprendere in modo sintetico cosa si intende per documentario e sulla base di quali presupposti possiamo definire un film come tale.

Fin dalle origini il termine “documentario” viene usato come aggettivo di affiancamento alla parola “cinema”. Per esempio, nel 1898 viene proposto uno sperimentale progetto di cineteca dal polacco Boleslaw Matuszewski in cui parla di deposito di materiali cinematografici di «interesse documentario» o, ancora, nel 1914 quando il fotografo e cineasta statunitense Edward G. Curtis parla di «materiale documentario» e «opere documentarie» per definire i propri film sui nativi

²⁴² PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, Atripalda Cinema sud, 2012, p. 80.

²⁴³ Ci riferiamo agli studi condotti da Bill Nichols e John Corner, padri dei *documentary studies*, o ancora agli apporti che registi storici come Robert J. Flaherty, Dziga Vertov, i fratelli Maysles, Frederick Wiseman, Jean Rouch e Pier Paolo Pasolini hanno dato all’evoluzione del linguaggio e della forma del documentario. Ma anche ai contributi teorici più recenti riportati nella raccolta di saggi AUSTIN THOMAS e DE JONG WILMA, *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Maidenhead, England, Open University Press/McGraw Hill Education, 2008.

²⁴⁴ Ib Bondebjerg e Carl Plantinga sostengono che l’indicizzazione di un film come documentario si basi sull’interazione tra, da un lato, la cognizione (gli esseri umani sono cablati per capire istintivamente le differenze tra fatto e finzione) e, dall’altro, il contesto in cui il film emerge e il contratto socialmente negoziato tra il regista, il film e il suo pubblico.

Cfr. BONDEBJERG IB, *Engaging with Reality: Documentary and Globalization*, Bristol, Intellect, 2014.
Cfr. PLANTINGA CARL, "What a Documentary Is, After All", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, n. 2, Spring, 2005, pp. 105-117.

americani.²⁴⁵ Adriano Aprà sottolinea che inizialmente la distinzione tra cinema di finzione e documentario operava prima che a livello estetico su quello produttivo:

Il film di finzione nasce come trasposizione cinematografica delle varie forme precedenti dello spettacolo teatrale (Méliès), il documentario come aggiunta del movimento alla fotografia (Lumière); successivamente l'industria si incarica di relegarlo ai margini dello spettacolo cinematografico istituzionalizzato, facendone una forma specializzata di cinema, solo con la televisione ciò che non è finzione trova nell'ecletticità del palinsesto un trattamento tendenzialmente paritetico con la finzione, anche se in forme troppo spesso degradate rispetto alla qualità raggiunta dal documentario nel cinema.²⁴⁶

Una distinzione basata sulle modalità di produzione è introdotta dagli studiosi Bordwell e Thompson che sostengono che è spesso possibile distinguere un film documentario da un film di finzione in base al grado di controllo esercitato durante la produzione: mentre nella *fiction* quasi tutti i fattori sono pianificati fin nei minimi dettagli, il regista di un film documentario controlla solo alcune variabili nella preparazione, nelle riprese e nel montaggio. Tuttavia, ciò che in ultima analisi è incontrollabile per il regista è il suo soggetto, che è necessariamente parte della storia.²⁴⁷ Il produttore e regista cinematografico John Grierson parlò per la prima volta di “valore documentario” in una recensione del film *L'ultimo Eden* (*Moana*, Robert Flaherty, 1926) nell'anno di uscita, in seguito continuò a teorizzare il genere in vari saggi scritti nel 1932-1934 sulla rivista mensile *Cinema Quarterly*.²⁴⁸ È importante notare che un film come *Moana*, ma anche il precedente *Nanuk l'esquimese* (*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, Robert Flaherty, 1922), presentino strutture narrative ben precise, seppure dissimili da quelle tipiche dei film di finzione, e attori, anche se non professionisti, chiamati a interpretare se stessi come fossero personaggi. A riguardo lo stesso Grierson commenta:

Documentary is a clumsy description, but let it stand. The French who first used the term only meant travelogue. [...] From shimmying exoticisms it has gone on to include

²⁴⁵ Cfr. APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria Falsopiano, 2017, p.124.

²⁴⁶ Ivi, p.125.

²⁴⁷ Cfr. BORDWELL AND DAVID e THOMPSON KRISTIN, *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 1997, cfr. pp. 43-46.

²⁴⁸ Cfr. APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p.125; la sintesi di tali saggi e riflessioni è contenuta nel libro in GRIERSON JOHN e FORSYTH HARDY, *Grierson on documentary*, London Collins, 1946; trad. it. GRIERSON JOHN, FORSYTH HARDY e DI GIAMMATTEO FERNALDO, *Documentario e realtà*, Roma, Bianco e Nero, 1950.

dramatic films like *Moana*, *Earth*, and *Turksib*. And in time it will include other kinds as different in form and intention from *Moana*, as *Moana* was from *Voyage au Congo*.²⁴⁹

Nel 1933 Grierson parla di documentario come «the creative treatment of actuality»²⁵⁰, così facendo volle distinguere questa tipologia di film dai diari di viaggio, i cinegiornali e i film informativi, che considerava forme cinematografiche inferiori prive di narrazione e organizzazione.²⁵¹ A tal proposito Carl Plantinga sottolinea che questa definizione di Grierson permette di distinguere il documentario contemporaneamente dal “*film fiction*” (non pensato per essere principalmente un trattamento dell'attualità) e dal “*film nonfiction*” (non pensato per essere creativo o drammatico).²⁵² Partendo da questo presupposto, egli fa anche chiarezza sulla confusione terminologica della parola “documentario” e “*nonfiction film*”:

In its most expansive sense, a nonfiction film is any film not fictional, for example, instructional films, advertisements, corporate films, or historical or biographical documentaries. [...] Although the distinction between nonfiction film and documentary cannot bear much theoretical weight, it might be useful to think of the documentary as a subset of nonfiction films, characterized by more aesthetic, social, rhetorical, and/or political ambition than, say, a corporate or instructional film²⁵³.

D'altro canto, alcuni studiosi come Jacques Aumont negano addirittura l'esistenza di una possibile distinzione tra *fiction* e *nonfiction*. Per loro il *film nonfiction* deve essere qualcosa di “non manipolato” e quindi definito come «the “trasparent”, rather than, “creative”, treatment of actuality», pertanto, essi arrivano alla conclusione che «every film is a fictional film»²⁵⁴. Jean Louis Comolli sostiene che quando un evento o un fatto filmato è manipolato esso perde la sua purezza originale e assume un'aurea di finzione²⁵⁵. La stessa tesi è supportata da registi come Albert Maysles e Frederick Wiseman che vedono il montaggio come una “finzionalizzazione” dei loro materiali. Mayles in un'intervista sostiene che «editing is a fiction, really, because you're putting it together, you are taking things out of place.»²⁵⁶ Wiseman, invece, ha ammesso che

²⁴⁹ GRIERSON JOHN e FORSYTH HARDY, *Grierson on documentary*, London, Forsyth Hardy Faber, 1966, p.145.

²⁵⁰ Ivi, pp.36-37.

²⁵¹ WARD PAUL, *Documentary: The margins of reality*, London/New York, Wallflower Press, 2005, p.9.

²⁵² Cfr. PLANTINGA CARL, “What a Documentary Is, After All”, cit., p.105.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Cfr. PLANTINGA CARL, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p.10.

²⁵⁵ Cfr. Ivi, p.10 e 11.

²⁵⁶ LEVIN G. ROY, “Albert and David Mayles”, in LEVIN G. ROY (a cura di), *Documentary explorations: 15 interviews with Film-makers*, Garden City, New York, Doubleday, 1971, p.276.

“*reality-fictions*” è un termine più accurato di “documentario” per definire i suoi film che non si possono intendere come mera registrazione della realtà.²⁵⁷ Comolli, Maysles e Wiseman affermano quindi che, da una parte, la *nonfiction* non può offrire una realtà pura e non mediata ma solo una rappresentazione trasparente della realtà e, dall'altra, che la manipolazione di materiale *nonfiction* è equiparabile con la *fiction*. Per coloro che non sostengono la distinzione tra *fiction* e *nonfiction*, un film per definirsi *nonfiction* dovrebbe quindi avere come qualità quelle di offrire la realtà così com'è e non rappresentarla (impossibile secondo Comolli, Maysles e Wiseman), non mostrare oggetti con significati simbolici o connotativi, non rappresentare idee e non fare uso di tecniche narrative tipiche del film di finzione. Requisiti impossibili che diminuiscono largamente, se non addirittura azzerano, le opere classificabili effettivamente come *nonfiction* se non dei documenti fotografici incontaminati che in ogni caso non possono considerarsi una realtà non mediata o rappresentata. Perciò, Plantinga conclude:

Thus, if we consider anything that manipulates its materials as fiction, all films become fiction films. For how could any film present reality transparently, or offer reality itself rather than a representation of reality? If that is our requirement for nonfiction films, than we must admit that none exist.²⁵⁸

Nonostante ciò, una distinzione tra *fiction* e *nonfiction* per Plantinga è necessaria proprio per le funzioni sociali che queste categorie svolgono e sono viste come una fonte di differenti aspettative e convenzioni, perciò occorre trovare una distinzione oltre il criterio della manipolazione filmica. Nel corso della storia ci sono stati altri tentativi di definizione che oscillavano tra l'essere troppo inclusivi a troppo ristrettivi. Nel 1948, la World Union of Documentary ha stabilito la seguente definizione di documentario:

Documentaries are all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of human knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture, and human relations²⁵⁹.

²⁵⁷ Cfr. ATKINS THOMAS, “Reality Fictions: Wiseman on *Primate*”, in Atkins (a cura di), *Frederick Wiseman*, New York, Monarch Press, 1976, p.50; GRAHAM JOHN, “There are no simple solutions: Wiseman on filmmaking and viewing”, in ATKINS THOMAS (a cura di), *Frederick Wiseman*, New York, Monarch Press, 1976, p. 36.

²⁵⁸ PLANTINGA CARL, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, cit., p.11.

²⁵⁹ MANCHEL FRANK, *Film Study: An Analytical Bibliography*, Regno Unito, Fairleigh Dickinson University Press, 1990, p. 245.

Oggi è possibile mantenere tutti i parametri della definizione precedente, tranne quello che si riferisce al supporto di registrazione (celluloide). Nel 1959, Raymond Spottiswoode, produttore cinematografico inglese, scrive che «the documentary film is in subject and approach a dramatized presentation of man's relation to his institutional life, whether industrial, social or political; and in technique, a subordination of form to content.»²⁶⁰ Tale definizione va quindi a escludere categorie di film come quello “informativo” perché non abbastanza dramatizzato; i “film naturalistici” e quelli “biografici”, perché non sono strettamente connessi alle istituzioni e il “film sinfonia”, perché fallisce nel subordinare la forma al contenuto.

È da notare che le definizioni della World Union of Documentary e di Spottiswoode prendono solo in considerazione fattori intrinseci dell'opera senza porsi la questione di come un contesto esterno possa influenzare l'indicizzazione di un'opera. Secondo Bill Nichols, uno tra i più importanti studiosi di cinema documentario²⁶¹, invece, il documentario non si definisce semplicemente in termini di argomento, scopo, forma, stile e modalità di produzione ma dalla sua natura mutevole in quanto costruito sociale. Infatti, Nichols sostiene che il documentario è una «protean institution, consisting of a corpus of texts, a set of viewers and a community of practitioners and conventional practices that are subject to historical changes.»²⁶² In aggiunta scrive che un film documentario per essere tale deve presentare un'argomentazione piuttosto che intrattenere o distrarre:

Documentaries take shape around an informing logic. The economy of the logic requires a representation, case or argument about the historical world. The economy is basically instrumental or pragmatic: it operates in terms of problem-solving. A paradigmatic structure for documentary would involve the establishment of an issue or problem, the presentation of the background to the problem, followed by an examination of its current extent or complexity, often including more than one perspective or point of view. This would lead to a concluding section where a solution or path toward a solution is introduced²⁶³.

²⁶⁰ SPOTTISWOODE RAYMOND, *A grammar of the film: an analysis of film technique*, Berkeley, University of California press, 1959, p.289.

²⁶¹ Nel suo libro del 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, ha applicato per la prima volta la moderna teoria cinematografica allo studio del film documentario. A questo libro hanno fatto seguito decine di libri e saggi di altri autori e di Nichols. Il primo volume della sua antologia *Movies and Methods* (1976, 1985) ha contribuito a fondare gli studi sul cinema come disciplina accademica Cfr. NICHOLS BILL S, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington Indiana university press, 1991; NICHOLS BILL, *Movies and methods: an anthology*, Berkeley \etc.!, University of California press, 1976; NICHOLS BILL, *Movies and methods, Volume 2: an anthology*, Berkeley \etc.!, University of California press, 1985.

²⁶² Cfr. NICHOLS BILL, *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington Indiana university press, 1991, p. 42.

²⁶³ Ivi, p. 18.

Se è vero che i documentari presentano un'argomentazione, ciò è applicabile anche a un ampio spettro di *nonfiction film* e di *fiction film* dalle implicazioni politiche. D'altra parte, se si pensa a un'"argomentazione" come una serie ordinata di premesse che portano a una conclusione, allora molti *film nonfiction* non possono rientrare in questa categoria.²⁶⁴

Una volta che il documentario ha acquisito una propria identità e codice linguistico, per quanto per natura più libero del cinema di finzione, ci sono stati diversi tentativi teorici di individuazione delle diverse forme con cui si manifesta. La mappatura concettuale più influente viene proprio da Bill Nichols che propone sei sottogeneri o modalità del documentario: espositivo, osservativo, poetico, partecipativo, riflessivo e performativo²⁶⁵. Si tratta di sottocategorie che ancora sussistono come Plantinga fa notare:

The modes each emerged at a particular time, some have come into and fallen out of favor, and all are subject to the vagaries of fashion and critical practice. Yet films continue to be made in each of the modes and so they remain a viable way to chart the documentary terrain²⁶⁶.

Tali categorie saranno riprese nel corso del prossimo paragrafo in cui vedremo come il "Cinema del Reale" riesca a coniugare in modo innovativo più modalità contemporaneamente con particolare riferimento a quella osservativa, partecipativa e riflessiva.

In tempi più recenti, Guy Gauthier riflette sulla «polverosità» e incompletezza del termine "documentario": «E' così che da ottant'anni si lotta con un termine inappropriato, ma tuttavia inevitabile, e ognuno propone la propria versione»²⁶⁷. Partendo quindi da un'incerta definizione egli prova a far ordine selezionando «qualche criterio oggettivo, di quelli di cui si può constatare la presenza o l'assenza» che contraddistinguono il documentario rispetto alla *fiction*, tra cui in primis la presenza di "non attori" e tendenzialmente l'assenza di una sceneggiatura preesistente precisa²⁶⁸.

Carl Plantinga, invece, sulla base della "prototype theory"²⁶⁹ di George Lakoff, sostiene che quello di "*nonfiction*" e, più nello specifico, di "documentario" sono concetti aperti. Secondo Lakoff

²⁶⁴ PLANTINGA CARL, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, cit., 1997, p.14.

²⁶⁵ NICHOLS BILL, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001, pp. 99-138.

²⁶⁶ PLANTINGA CARL, "What a Documentary Is, After All", cit., p.105.

²⁶⁷ GAUTHIER GUY, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009, pp. 12,13,20 e 264.

²⁶⁸ Ivi, pp.7 e 8.

²⁶⁹ Cfr. LAKOFF GEORGE, *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*, Chicago, The University of Chicago, 1987, p. 12.

molte categorie hanno dei confini sfumati e si possono pensare meglio in relazione a dei prototipi da cui si emana un'onda di esempi meno centrali. L'esempio prototipico di una categoria possiede tutte le proprietà pensate come centrali per la categoria, mentre i membri più periferici (il cui stato di appartenenza può essere meno palese) può contenere solo una o alcune di queste caratteristiche. Plantinga fa quindi l'esempio di *Vietnam: A television history* (PBS, 1984) e *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957): il primo può essere considerato un documentario prototipico perché contiene molte caratteristiche della categoria come ad esempio fa affermazioni di verità sul mondo storico, mantiene una serietà di scopo e mette insieme le sue argomentazioni in una struttura convenzionale facendo uso delle tecniche di *storytelling* tipiche del documentario da una prospettiva autorevole; il secondo caso, invece, si può dire che occupi il margine della categoria perché, seppur si presenta come un diario di viaggio, sono inseriti degli elementi *borderline* come una voce narrante che si impegna in un gioco di parole arguto piuttosto che presentare informazioni o la presenza di pubblicità animate e omaggi stravaganti al mammut lanoso ad affiancare le riprese sul posto. Se applichiamo quindi la teoria di Lakoff al documentario vediamo come sia possibile individuare esempi prototipici deducendo da loro cosa la nostra cultura ritiene più centrale per quella determinata categoria.²⁷⁰

Carl Plantinga non si ferma a ciò nei suoi studi ma va ben oltre. Infatti, partendo dalla considerazione che le pratiche, i testi, i professionisti e le nozioni stesse di “*nonfiction*” e “*fiction*” evolvono e mutano con la storia, indaga i fattori che permettono di attribuire a un film lo *status* di documentario. Un fattore interno? Commenti esterni fatti dai registi? Il momento della ricezione?

We may find nothing intrinsic in a film or book that clearly marks it as fiction or nonfiction [...] The distinction between fiction and nonfiction is not based solely on intrinsic textual properties, but also on the extrinsic context of production, distribution, and reception²⁷¹.

Plantinga sostiene quindi che quando un film viene indicizzato per la sua natura di documentazione del vero e di fatti reali, ma anche dagli autori, i produttori, i distributori come “documentario” allora lo spettatore presumereà che esso sia un “documentario”. In tal modo anche l'esperienza di visione varia e il linguaggio verbale e non (immagini, montaggio, effetti sonori, musica) vengono

²⁷⁰ Cfr. PLANTINGA CARL, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, cit., p.15.

²⁷¹ Ivi., p.16

assunti come affermazioni rispetto al mondo reale.²⁷² Egli fa notare che la reazione sociale a tali “indicizzazioni” può essere variabile e che esse possono essere messe ragionevolmente in discussione. Ci fa quindi notare che se David Lynch indicizzasse *Eraserhead - La mente che cancella* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977) come *nonfiction*, nessuno sarebbe così sciocco da prenderlo in parola.²⁷³ Nonostante ciò, Plantinga sostiene che la maggior parte dei film raggiunge un consenso immediato sul loro *status* e riescono a rappresentare adeguatamente e senza controversie il paradigma che si presume esemplifichino.

Prendendo in esame il contesto italiano, si farà riferimento alla definizione generale di documentario formulata da Adriano Aprà e alla normativa statale inerente alle opere audiovisive. Nell'Enciclopedia del Cinema Treccani è quindi riportato:

Con il termine documentario si intende, nell'uso comune, un film, di qualsiasi lunghezza, girato senza esplicite finalità di finzione, e perciò, in generale, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese, ma anzi con disponibilità verso gli accadimenti, e senza attori. Non a caso, nei Paesi anglosassoni si impiega sempre più spesso il termine *nonfiction*. Alla base del d. c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita sullo schermo come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni. Il film è il documento di tale realtà, la prova che le cose si sono svolte come risultano proiettate. Il cinema di finzione rappresenta invece una realtà mediata, manipolata dal regista per esprimere ciò che ha immaginato. È una realtà messa in scena. Nel d. la macchina da presa è al servizio della realtà che le sta di fronte; nel film di finzione la realtà viene rielaborata per la macchina da presa. In quest'ultimo il patto implicito dello spettatore con lo schermo è: "so bene che ciò che vedo rappresentato non è vero, benché verosimile, e tuttavia ci credo"; nel d. egli dirà piuttosto: "ciò che vedo è vero, e non solo verosimile, e per questo ci credo". L'effetto magico di illusione di realtà che il cinema di finzione produce viene, per così dire, sospeso nel d., dove si evidenzia l'effetto probatorio. Nella pratica, le cose stanno un po' diversamente da come possono essere definite in teoria. It's all true e F for fake: tra questi due titoli di d. realizzati da Orson Welles – il primo in Brasile nel 1942, rimasto incompiuto, e riassembleto ed edito nel 1993 da Bill Krohn, Myron Meisel e Richard Wilson; il secondo in vari Paesi europei nel 1972-73 (si indicano qui e altrove due date, dall'inizio delle riprese all'uscita, dato il carattere particolare del d. rispetto al film di finzione) – si può inquadrare la problematica e i diversi aspetti di un genere che, nella sua evoluzione a partire dal cinema muto, sfugge alle definizioni assertorie.²⁷⁴

²⁷² Cfr. Ivi, p.19.

²⁷³ PLANTINGA CARL, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cit.7, p.21.

²⁷⁴ ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Enciclopedia del cinema*, Roma Istituto della Enciclopedia italiana, 2003, pp.350 e 351.

Secondo il Ministero della Cultura della Repubblica italiana per “documentario” si intende:

L’opera audiovisiva, la cui enfasi creativa è posta prioritariamente su avvenimenti, luoghi o attività reali, anche mediante immagini di repertorio, e in cui gli eventuali elementi inventivi o fantastici sono strumentali alla rappresentazione e documentazione di situazioni e fatti, realizzata nelle forme e nei modi definiti con i decreti di cui all’articolo 2, comma 2, della legge n. 220 del 2016²⁷⁵.

Si può constatare come in entrambe le definizioni il *focus* è posto sul fatto che l’opera documentaria rappresenta e documenta situazioni e fatti dalla realtà con la minima manipolazione. Teniamo quindi a mente queste due definizioni che saranno in seguito utili nella riflessione sulla natura e collocazione del nuovo documentario italiano e in particolare del “Cinema del Reale”.

Si è quindi visto come la definizione di documentario sia molto difficile da carpire e di come nel corso della storia si siano proposte varie soluzioni a tale dilemma prendendo in considerazione sia aspetti intrinseci del genere che estrinseci. In alcuni casi abbiamo visto che la distinzione tra cinema documentario e di finzione viene quasi a saltare o considerata inconsistente. Tale presa di posizione, vedremo, diventa sempre più influente anche sulla spinta di opere che, come direbbe Plantinga, si collocano sempre più ai margini rispetto ai prototipi classici del documentario. Nel panorama audiovisivo contemporaneo aumenta, infatti, il numero di film difficilmente collocabili, che superano i confini tra *fiction* e *nonfiction* in una libera ibridazione di forme e linguaggi. Nel far questo il “Cinema del Reale” si presenta come un caso emblematico.

2.2 Verso il superamento della dicotomia tra cinema di finzione e documentario

Si può definire questo paradosso in due modi diversi: il primo di questi modi, è il più filosofico, consiste nel dire che il cinema è un rapporto singolare tra il più totale artificio e la realtà più totale. Il cinema è, al contempo, la possibilità di una copia di questa realtà e la dimensione completamente artificiale di questa copia. Il che equivale a dire che il cinema è un paradosso, che si muove attorno alla questione dei rapporti tra “essere” e apparire”. È un’arte ontologica²⁷⁶.

²⁷⁵ Vedi MIC, *Glossario*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/glossario/>, ultima consultazione il 26/09/2023; MIC, *Focus documentari*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-documentari/>, ultima consultazione il 26/09/2023; Legge 14 novembre 2016, n. 220 “Disciplina del cinema e dell’audiovisivo”.

²⁷⁶ BADIOU ALAIN, *Del Capello e del Fango, Riflessioni sul cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2009, p.78

Come abbiamo visto il dualismo tra cinema di finzione e documentario è sicuramente un aspetto che ha accompagnato la storia del cinema fin dall'inizio²⁷⁷ ma che sta venendo progressivamente meno a causa di una rinnovata "necessità documentaria" e un "ritorno al reale".²⁷⁸ Si fa sempre più forte, da parte di autori e spettatori, un bisogno d'espressione e di dialogo con la realtà²⁷⁹ che vada oltre «le forme sempre più artificiali dell'immagine mediatica».²⁸⁰ In tal modo si configura un cinema ibrido nelle sue forme e tecniche dove la cosiddetta *nonfiction* diventa campo di sperimentazione:

Il cinema del XXI secolo non è più il cinema, pur continuando a essere immagini e suoni in movimento, che possono ormai manifestarsi anche con modalità non lineari ma reticolari e interattive. La *nonfiction*, molto più del cinema di finzione, proprio perché fin dalle origini maggiormente svincolata da codici linguistici e da regole industriali, è il laboratorio dove questo nuovo cinema prende forma²⁸¹.

Il documentario, continua Aprà, si allontana sempre più dal ruolo documentale delle origini generando una nuova forma cinematografica:

Oggi il documentario non "documenta" più. Il suo ruolo subalterno nei confronti del cinema di finzione, se permane al livello dell'industria del cinema, dalla produzione alla distribuzione (non illudano certe eccezioni recenti, spesso equivocate), non lo è a quello della creatività. Allontanandosi dalla falsa oggettività verso forme ibride dove il film dialoga con lo spettatore con l'elasticità che credevamo privilegio della letteratura, ciò che gli anglosassoni preferiscono definire *nonfiction* (proprio perché il termine tradizionale sembra troppo restrittivo, anche se il nuovo ha il torto di definire per esclusione) ha costituito - almeno a mio avviso - il vero "nuovo cinema" degli anni Novanta²⁸².

Da una prospettiva internazionale, Guy Gauthier considera la distinzione tra "*fiction*" e "documentario" come prettamente funzionale da un punto di vista burocratico ed economico ma che non ha valore da una prospettiva artistico-creativa:

²⁷⁷ Cfr. APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., pp. 207,208.

²⁷⁸ Cfr. FOSTER HAL, *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006.

²⁷⁹ Di questa necessità rinnovata di narrazione realistica colmata da una nuova forma documentaria e la sempre meno nitida linea di demarcazione tra cinema di finzione e documentario riflette anche l'introduzione del testo MINNELLA MAURIZIO FANTONI, *Film documentario d'autore una storia parallela*, Odoya, 2017.

²⁸⁰ Cfr. DOTTORINI DANIELE, *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine Forum, 2013, pp. 14-15; DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis 2018, pp. 9-11

²⁸¹ APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p.63.

²⁸² Ivi, p.216.

Impossibile dunque tentare di affrontare il “documentario”, senza esaminare il preteso sistema binario che, comunque, rientrerebbe dalla finestra. Una simile opposizione ha soltanto senso classificatorio e si pone ai cineasti solo in termini di statuto, di distribuzione, di anticipi sugli incassi, di categorie di competizione e altre considerazioni di ordine burocratico, di resa economica, ma sicuramente, non in termini artistici²⁸³.

Si tratta quindi di una distinzione radicata «nella pratica della stampa specializzata, soprattutto quella televisiva che riprende le griglie dei programmi»²⁸⁴ ma comunque importante perché il documentario non è solo un “oggetto teorico” ma un prodotto che occupa una nicchia di mercato.²⁸⁵ Queste categorie quindi non si possono ritenere chiuse ma:

[...] si incontrano secondo un percorso sottile. È quanto ha detto all'incirca Godard: «Mettiamo i puntini sulle "i". Tutti i grandi film di finzione tendono al documentario, come tutti i grandi documentari tendono alla finzione. E chi sceglie decisamente per uno, trova inevitabilmente l'altro alla fine del percorso»²⁸⁶.

Gauthier continua su questa pista affermando che «la finzione ha valore documentario» e che la finzione è «documentario travestito».²⁸⁷

Secondo David Hogarth, invece, il documentario internazionale si configura sempre più come un *mix* di generi²⁸⁸:

Fact and fiction distinctions have been brazenly brushed aside in a number of markets, though in different ways and to varying degrees²⁸⁹.

Carl Plantinga, facendo riferimento a *JFK - Un caso ancora aperto* (*JFK*, Oliver Stone, 1991), un film difficilmente categorizzabile per il mescolamento fluido sia di elementi di *fiction* che *nonfiction*²⁹⁰, evidenzia:

The point is that in this postmodern age such intermixtures [of fiction and nonfiction, speculation and fact] have become increasingly common. Clearly, then, in specific films

²⁸³ GAUTHIER GUY, *Storia e pratiche del documentario*, Torino Lindau, 2009, p.6.

²⁸⁴ Ivi., 17.

²⁸⁵ Cfr. Ivi, p.253.

²⁸⁶ Ivi. p.6.

²⁸⁷ Ivi., p.23.

²⁸⁸ Cfr. HOGARTH DAVID, *Realer than Reel: Global Directions in Documentar*, Austin University of Texas Press, 2006, p.95-96.

²⁸⁹ Ivi., p.97.

²⁹⁰ Cfr. Cfr. DAVID BORDWELL E KRISTIN THOMPSON, *Film art: an introduction*, cit. p.46.

the distinction fiction and nonfiction will sometimes be fuzzy at best. In some cases, it may be impossible to classify a film as fiction or nonfiction.²⁹¹

Tale tipologia di film si colloca come una forma emergente nel panorama del documentario che prende tra i teorici il nome di “*hybrid documentary*”:

The label of documentary hybrids refers to an emergent current within documentary filmmaking that mixes fictional and non-fictional footage without clearly identifying or labelling either. These films purposefully leave their audience in a state of uncertainty over the factual status of what they are watching²⁹².

Un importante rappresentante dell’“*hybrid filmmaking*” è Werner Herzog che ha pubblicamente rifiutato di riconoscere differenze essenziali tra i suoi lavori documentari e il resto della sua produzione.²⁹³ Egli si trova quindi a utilizzare elementi riconducibili alla *fiction* (aggiunta oggetti di scena, scelta di location specifiche, utilizzo musica extradiegetica, soggetto che si fa attore attraverso indicazioni d’azione) in film di matrice documentaria seguendo un approccio che trascende queste due storiche etichette.²⁹⁴

Ohad Landesman evidenzia invece una forte interdipendenza tra *fiction* e *nonfiction* che ai giorni d’oggi diventa sempre più chiara per via di un fenomeno di convergenza estetica: da una parte i film documentari abbandonano il loro sguardo impersonale e oggettivo per abbracciare una dimensione narrativa e riflessiva, dall’altra il cinema di finzione cominciano a far uso dell’estetica della *nonfiction* semplificando il linguaggio filmico in modo da evocare un approccio documentaristico alla storia raccontata.²⁹⁵ Egli riporta l’esempio di *The Blair Witch Project - Il mistero della strega di Blair* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) in cui i confini tra documentario e finzione sfumano attraverso l’uso di un’estetica che richiama il documentario, principalmente per la scelta di ripresa con DV Camrecorder, per raccontare una storia di finzione. Lo spettatore si trova quindi in un processo di valutazione continua della categoria di appartenenza del film, deviato dalle inquadrature mosse, il movimento *in* e *out* del *focus*, la difficoltà di mantenere il soggetto nei limiti dell’inquadratura e la portabilità della camera

²⁹¹ CARL PLANTINGA, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, cit., p.24.

²⁹² FERRARINI LORENZO, “Documentary hybrids”, in VANNINI PHILLIP (a cura di), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, Routledge Taylor & Francis Group, 2020, p. 164.

²⁹³ Cfr. WERNER HERZOG, *Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin*, London, Faber and Faber, 2002, pp. 95 e 240.

²⁹⁴ Cfr. LORENZO FERRARINI, “Documentary hybrids”, cit., p. 167.

²⁹⁵ Cfr. LANDESMAN OHAD, “In and Out of This World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary”, in *Studies in Documentary Film Volume 2:1*, 2008 pp. 33–34.

che danno la parvenza di stare guardando un video diario amatoriale.²⁹⁶ Come spiega Landesman ci troviamo in realtà davanti a un *mockumentary*²⁹⁷:

The Blair Witch Project officially belongs to the non-fiction subgenre of the mockumentary. As such, it appears to the viewer as a formal conundrum placed at the meeting point of fiction and documentary, blurring fact and fabrication with a twist of irony and parody. Any mockumentary, for that matter, ridicules its own fictional efforts to document a nonexistent subject in order to make fun of the very feasibility of delineating clear boundaries for the documentary category [...] These are fictional texts that make concerted efforts to mimic and exhaust documentary codes and conventions, and require us to subsume a mode of engagement in which we disavow momentarily their fictional fakeness.²⁹⁸

Sulla falsa riga di *The Blair Witch Project* viene riportato anche il caso di *Ford Transit* (Hany Abu-Assad, 2002). Il film segue la storia di Rajai, un autista palestinese che trasporta la gente del posto tra i posti di blocco militari israeliani all'interno dei territori occupati con il suo malconcio minivan Ford. La macchina da presa, quasi mai sganciata dal suo supporto all'interno del furgone, documenta brevi e intense conversazioni con i passeggeri. Il film ha vinto il premio come miglior documentario al Jerusalem Film Festival ed è stato al centro di accese polemiche quando l'autore palestinese ha confessato a un'intervista per un noto quotidiano israeliano che non si trattava di un documentario ma di una messa in scena. Il film non è mai stato dichiarato come documentario né dalla produzione che dal regista o dal comitato del festival, è quindi da supporre che sia stata la critica ad averlo percepito come tale sviata dalla sua estetica che rimanda al filmato amatoriale di famiglia in 16 mm. Il regista ha quindi risposto alle accuse sostenendo:

What I did is using reality to tell a story and I created reality to experience daily life in Palestine. This makes it a 100% documentary, but at the same time it is 100 % fiction. I didn't obey journalistic rules, but never abused reality. I dictated reality to tell a story about daily life reality.²⁹⁹

²⁹⁶ Cfr. Ivi, p. 36.

²⁹⁷ Per approfondimenti sul sottogenere *mockumentary* si faccia riferimento a FORMENTI CRISTINA, *Il mockumentary: la fiction si maschera da documentario*, Milano, Mimesis, 2013; FORMENTI CRISTINA, "Il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico", in *Bianco e nero: quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia*, Volume: 572, Fascicolo: 1, 2012, pp. 107-115; BOCCIA LUIGI, DEODATO RUGGERO, RICCIARDI LORENZO, *Mockumentary & found footage: nascita e sviluppo di un fenomeno cinematografico*, Roma Weird Book, 2018.

²⁹⁸ LANDESMAN OHAD, "In and Out of This World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary", cit., p. 36.

²⁹⁹ Dichiarazioni del regista dal *Press Kit* ufficiale consultabile online su FILM PLATFORM, *Ford Transit*, <https://www.filmplatform.net/product/ford-transit/>, ultima consultazione il 24/10/2023.

Ci troviamo quindi a degli eventi narrati che sono sì sceneggiati ma non totalmente fittizi in quanto potrebbero essere la storia di qualsiasi giorno in quella specifica realtà e Hany Abu-Assad ha scelto di portarla al mondo andando oltre ai limiti formali del documentario o della *fiction*.³⁰⁰

Vediamo quindi come un film possa essere interpretato erroneamente come documentario in base all'esperienza di visione del critico o dello spettatore in relazione ai codici linguistici che ha appreso con la visione di altri documentari. A supporto di ciò, Vivian Sobchack suggerisce che il termine "documentario" «designates a particular subjective relation to an objective cinematic or televisual text, and therefore is less a 'thing' than an 'experience'». ³⁰¹ Infatti, secondo la studiosa newyorkese i film documentari e di finzione non vanno mai considerati come oggetti separati o categorie fisse, in quanto «a fiction can be experienced as a home movie or documentary, a documentary as a home movie or a fiction». ³⁰² Ciò ci suggerisce, come afferma anche Landesman, che in ultima analisi nell' *hybrid film* è lo spettatore che determina «the mode of engagement with the object at stake, sizing things up and settling the balance between fiction and reality». ³⁰³

Per quanto riguarda il contesto italiano, invece, Marco Bertozzi suggerisce l'idea che il documentario italiano del nuovo millennio abbia contribuito al rilancio di una nuova forma di realismo in contrapposizione all'immagine artificiale mediatica:

Quella 'documentaria' sembra essere una tendenza del nostro tempo che irrori alcuni rivoli della realtà artistica italiana, in supposta resistenza ad altri realismi medial-televisivi. Che il documentario italiano ne sia l'artefice? ³⁰⁴

Daniele Dottorini fa un passo oltre e sostiene che è proprio la corrente del "Cinema del Reale" che permette il superamento della dicotomia storica tra cinema documentario e cinema di finzione. ³⁰⁵

Avremo modo di affrontare quest'ultima questione più nel dettaglio nei paragrafi a seguire.

Anche l'autore Alessandro Comodin, tra gli esponenti più riconducibili al "Cinema del Reale", conferma come per lui la distinzione tra *fiction* e documentario in realtà non esista:

³⁰⁰ Cfr. Ivi, p.40.

³⁰¹ SOBCHACK VIVIAN, 'Toward a Phenomenology of Non-fictional Film Experience', in GAINES JANE M. e RENOV MICHAEL (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 241.

³⁰² Ivi, p.253.

³⁰³ LANDESMAN OHAD, "In and Out of This World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary", cit., p. 42.

³⁰⁴ BERTOZZI MARCO, "Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio", in GIOVANNI SPAGNOLETTI (a cura di), *Il reale allo specchio, il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012, p.28.

³⁰⁵ DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Milano, Mimesis, 2018, p. 40.

[...] per me la distinzione tra documentario e finzione non esiste: guardi un film e provi delle emozioni. Credo che la distinzione sia solo qualcosa che riguarda il gusto³⁰⁶.

A tal riguardo il teorico Guy Gauthier conferma:

Nelle interviste dei giovani documentaristi, fino al successo recente di alcuni documentari, era d'obbligo la domanda: «Quando passerà alla finzione?». È ancor più sorprendente che l'interessato risponda innanzitutto che per lui non esiste un confine tra documentario e finzione. Abbiamo visto che in effetti non c'è una distinzione pertinente, a meno che non si precisi che «finzione» debba essere intesa nel senso ristretto di «romanzesco», il che priva la risposta di ogni significato. È come una questione di fedeltà, che rinvia allo statuto sociale del documentario, più che alla sua specificità estetica.³⁰⁷

Claudia Maci, direttrice organizzativa del Festival dei Popoli di Firenze, parla di «abbattimento del confine tra documentario e finzione» specificando che «se già era negli anni '60 arduo definire cosa fosse documentario, oggi finzione e doc si alternano. C'è più che mai l'esigenza di raccontare storie ma anche esplorare il linguaggio e i suoi confini.»³⁰⁸

Tra le opere appartenenti al “Cinema del Reale” che più hanno contribuito negli ultimi anni ad abbattere la divisione tra cinema di finzione e cinema documentario abbiamo sicuramente *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, 2009):

La bocca del lupo è un documentario o un film di finzione? È anzitutto un'opera cinematografica dove la realtà delle cose non passa attraverso l'immediatamente visibile, ma grazie allo sguardo dell'autore. Il suo percorso è unico ed è per questo motivo che non solo supera la nozione ormai striminzita di documentario, ma anche quella stessa di fiction. Perché, appunto, non è importante ciò che vediamo, ma che cosa e come sappiamo vedere; un discorso che evidentemente non riguarda solo chi crea, ma lo spettatore stesso, a cui è chiesto di essere anch'egli non solo attivo ma persino creativo.³⁰⁹

Abbiamo quindi visto come a livello internazionale si stia andando incontro a un processo di abbattimento del dualismo storico tra cinema di finzione e documentario e di come lo spettatore sia sempre più coinvolto in un ruolo attivo di valutazione di ciò che sta visionando, richiamato a discernere il grado di attendibilità delle immagini a lui proposte. All'interno di questa cornice, il fenomeno del “Cinema del Reale” si fa

³⁰⁶ ZONTA DARIO, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 154.

³⁰⁷ GAUTHIER GUY, *Storia e pratiche del documentario*, Torino Lindau, 2009, p.160.

³⁰⁸ Intervista rilasciata da Claudia Maci e Alberto Lastrucci a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 18/12/2023, online.

³⁰⁹ PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, cit., p. 139.

portavoce in Italia di tale spinta verso il superamento dei limiti di categorizzazione per dar spazio a una necessità di interazione con la realtà più personale e libera.

2.3 Una definizione sfuggente: cosa si intende per “Cinema del reale”?

Prima di provare a dare una definizione di “Cinema del reale” è opportuno introdurre altri due concetti: “documentario d'autore” e “documentario di creazione”. Essi risultano essere denominazioni che anticipano l'etichetta di “Cinema del Reale” e che parzialmente possono sembrare sovrapponibili. In particolare, il “documentario d'autore” nasce negli anni Cinquanta quando il genere documentario ha cominciato a esplorare approcci più personali e oggettivi privilegiando il punto di vista dell'autore-regista e la sua espressione:

L'innovazione più grande riguarda il modo di raccontare le storie, le vicende e gli eventi. La riflessione sulla forma, sulle tecniche narrative, sul ruolo del suono hanno contribuito a migliorare e ad arricchire il linguaggio cinematografico. La comparsa di questa nuova tendenza nel cinema del reale ha permesso una rivalutazione del genere documentario nel suo potenziale di forma d'espressione e comunicazione, portandolo al livello del cinema di finzione. In particolare, gli autori documentaristi, attraverso le loro opere, hanno dimostrato la possibilità di superare il realismo e la retorica educativa dei primi tempi.³¹⁰

È proprio in questo periodo di fermento espressivo che il genere documentario va a integrare l'aspetto narrativo tipico della finzione:

La questione fondamentale per le opere personali rimane, però, la capacità narrativa dell'autore. Un'alta qualità tecnica gioca un ruolo importante ma non essenziale. L'elemento principale di un documentario d'autore è il modo in cui presenta, elabora e racconta una storia. Il pregio di queste opere sta nel trattamento della tematica, nell'urgenza di narrare una situazione e nella forza del racconto. Questa è l'essenza del cinema documentario d'autore.³¹¹

Col tempo la terminologia di “documentario d'autore” è stata sostituita e integrata con quella di “documentario di creazione”:

Il documentario di creazione è dunque una manipolazione volontaria della realtà, perché non si propone tanto di esporre un fatto, quanto piuttosto di proporre un punto di vista su

³¹⁰ ROBBIANI VITO, BARTOCCI CATHERINE e MICHAEL BELTRAMI. *Il Cineasta Solitario*, MediaTREE 2015.

³¹¹ Ibidem. È importante sottolineare che in questo caso l'autore utilizza il termine “Cinema del Reale” riferendosi al documentario più in generale.

tale fatto. Il linguaggio è tipico del cinema di finzione: taglio creativo, percorso narrativo, drammatizzazione, conflitto drammaturgico e via dicendo.³¹²

Vediamo quindi come l'autore conferisce, oltre a un punto di vista su un determinato fatto, anche un taglio narrativo che si può tipicamente associare al cinema di finzione.

L'origine e il significato delle terminologie di "documentario di creazione" e "documentario d'autore" sono state verificate e meglio approfondite attingendo ad alcuni testi internazionali.³¹³

Per quanto riguarda il termine "documentario di creazione" Gauthier afferma:

L'idea fissa e persistente di captare - di catturare - la vita alla sorgente deve comunque adattarsi alla strana alchimia della creazione: si sceglie ciò che si filma (allora ci si affida, come nei casi estremi di «caméra aveugle» alla scelta casuale, sempre subdolamente orientata); lo si sistema poi in sede di montaggio. Per alcuni, lo richiede il processo di creazione: si parla allora di «documentario di creazione» da opporre, nel migliore dei casi, al cinema didattico, altrimenti, al cinema mediocre [...].³¹⁴

Il termine in questione nasce nella Francia degli anni '80, "documentaire de création, come ricostruisce Sandra Lischi in *Linguaggio del video*:

Il video astratto e ricco di effetti comincia a porsi il problema di raccontare, il documentario quello di diversificare i modi dell'espressione, arricchire le forme, impaginare la realtà in un modo diverso, ricollegandosi (ma con tutto il ventaglio degli effetti consentiti dal video) a una tradizione poetica e sperimentale del documentario cinematografico e mescolando documento e fiction, videoarte, musica e grafica³¹⁵.

Infine, Gauthier sottolinea come anche il genere documentario, alla pari di qualsiasi opera cinematografica, può rientrare nel campo dell'arte e quindi riconosce a tutti gli effetti la figura dell'"autore":

In reazione alla tendenza dominante, si è voluto affermare il carattere artistico del documentario, che appartarrebbe così al campo dell'arte, come qualsiasi altro film. È un altro modo per dire che il documentario, come qualunque altro film, ha un autore, in altre parole, che possiede un segno personale, e cioè che è soggettivo. Questo rimettere in discussione l'oggettività, spesso rivendicata, della registrazione audiovisiva, restituisce

³¹² ZACCONE TEODOSI ANGELO, MEDOLAGO ANGELO, ALBANI FRANCESCA, BALSAMO MARIO e ISTITUTO ITALIANO PER L'INDUSTRIA CULTURALE, *Indagine sul settore del documentario in Italia: Roma, febbraio 2006*, Roma, RAI Direzione Marketing, 2006, pp. 9-11.

³¹³ Si è fatto in particolare riferimento a GUY GAUTHIER, *Storia e pratiche del documentario*, cit. e VERONIQUE ROSSIGNOL, *Filmer le reel: ressources sur le cinema documentaire*, Paris BiFi, 2001 .

³¹⁴ GAUTHIER GUY, *Storia e pratiche del documentario*, cit., p. 21.

³¹⁵ LISCHI SANDRA. *Il linguaggio del video*, Carrocci, Roma, 2015, pp. 63,64.

all'autore il proprio posto, ma partecipa in modo più indiretto al processo di legittimazione di un ambito ampiamente sottovalutato³¹⁶.

Posti tali presupposti, si è partiti a delineare una definizione di “Cinema del Reale” a partire dal testo *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo* di Daniele Dottorini. Egli descrive il fenomeno del “Cinema del Reale” come una forma di cinema che trova le sue fondamenta nello sguardo documentario tradizionale ma che allo stesso tempo include elementi innovativi del cinema sperimentale e le capacità narrative del cinema di finzione, in una sorta di forma ibrida.³¹⁷ «Dunque un cinema animato da uno sguardo documentario che sperimenta forme e linguaggi: ecco una prima definizione di cinema del reale.»³¹⁸

Dottorini specifica anche che questa nuova forma cinematografica nasce sulla scia di grandi documentaristi sperimentatori degli anni '50 come Cecilia Mangini, Vittorio De Seta e Gianfranco Mingozzi, anche loro alle prese con una transizione tecnologica che portava a una ripresa del reale più abile e con un desiderio rinnovato di indagare e interrogare la realtà sulla spinta della corrente neorealista. Il “Cinema del Reale”, come dimostrarono questi autori con le loro opere, si discosta quindi da regole e stili documentaristici prefissati, per tale motivo Dottorini parla di forma cinematografica piuttosto che di genere. Abbiamo quindi davanti un cinema libero e indagatore della realtà, che produce idee e pensiero.³¹⁹ Dottorini prosegue specificando il perché della necessità di questa nuova terminologia da affiancare al classico enunciato “cinema documentario”:

Un cinema del reale sembra indicare un'appartenenza - un cinema che appartiene al reale o la forma di cinema che è fatta nel e con il reale -, ma anche un impegno, una domanda, una ricerca (come costruire, o rivelare, mediante le immagini del reale, un legame tra i soggetti, e tra i soggetti e il mondo)³²⁰

³¹⁶ Ivi., p.273.

³¹⁷ Per l'ibridazione tra modalità di finzionalizzazione e documentarizzazione del reale tra tradizione e innovazione Cfr. DOTTORINI, DANIELE. *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine Forum, 2013, pp. 21 e 199; DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Milano Mimesis, 2018, p. 39.

Per il rapporto tra forma racconto e sguardo documentario Cfr. DANIELE DOTTORINI, “La memoria del fuoco. Mito e racconto nel cinema del reale italiano contemporaneo”, in Christian Uva et al. (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Rome, Romatre Press, 2019.

Per la mescolanza tra riproduzione e rappresentazione Cfr. PORCELLI TINA, “Alte tirature. I vantaggi della non fiction”, in SPINAZZOLA VITTORIO (a cura di), *Tirature 2014. Videogiochi e altri racconti*, Roma, Il saggiautore, 2014.

³¹⁸ DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, cit., pp. 11-12.

³¹⁹ Ivi. p. 33.

³²⁰ Ivi, pp. 30-31.

A “Cinema del reale” viene anche associata l’espressione “Cinema per il reale”, emersa e discussa all’interno della tavola rotonda *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*³²¹. L’espressione vuole indicare:

[...] un cinema che non produce rappresentazioni chiare, ma si impegna o può impegnarsi "per" il reale, attraverso la creazione continua di immagini, tutte legate ad un movimento verso o a causa di qualcosa (il reale) che non è mai già dato. È un "andare verso" ma anche impegnarsi "per"³²².

Questa forma di cinema mantiene quindi uno sguardo documentario per approcciarsi alla realtà ma con una e «molteplicità di stili, forme e approcci» che non si rifanno a un sistema o a dei linguaggi preordinati.³²³ Pare, perciò, che non si possa parlare di un vero e proprio genere cinematografico nella sua connotazione classica, ovvero di film con una forma unica che fanno uso di codici e linguaggi preordinati.³²⁴

Questa dimensione ibrida è riscontrabile anche nel modo in cui il regista si pone davanti alla realtà raccontata, adottando un approccio che include e mescola la modalità osservativa³²⁵ e partecipativa³²⁶ individuate da Bill Nichols:

La dimensione del tempo nel cinema del reale è stata spesso associata all'atto stesso del filmare, al tempo del set, delle riprese, della ricerca: «La forza essenziale del documentarista: il tempo», afferma Gauthier. Il tempo dell’attesa, della caccia, dell’inseguimento, il tempo che dà forma a quelle modalità del documentario che Bill Nichols chiama Osservativa e Partecipativa, in cui la temporalità di ciò che si filma e si monta è percepita e organizzata come continua, o perché lo scopo è quello di riportare ciò che passa davanti la macchina da presa (osservativa), o perché l’incontro tra chi filma e chi è filmato determina il senso stesso del film, il suo movimento più proprio (partecipativa)³²⁷.

Tesi che viene confermata anche da un autore di “Cinema del Reale” come Roberto Minervini:

³²¹ Cfr. Per DOTTORINI, DANIELE. *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit. pp. 17-18 e 142-143.

³²² DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis 2018, pp. 30-31.

³²³ Cfr. Ivi, p. 33.

³²⁴ Cfr. ALTMAN RICK, *Film/genere*, Milano V&P università, 2004; NOTO PAOLO, *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni cinquanta*, Torino Kaplan, 2011; CASETTI FRANCESCO, *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano, 1993.

³²⁵ NICHOLS BILL, *Introduzione al documentario*, Milano, Il castoro, 2006, pp. 116-122

³²⁶ Ivi, pp. 122-131.

³²⁷ DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, cit., pp. 157 e 158.

Il cinema del reale, se realtà viene intesa come immediatezza, vive della carnalità, della vicinanza fisica ai personaggi, dell'osservazione partecipativa. La vicinanza della macchina da presa scatena nelle persone la performance, la favorisce al punto che nei documentari spesso si assiste alla performance dei Personaggi e non dell'io.³²⁸

Gianfranco Pannone evidenzia come pure *Below sea level* (Gianfranco Rosi, 2008) di incarni l'unione della modalità osservativa con quella partecipativa:

C'è un altro straordinario film che mette in discussione l'idea di un "racconto del reale" tutto concentrato sull'osservazione neutrale; è *Below sea level*, di Gianfranco Rosi, un film degno del miglior Cassavetes. Anche lì l'autore non si limita a osservare ciò che lo circonda (uomini ormai anziani che vivono ai margini della società, nei luoghi della California più deserta e remota cari ad Antonioni), ma, entrando in relazione con i suoi testimoni (e grazie a un lavoro di lunga e opportuna frequentazione, non dimentichiamolo), intraprende un viaggio unico e originale in un mondo fuori dal mondo.³²⁹

Vediamo quindi come la modalità osservativa e partecipativa entrino in comunione nel processo di realizzazione di tali opere in una sorta di “osservazione partecipativa”, come definita da Roberto Minervini. Se da una parte l'autore segue con spontaneità e senza esplicita interazione i protagonisti della storia osservandone la quotidianità e le proprie vicende, dall'altra c'è una sua forte componente partecipativa che lo vede entrare in relazione con i soggetti del racconto costruendo innanzitutto un rapporto di conoscenza reciproca che va poi a influenzare ciò che il soggetto filmato “metterà in scena” durante il momento delle riprese. Ricordiamo che questa spiccata presenza dell'autore continua anche in fase di post-produzione quando si cerca di creare una narratività del girato nel montaggio ma anche un maggiore coinvolgimento emotivo tramite l'uso musiche ed effetti sonori. Il regista, quindi, contemporaneamente osserva una data situazione ma non manca di influenzarla attraverso la sua relazione invisibile con i soggetti coinvolti ma anche raccontando il proprio sentire attraverso le tecniche narrative più svariate (musiche, intermezzi di *voice over*, inserti d'archivio, interventi di messa in scena, etc.).

Potremmo fare un passaggio ulteriore e prendere in causa anche un'altra delle categorie teorizzate da Nichols, ovvero quella riflessiva. Infatti, come abbiamo visto, i registi del “Cinema del Reale” mettono in discussione quelli che sono i canoni del linguaggio documentario integrando aspetti narrativi tipici del cinema di finzione in una dimensione sperimentale e ibrida funzionale al

³²⁸ ZONTA DARIO, *l'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 40.

³²⁹ PANNONE GIANFRANCO, DE VINCENTI GIORGIO e MISSIO STEFANO, *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, Atripalda Cinema sud, 2012, p. 139.

racconto della storia che vogliono restituire. Gli autori riflettono quindi sulle modalità di rappresentazione del reale ribaltandone i canoni del linguaggio documentario e scardinando le aspettative del pubblico sul genere con un'opera fuori dagli schemi. Una modalità di rappresentazione della realtà che, per l'appunto, «ha una maggiore consapevolezza di sé e che maggiormente mette in dubbio se stessa.»³³⁰

Un altro accademico che indaga le nuove forme del documentario italiano è Antonio Capocasale dell'Università del Salento. Egli vede il “Cinema del Reale” come ibridazione tra le “istanze documentarie” e le forme narrative del “racconto finzionale”:

Proprio con il termine “ibridazione” siamo soliti definire una delle pratiche più ricorrenti all'opera nel cinema del reale italiano contemporaneo, intesa come una fusione, nei singoli film, tra istanze documentarie e forme narrative di racconto finzionale (L'estate di Giacomo di Alessandro Comodin, Bella e perduta di Pietro Marcello), o tra codici, registri, materiali visivi differenti (le animazioni realizzate da Lorenzo Ceccotti in *The dark Side of the Sun* di Carlo Hintermann o quelle di Simone Massi ne *La strada dei Samouni* di Stefano Savona; la fusione tra filmati d'archivio e riprese effettuate “ex novo” in *Terramatta*. Il Novecento italiano di Vincenzo Rabito o *Triangle* di Costanza Quatriglio)³³¹.

L'articolo menzionato continua con l'analisi dei diversi approcci che registi come Michelangelo Frammartino, Roberto Minervini, Giovanni Columbu e Leonardo di Costanzo hanno nella cattura del reale, evidenziando ancora una volta la molteplicità di forme e linguaggi che il “Cinema del reale” comprende.

Capocasale inquadra il fenomeno del “Cinema del Reale” contemporaneo italiano da diverse prospettive, partendo con l'identificare meglio il suo oggetto di studio. Da tali riflessioni, è stato possibile mettere maggiormente a fuoco le definizioni emerse già dagli studi di Daniele Dottorini. In particolare, Capocasale, come lo stesso Dottorini³³², sottolineano come il “Cinema del Reale” contemporaneo abbia simultaneamente un rapporto stretto con il documentario sperimentale degli

³³⁰ NICHOLS BILL, *Introduzione al documentario*, cit., p. 134.

³³¹ CAPOCASALE ANTONIO, “Lingua che vuol essere altra lingua. Pratiche del cinema del reale italiano e sguardi internazionali”, in CERVINI ALESSIA, TAGLIANI GIACOMO (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi da Bazin a Netflix*, Atti del convegno di Studi, Università degli Studi di Palermo, VerbaManent, Palermo University Press 2020.

³³² DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, cit., pp. 61 e 62.

anni '60 e la tradizione realista italiana, e allo stesso tempo con il presente, intercettando fenomeni e mutazioni del contemporaneo³³³.

L'idea principale dalla quale muove questo studio è che il cinema del reale sia la forma più fortemente contemporanea dell'immagine, che più decisamente corrisponde (nel senso che vedremo tra poco) alla contemporaneità per come intercetta, s'interroga, mette in forma qualcosa del presente, dei suoi modi sentire la realtà, il mondo, i problemi della nostra epoca. Al tempo stesso, il cinema del reale italiano appare profondamente legato a una tradizione, a un pensiero e a una pratica del cinema, a una cultura cinematografica nazionale più vasti, considerati in prospettiva storica³³⁴.

Citando Hal Foster e il suo *Il ritorno al reale. L'avanguardia a fine novecento*, Capocasale sottolinea, in particolare, che il fenomeno del "Cinema del Reale" italiano nasce all'interno di un contesto di "ritorno al reale" e una sempre maggiore "pervasività della forma documentaria".³³⁵ Se Dottorini faceva riferimento al "Cinema del Reale" come "creazione del mondo"³³⁶, Capocasale vede in questa forma filmica un mezzo per indagare la realtà e restituirne un senso più profondo:

Si tratta di un modo particolare di pensare, e concretare in forma filmica, un rapporto tra l'immagine e ciò che è altro dall'immagine, di guadagnare alla visione una qualche realtà che non è però all'immagine riducibile, che può non essere affatto evidente, di restituire per immagini un vero che eccede il fattuale, il sensibile, visibile e dicibile, che dall'immagine stessa esorbita e non può cristallizzarsi in una forma³³⁷.

Sull'onda di Dottorini, anche Capocasale si riferisce al documentario come una forma cinematografica e non come un genere:

[...] questo studio parla di "forma documentaria", e non di "genere". Meno di, mai definibile sulla base di temi, contenuti, schemi o situazioni tipiche. Quel che è in gioco, si è detto, è un certo modo di essere in relazione con un certo modo di far cinema stando a livello delle cose. Relazione, soprattutto nel segno di quella disponibilità e ricettività che descrivevo in apertura. Quindi attitudine, prassi, metodo e idea, modalità di sentire e pensare il cinema, il mondo, l'immagine. Di tale relazione, di tale sguardo documentario,

³³³ Cfr. CAPOCASALE ANTONIO, *Stare a livello delle cose. Il cinema del reale italiano tra contemporaneità e tradizione*, Fondazione Ente dello spettacolo, 2022, p.18 e 19.

³³⁴ Ivi, p.30

³³⁵ Ivi, p.19.

³³⁶ Cfr. DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, cit., pp. 198-201 e 222.

³³⁷ CAPOCASALE ANTONIO, *Stare a livello delle cose. Il cinema del reale italiano tra contemporaneità e tradizione*, cit., p.20. Inoltre, l'autore ritorna più volte sulla natura indagatrice dei registi del Cinema "del Reale" Cfr. Ivi, pp.14,19,31, 82, 91.

il cinema del reale italiano si alimenta, sperimentando, esplorando nuove possibilità linguistiche, creando, cercando «nuovi rapporti tra l'immagine e la realtà³³⁸»

Allo stesso modo, anch'egli ragiona sulla natura ibrida ed eterogenea del “Cinema del Reale”:

In questo senso si è parlato, da più parti, del cinema del reale italiano come ibrido, se al racconto di fatti realmente accaduti e persone esistenti, ecc., che generalmente si considera proprio del documentario, accostava anche materie e dispositivi solitamente più tipici del cinema finzionale. Ma è evidente che tutto ciò può dipendere ed essere molto influenzato, a monte, dall'idea di documentario, dalle sue pertinenze, materie, pratiche³³⁹

La sua descrizione prosegue mettendo l'accento sulla dimensione sperimentale e dinamica di questo tipo di cinema:

E se si misura, in vari modi, con un reale non confermativo, non evidente, “imprendibile” in immagine, inatteso o imprevedibile, il cinema oggetto di questo studio si caratterizza, al tempo stesso, per la varietà di modi in cui lo accosta, lo restituisce nei film. Per la continua invenzione di forme, cioè, per un dinamismo di scritture e varietà di pratiche, linguaggi, che di un reale a propria volta dinamico, imprendibile, inatteso, non evidente e non confermativo sembrano partecipare, o al quale sembrano accordarsi. Tutto questo, che trova espressioni diverse da autore ad autore, da film a film, intreccia da vicino anche un nodo centrale del presente: il rapporto tra immagine-verità-realtà [...]³⁴⁰

Sul valore sperimentale di tali tipologie di opere Adriano Aprà commenta:

Sono sperimentali i film di cui ho parlato? Lo sono in quanto cercano nuove strategie espressive diverse e opposte a quelle istituzionalizzate dal cinema di finzione e documentario. Lo sono perché saggiano, e molti nella forma del film-saggio. Lo sono perché scoprono nuove ipotesi narrative, nuove strutture drammaturgiche, nuove opzioni di montaggio, di musica, di suono. Lo sono perché vibra in ognuno di essi la tensione verso uno stile personale, perché hanno un progetto estetico e non solo la voglia di raccontare una storia. Lo sono perché non gridano i loro budget ma sussurrano dialogicamente per chi ancora vuole ascoltare.³⁴¹

Per quanto riguarda invece il fronte degli autori, Stefano Savona, in una video intervista alle Giornate degli Autori 2018, ragiona sulla natura multiforme del “Cinema del reale”:

Il cinema del reale per sua natura è multiforme e difficile da raccontare. [...] Sostanzialmente c'è un livello di elaborazione che può essere molto lungo, molto

³³⁸ Ivi, p.14.

³³⁹ Ivi, p.13.

³⁴⁰ Ivi, p.31.

³⁴¹ APRÀ ADRIANO, *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p.118.

complesso e passare da un livello di artificio elevato non necessariamente inferiore a quello del cinema di finzione. [...] Non è una forma, non è un genere ma un film che cerca un corpo a corpo con la realtà e per fare questo deve essere pronto a mettersi in gioco ogni volta³⁴².

A conferma di ciò, Alina Marazzi dichiara che ogni autore «ha la sua cifra», rimarcando come il “Cinema del Reale” si caratterizzi per una natura eterogenea in base allo sguardo autoriale sulla realtà che vuole raccontare.³⁴³

Un'intervista al regista Michelangelo Frammartino conferma invece che il “Cinema del Reale” si basa sulla produzione di idee e pensiero tramite un processo d'interazione con lo spettatore:

Il mio lavoro in quegli anni è stato allora proprio quello di pensare a delle immagini che permettessero percorsi diversi, traiettorie, interazioni con chi le guarda. Per questo ho iniziato a pensare alle immagini in termini di interazione — che è un termine non bello nel campo del cinema, più elegante nel campo delle arti visive. Per me un cinema della realtà era allora un cinema in cui lo spettatore non era più soltanto uno spettatore, ma era per così dire, autorizzato a lavorare su quelle immagini, fare un percorso con loro.³⁴⁴

In conclusione, vediamo quindi come la definizione di “Cinema del Reale” ha molti punti di contatto con quella vista in pocanzi di “documentario d'autore” e “documentario di creazione”, portando i termini ad essere talvolta utilizzati come fossero sinonimi:

Un po' vita reale, un po' narrazione, modulata in stili differenti dai registi che ne hanno fatto il loro marchio di fabbrica, viene variamente etichettata quale «docufiction», «documentario di creazione», «cinema del reale», «non fiction» ecc. La mancanza di una terminologia univoca esprime la fluttuante incertezza dei confini classificatori di questa forma eterogenea, che sembra attingere ai due generi principali - fiction e documentario per dare origine a una nuova tipologia di film, onesta nei presupposti estetici ed etici, e soprattutto attenta allo spettatore, quest'ultimo sempre più disincantato dal coevo immaginario televisivo dei reality, che ha fatto dell'ostentata esibizione della realtà merce appetibile per la vittoria dell'audience.³⁴⁵

³⁴² ANONIMO, *Il cinema del reale, per essere cinema, ha bisogno di un livello di elaborazione elevato*, Cineuropa, <https://cineuropa.org/it/video/359763/>, consultato il 15 gennaio 2023.

³⁴³ Cfr. ZONTA DARIO, *l'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 72.

³⁴⁴ Cfr. DOTTORINI DANIELE, *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, cit., p. 204.

³⁴⁵ PORCELLI TINA, “Alte tirature. I vantaggi della non fiction”, in SPINAZZOLA VITTORIO (a cura di), *Tirature 2014. Videogiochi e altri racconti*, Roma, Il saggiatore, 2014.

È importante segnalare come anche una storica istituzione pubblica come la Rai in anni recenti abbia fatto uso del termine “Cinema del Reale” dandone una definizione personale:

Più che di documentari parliamo di “film della realtà”, capaci di fornire allo spettatore gli strumenti per una maggiore conoscenza del passato e una migliore comprensione dell'oggi, a fronte di una società multiculturale in continua evoluzione. Cinema di ricerca allo stato puro, il documentario ha il merito di esplorare geografie ai margini cogliendone gli elementi di essenzialità e universalità, rivelando una forte predisposizione alle coproduzioni internazionali grazie anche a una nuova generazione di produttori indipendenti che talvolta sono essi stessi autori. È il cinema che più di ogni altro nasce dalla collaborazione tra diversi paesi e viaggia per il mondo creando un network dalle potenzialità non ancora del tutto esplorate.³⁴⁶

In sintesi, potremmo quindi definire il “Cinema del Reale” come una forma cinematografica, piuttosto che un genere basato sulla ripetitività di temi, contenuti, schemi linguistici o situazioni tipiche, che presenta alcune caratteristiche generali: *in primis* si tratta di un cinema libero, ovvero che non segue regole o stili documentaristici prefissati poiché il *focus* dell'autore è nel rappresentare in modo personale una determinata realtà con cui viene a contatto. Proprio per tale motivo, si configura come un cinema ibrido che esplora il linguaggio cinematografico e le sue forme, facendo coesistere uno sguardo documentaristico, l'esigenza narrativa tipica del cinema di finzione e l'innovazione del cinema sperimentale. Alberto Lastrucci, direttore del Festival dei Popoli di Firenze, aggiunge:

Il “Cinema del Reale” ha la pretesa di scoprire qualcosa dei personaggi, cogliere la loro anima. Qualcosa di non filmabile. Il loro passaggio da doc a finzione è accompagnato da una preservazione dello sguardo documentaristico.³⁴⁷

L'influenza ha chiaramente radici storiche, attingendo alla tradizione neorealista e del documentario sperimentale anni '50 e '60, con autori di riferimento come Cecilia Mangini, Gianfranco Mingozzi e Vittorio De Seta. Tale tesi è sostenuta anche da Giorgio

³⁴⁶ ANONIMO, *Rai Cinema e le nuove produzioni di cinema del reale*, Rai.it, maggio 2022, <https://www.rai.it/raicinema/news/2022/05/Rai-Cinema-e-le-nuove-produzioni-di-cinema-del-reale-c36451e0-239c-4560-bbd3-604260c48e39.html>, consultato il 15 gennaio 2023.

³⁴⁷ Intervista rilasciata da Claudia Maci e Alberto Lastrucci a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 18/12/2023, online

Gosetti, delegato Generale delle Giornate degli Autori alla Mostra di Venezia e vicedirettore della Mostra di Venezia dal 1991 al 1996:

Sicuramente dei precursori del Cinema del Reale possono essere la Mangini e De Seta. Per esempio, senza la Magini non ci sarebbe Pisanelli e, ancora, Fabio Mollo recupera dei passaggi dai corti di De Seta per il suo doc *Semi Dei*. Ricordiamo, anche, che grandi autori come Monicelli, Pontecorvo, Rossellini e Lizzani sono proprio partiti sperimentando con quella che allora era chiamato “documentario di creazione”.³⁴⁸

Il regista si avvale di un approccio fortemente soggettivo in quanto non si propone di rappresentare un fatto così com'è nel modo più verosimile possibile, obiettivo invece della corrente del “*Direct Cinema*”, quanto di proporre un punto di vista su tale fatto. Siamo di fronte quindi a un cinema indagatore della realtà che produce idee e pensiero. È un cinema che recupera le categorie di Nichols mescolandole in quanto vengono a coesistere sia aspetti della modalità osservativa che di quella partecipativa. L'autore è interessato a riprendere ciò che accade nella realtà d'interesse e allo stesso tempo intreccia relazioni con i soggetti o la comunità coinvolta. Non di meno, ragiona sulle potenzialità del mezzo cinematografico, sperimentandone forme e linguaggi, stravolgendo i canoni tipici del genere documentario.

2.4 Ricostruzione storica del fenomeno del “Cinema del Reale” e i suoi esponenti

Se abbiamo visto cosa si intende per “Cinema del Reale”, ora è il momento di comprendere meglio la nascita e sviluppo di tale fenomeno e quali autori ne fanno parte.

Innanzitutto, Antonio Capocasale ricostruisce l'origine dell'espressione “Cinema del Reale”:

Già l'espressione "cinema del reale" sembra parlare di un legame, di qualcosa di simile a un'appartenenza. O ancora, e più pasolinianamente, di un "far cinema del reale", col reale, di un concepire "la realtà nel suo complesso" anche come «cinema naturale e vivente». [...] Va detto che l'espressione è stata usata a volte come sinonimo di "documentario", magari in parte anche sulla scia di storici festival francofoni a esso dedicati (Vision du Réel o Cinéma du Réel). O, per lo più, negli ultimi anni, per riferirsi a qualcosa che col

³⁴⁸ Intervista rilasciata da Giorgio Gosetti a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 11/10/2023, online.

documentario non coincideva pienamente, e che per qualche ragione se ne allontanava, pur intrattenendo con esso un'affinità piuttosto stretta³⁴⁹.

Anche Guy Gauthier conferma che il termine “Cinema del Reale” prende origine in occasione dei “Rencontres internationales du film ethnographique et sociologique” tenutosi presso la Maison des arts et de la culture di Créteil nel 1975 e nel 1976. In questa occasione venne coniata l'espressione “Cinéma du réel”.³⁵⁰

In tempi più recenti tale espressione è stata recuperata in Italia da critici cinematografici e realtà festivaliere per individuare principalmente un “cinema altro”, strettamente correlato alla realtà, che racconta e allo stesso tempo plasma, e prende le distanze dai codici linguistici generalmente connessi al cinema documentario. In prima linea abbiamo sicuramente i critici cinematografici Alessandro Stellino e Daniela Persico, fondatori della rivista online Filmidee.it nel 2011. Fin dal suo lancio, Filmidee ha supportato il “Cinema del Reale” pubblicando recensioni ai film, focus sul fenomeno³⁵¹ o interviste ad autori³⁵² e produttori³⁵³. Dal 2013 ogni estate organizzano un

³⁴⁹ CAPOCASALE ANTONIO, *Stare a livello delle cose. Il cinema del reale italiano tra contemporaneità e tradizione*, cit., p.13.

³⁵⁰ Cfr. GAUTHIER GUY, *Storia e pratiche del documentario*, cit., p.267; Gauthier Guy, *Le Documentaire: un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995, pp. 180-181; PILARD PHILIPPE e BLUHER, DOMINIQUE, *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968: création et créateurs*, Rennes Université de Rennes, Agence du court métrage, 2009, p.205.

³⁵¹ Vedi PERSICO DANIELA, *Recondite illuminazioni: gli acquarelli di Pietro Marcello*, filmidee.it, 29/10/2015, <https://www.filmidee.it/2015/10/recondite-illuminazioni-gli-acquarelli-di-pietro-marcello/>, ultima consultazione 17/10/2023; STELLINO ALESSANDRO e PERSICO DANIELA, *Del fare cinema, oggi*, filmidee.it, 21/09/2016, <http://www.filmidee.it/2016/09/del-fare-cinema-oggi/>, ultima consultazione 17/10/2023; PERSICO DANIELA, *Per un realismo trasfigurato*, filmidee.it, 19/04/2018, <http://www.filmidee.it/2018/04/per-un-realismo-trasfigurato/>, ultima consultazione 17/10/2023; ZONTA DARIO, *La politica del metodo. Per un altro cinema italiano*, filmidee.it, 10/10/2012, <https://www.filmidee.it/2012/10/la-politica-del-metodo-per-un-altro-cinema-italiano/>, ultima consultazione 17/10/2023; LONGO MARCO, *Realtà Chimera*, filmidee.it, 21/05/2018, <https://www.filmidee.it/2018/04/realta-chimera/>, ultima consultazione 17/10/2023.

³⁵² Interviste ad autori come Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino, Roberto Minervini, Giovanni Columbu, Alessandro Comodin: FILMIDEE, *L'angelo in rivolta*, filmidee.it, 29/10/2015, <http://www.filmidee.it/2015/10/langelo-in-rivolta/>, ultima consultazione 17/10/2023; MOZETIC JAN, *filmare il silenzio: intervista a Pietro Marcello*, filmidee.it, 13/03/2012, <https://www.filmidee.it/2012/03/filmare-il-silenzio-intervista-a-pietro-marcello/>, ultima consultazione 17/10/2023; FILMIDEE, *Lo sfondo in primo piano. lezione aperta*, filmidee.it, 03/10/2016, <http://www.filmidee.it/2016/10/lo-sfondo-in-primo-piano-lezione-aperta/>, ultima consultazione 17/10/2023; STELLINO ALESSANDRO, *Il mondo in fiamme*, filmidee.it, 03/11/2018, <http://www.filmidee.it/2018/11/il-mondo-in-fiamme/>, ultima consultazione 17/10/2023; ZONTA DARIO, *L'altro lato dell'America*, filmidee.it, 22/06/2015, <https://www.filmidee.it/2015/06/laltro-lato-dellamerica/>, ultima consultazione 17/10/2023; ZONTA DARIO, *Ai margini del quadro. intervista a Giovanni Columbu*, filmidee.it, 18/04/2013, <https://www.filmidee.it/2013/04/ai-margini-del-quadro-intervista-a-giovanni-columbu/>, ultima consultazione 17/10/2023; CASAGRANDE CONTI YURI, *Preparare la realtà per il cinema*, filmidee.it, 18/08/2022, <https://www.filmidee.it/2022/08/preparare-la-realta-cinema/>, ultima consultazione 17/10/2023.

³⁵³ Vedi le interviste a Carlo Cresto-Dina della Tempesta Film e Paolo Benzi della Okta Film in STELLINO ALESSANDRO, *Profezie del presente*, filmidee.it, 4/05/2016, <http://www.filmidee.it/2016/05/profezie-del-presente/>, ultima consultazione 17/10/2023; PERSICO DANIELA, *Un cinema che annulla le distanze*, filmidee.it, 2/05/2016, <https://www.filmidee.it/2016/05/un-cinema-che-annulla-le-distanze/>, ultima consultazione 17/10/2023.

campus in Sardegna dal nome “Filmidee Summer School” che nel corso degli anni ha avuto il presidio di autori come Gianfranco Rosi, Alice Rohrwacher, Pietro Marcello, Giovanni Columbu, Alessandro Comodin e Michelangelo Frammartino.³⁵⁴ Anche Alina Marazzi sottolinea l'estrema importanza della rivista online Filmidee nella diffusione di «un'idea diversa di cinema» rappresentata dal “Cinema del Reale” italiano.³⁵⁵ Alla rivista collabora anche il critico e produttore cinematografico Dario Zonta che ha partecipato alla produzione di alcuni film del “Cinema del Reale” come *La bocca del lupo* (Pietro Marcello, 2009), *Tutto parla di te* (Alina Marazzi, 2012), *Sacro Gra* (Gianfranco Rosi, 2013), *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016), *Louisiana (The Other Side)* (Roberto Minervini, 2016) e *Che fare quando il mondo è in fiamme? (What You Gonna Do When the World's on Fire?)*, (Roberto Minervini, 2018). Ha inoltre prodotto per l'Avventurosa i film di Pietro Marcello *La bocca del lupo*, *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015) e *Martin Eden* (Pietro Marcello, 2019). La rivista diventa, tra l'altro, promotore del suo ultimo libro *L'invenzione del reale*, raccolta di interviste agli autori del “Cinema del Reale”.³⁵⁶

A fianco alla critica, anche i festival hanno avuto un ruolo essenziale nell'affermazione dell'etichetta del “Cinema del Reale”. Caso evidente è quello dell' “IsReal - Festival di Cinema del Reale”, fondato dallo stesso Alessandro Stellino nel 2016. Il festival di Nuoro in Sardegna offre un'ampia selezione di documentari da tutto il mondo e ha ospitato nel corso degli anni retrospettive a Pietro Marcello, Martina Parenti e Massimo D'Anolfi, Roberto Minervini e Michelangelo Frammartino, quest'ultimo ospite d'onore all'edizione del 2022, oltre che svariate proiezioni speciali.³⁵⁷ Alla IV edizione del festival sono presentati due libri molto importanti per la definizione del fenomeno del “Cinema del Reale” e da noi più volte menzionati in sede di questa ricerca: *La passione del reale* di Daniele Dottorini e *L'invenzione del reale* di Dario Zonta.

Un altro festival che cavalca l'onda del prestigio acquisito dal “Cinema del Reale” è “La festa di Cinema del Reale”, nato a Specchia (Lecce) nel 2004 e poi trasferitosi a Corigliano d'Otranto (Lecce) nel 2019 sotto la direzione artistica del regista Paolo Pisanelli. «Vogliamo farvi conoscere

³⁵⁴ Vedi STELLINO ALESSANDRO e PERSICO DANIELA, *Fari nella notte*, filmidee.it, 21/06/2016, <http://www.filmidee.it/2016/09/fari-nella-notte/>, ultima consultazione 17/10/2023.

³⁵⁵ Cfr. ZONTA DARIO, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 69.

³⁵⁶ Vedi ZONTA DARIO, *L'Invenzione del reale*, filmidee.it, 05/07/2017, <https://www.filmidee.it/2017/07/l'invenzione-del-reale/>, ultima consultazione 17/10/2023.

³⁵⁷ Ad esempio: *Surbiles* (Giovanni Columbu, 2017) in apertura I edizione; *L'estate di Giacomo* (Alessandro Comodin, 2011) come evento speciale e *The Challenge* (Yuri Ancarani, 2016) fuori concorso alla II ed.; *Faith* (Valentina Pedicini, 2019) omaggio alla regista alla V ed.; *Guerra e Pace* (Martina Parenti e Massimo d'Anolfi, 2020) come film di chiusura della VI ed. e *Dal pianeta degli umani* (G. Cioni, 2021) fuori concorso alla VII ed.

il cinema più spericolato, curioso, inventivo che si possa vedere e ascoltare», come si evince dal motto, il festival presenta generi differenti che spaziano dai film sperimentali, ai film-saggio; dai diari personali ai film di famiglia; dai grandi reportage alle inchieste storiche fino ai racconti frammentari. Le opere sono di autori più o meno riconosciuti, con focus geografici, politici e culturali differenti, «espressione di un cinema d'autore, che dispone di scarse risorse economiche ma che è dotato di grandi capacità inventive e comunicative».

Come dichiara lo stesso regista Paolo Pisanelli si tratta di opere *sui generis* riconducibili al “Cinema del Reale”:

Questi film sono eccezionali strumenti di indagine, conoscenza, narrazione del reale e sono ispirati dal bisogno di dire le cose e vedere gli uomini e le donne come sono, senza ricorrere allo stratagemma di inventare lo straordinario, perché possono ritrovare nel reale l'accadimento straordinario. La realizzazione di questi film spesso richiede anni di ricerche e di riprese perché raccontano eventi, cambiamenti e trasformazioni nel tempo. Gli autori hanno la capacità di improvvisare e di affrontare le casualità, collaborando con attori che sono generalmente persone reali e che raccontano le loro esperienze o interpretano se stessi, mettendo in gioco le proprie verità... Il cinema del reale è un corpo a corpo tra chi filma e chi è filmato, è un'improvvisazione dinamica fatta di sguardi, parole e movimenti³⁵⁸.

Tra le madrine del festival abbiamo la documentarista storica Cecilia Mangini, più volte ospite dell'iniziativa e stretta collaboratrice negli ultimi documentari di Paolo Pisanelli³⁵⁹. Tra gli ospiti delle varie edizioni si menzionano: Agnès Varda, Daniele Vicari, Andrea Segre, Costanza Quatriglio, Giovanni Cioni, Valentina Pedicini, Leonardo Di Costanzo, Gianfranco Rosi, Marco Bertozzi, Gianfilippo Pedote e molti altri.

A queste piccole e relativamente nuove realtà si affiancano quelle storiche del Festival dei Popoli di Firenze o delle Giornate degli Autori di Venezia che, come vedremo nello specifico al capitolo quarto, hanno svolto la funzione di scopritori e promotori di questa nuova forma cinematografica e i suoi autori.

³⁵⁸ PISANELLI PAOLO, *Il progetto*, Cinema del Reale, <https://www.cinemadelreale.it/cdr/ilprogetto.php>, ultima consultazione il 17/10/2023.

³⁵⁹ Si fa riferimento ai documentari *Due scatole dimenticate – Viaggio in Vietnam* (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2020), *Il mondo a scatti* (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2021) e *Grazia Deledda la rivoluzionaria* (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2023).

Alina Marazzi ringrazia proprio le realtà dei festival che danno possibilità agli autori del nuovo documentario italiano di mostrare le loro opere ma allo stesso di conoscersi fra di loro e avere opportunità di scambio:

[...] il nuovo cinema c'è già, da tempo. Ha bisogno di più visibilità, diffusione, questo sì. Ci sono poi spazi di incontro e confronto tra registi che sono i festival dove abbiamo la possibilità di vedere il lavoro degli altri e incontrarci tra noi, anche in modo informale, e questi sono spazi importanti che andrebbero sostenuti³⁶⁰.

Di “Cinema del Reale”, quindi, si parla sempre di più e si è anche di più alla ricerca, tanto che Vito Zagarrìo lo considera come un termine alla moda, alla pari di un *brand* promozionale:

Lo slogan «cinema del reale» è diventato di moda, cavalcando l'onda del festival Cinéma du Réel, indagando (come fanno alcuni bravi studiosi italiani come Marco Bertozzi o Daniele Dottorini) sul nuovo documentario italiano, ibridato con la finzione e contaminato dalla necessità della messa in scena³⁶¹.

Zagarrìo dichiara inoltre che le produzioni del nuovo documentario italiano stiano diventando più rilevanti rispetto a quelle del cinema di finzione:

[...] il nuovo documentario italiano del nuovo millennio è diventato forse più importante del cinema «normale». E uno dei fenomeni più eclatanti di un cinema, invece, «fuori norma», un cinema indipendente dal punto di vista del modo di produzione, e sperimentale nelle vie espressive che sceglie³⁶².

Per lui il “Cinema del Reale” mette in discussione la definizione classica di documentario:

La definizione di «documentario» come film girato senza esplicite finalità di finzione, senza sceneggiatura che pianifichi le riprese, e senza attori è stata messa largamente in discussione, da opere come *Sacro GRA* e *Fuocoammare* di Rosi (vincitori a Venezia e Berlino), come *Terramatta* e *87 ore di Quatriglio*; o come *Tir* di Alberto Fasulo (vincitore alla Festa di Roma) che fa rifare a un attore i gesti veri (documentari) di un camionista. Sono passati solo pochi anni, ma sembra un'era, da quando Walter Veltroni criticava Michael Moore vincitore del festival di Cannes, perché il suo *Fahrenheit 9/11* «non era un film». In anni più recenti, d'altronde, lo stesso Veltroni è diventato regista di film/documentari d'autore...³⁶³

³⁶⁰ ZONTA DARIO, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 73.

³⁶¹ ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Venezia Marsilio, 2021, pp.171 e172.

³⁶² Ivi., p.173.

³⁶³ Ivi., p.175.

Per tale motivo, conclude Zagarrio, il “Cinema del Reale” è da ritenersi uno dei fenomeni più importanti del cinema italiano del nuovo secolo:

Insomma, il «Cinema del reale», dai pionieri degli anni settanta-ottanta (Daniele Segre) a quelli degli anni novanta (Daniele Incalcaterra, Leonardo Di Costanzo, Gianfranco Pannone), sino alla proliferazione di nuovi documentaristi degli anni duemila (penso, tra gli altri, a Stefano Savona, a Giovanni Piperno, ad Agostino Ferrente, allo stesso Bertozzi - nel numero di «Cartaditalia» in veste di saggista ma anche ottimo documentarista) è uno dei fenomeni più importanti del cinema italiano nel nuovo secolo. Non solo, ma il suo successo si riverbera sul documentario classico, come quello di un grande maestro come Vittorio De Seta, che oggi può davvero essere riletto come sperimentatore e anticipatore di molte riflessioni sull'uso «politico» della tecnologia³⁶⁴.

Ciò può essere confermato dalla miriade di rassegne, eventi e festival a esso dedicato e nello specifico a due avvenimenti cardine della seconda decade del secolo: da una parte, i successi riscontrati da più documentari prodotti dall'Istituto Luce nel 2012³⁶⁵ e, dall'altra, il programma principale della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (ed. 2012) dedicata a “Il cinema documentario oggi: L'Italia allo specchio”.³⁶⁶ Dell'interesse portato avanti da parte di Istituto Luce verso le produzioni del “Cinema del Reale” avremo modo di approfondire meglio nel quarto capitolo con l'intervista dedicata a Enrico Bufalini (direttore della distribuzione cinematografica, della produzione documentaristica e della gestione dell'archivio storico Luce di Cinecittà).

Anche istituzioni come la Rai hanno di recente messo in evidenza l'importanza del fenomeno del “Cinema del reale” per l'industria cinematografica e la cultura italiana. Nel corso di un incontro con la stampa e gli addetti ai lavori tenutosi lo scorso 20 maggio 2022 durante il Festival di Cannes all'Italian Pavilion dell'Hotel Majestic, il *broadcaster* ha ripercorso gli ultimi dieci anni di attività e annunciato i nuovi documentari attualmente in produzione, tra i quali spiccano i prossimi lavori di tanti nomi di punta del “Cinema del reale” italiano. L'amministratore delegato di Rai Cinema Paolo del Brocco descrive così il fenomeno:

È un genere dell'audiovisivo che, come nessun altro permette, la massima forma di libertà e immersione nella realtà in cui viviamo. Rai Cinema ha sostenuto un progetto organico di sostegno al cinema del reale che si è andato affermando negli anni in tanti contesti internazionali che lo riconoscono appieno come cinema. A fronte di una realtà multi-etnica in costante evoluzione e difficile da indagare, il genere ha il merito di esplorare

³⁶⁴ Ivi., p. 179.

³⁶⁵ Tra questi si citano *Tahrir* (Stevano Savona, 2011) e *148 Stefano – Mostri dell'inerzia* (Maurizio Cartolano, 2011)

³⁶⁶ Ivi., p. 180 e 181.

geografie ai margini. Il merito va anche a una nuova generazione di produttori indipendenti e di giovani autori molto coraggiosi, con film che viaggiano per il mondo creando un network di possibilità non ancora del tutto esplorate³⁶⁷.

Alle parole di Del Brocco hanno fatto seguito quelle del presidente di Rai Cinema Nicola Claudio:

Il documentario non è un genere assertorio, bensì trasversale, nei paesi anglosassoni si usa spesso il termine non fiction. Noi l'abbiamo ribattezzato cinema del reale, nel quale il racconto delle realtà assume diverse sfumature come strumento utile allo spettatore per conoscere il passato e capire meglio il presente³⁶⁸.

Sul sito ufficiale della Rai viene poi rilasciato un articolo di sintesi, con video propagandistico annesso³⁶⁹, che racconta le nuove tendenze del documentario italiano e l'apporto che Rai ha avuto nel suo sviluppo.

Nel corso della ricerca bibliografica relativa alla definizione di "Cinema del Reale" si è riusciti a individuare quelli che sono gli autori più citati dall'accademia, dalla critica, dalle istituzioni e dal mondo autoriale stesso e quindi riconducibili a tale fenomeno. Tra i nomi più frequenti troviamo Alessandro Comodin, Alice Rohrwacher, Andrea Segre, Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino e Roberto Minervini. A questi si affiancano autori apripista e già attivi nella prima metà degli anni Dieci del duemila come Alina Marazzi, Costanza Quatriglio, Daniele Vicari, Gianfranco Pannone, Leonardo Di Costanzo, Mario Balsamo, Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, Paolo Pisanelli e Vittorio Moroni. Tra i più sperimentali e innovatori del linguaggio abbiamo poi Agostino Ferrente, Carlo Hintermann, Daniele Incalcaterra, Giovanni Cioni, Giovanni Columbu e Stefano Savona. Si trovano poi alcuni giovani emergenti come Federico Ferrone e Michele Manzolini, Francesco Montagner, Juri Ancarani, Michele Pennetta e Valentina Pedicini. È importante sottolineare che si tratta di una lista di nomi non esaustiva e in continuo aggiornamento, dove non si intende gerarchizzare gli autori o confinarli in categorie che risulterebbero per natura labili. Inoltre, alcuni autori come Alice Rohrwacher, Andrea Segre e Leonardo di Costanzo, ma anche Pietro Marcello e Roberto Minervini in anni più recenti, nascono come documentaristi per poi approdare alla finzione. Nella loro transizione, spesso portano con sé

³⁶⁷ STANZIONE DAVIDE, *Cannes, Rai Cinema presenta le nuove produzioni di cinema del reale*, E-Duesse.it, 20 maggio 2022, <https://www.e-duesse.it/cinema/cannes-rai-cinema-presenta-le-nuove-produzioni-di-cinema-del-reale/>, consultato il 15 gennaio 2023.

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ ANONIMO, *I documentari Rai Cinema*, luglio 2022, <https://www.rai.it/raicinema/video/2022/07/La-realta-sullo-schermo-non-e-mai-stata-cosi-grande-c6031a89-62a9-49a6-bc14-d64f6ce323b5.html>, consultato il 15 gennaio 2023.

il loro sguardo e approccio documentaristico integrandolo all'interno della storia di finzione che vogliono raccontare. Ecco perché, ad esempio, Alice Rohrwacher che è comunemente associata al cinema di finzione viene considerata dalla critica connessa al fenomeno del "Cinema del Reale" e, in sede di ricerca, le sue opere verranno comunque inserite nel *corpus film* del capitolo 3.

Uno sguardo intimo agli autori riconducibili al "Cinema del Reale" è rappresentato dal già menzionato *L'invenzione del reale* a cura di Dario Zonta, portavoce come critico cinematografico e produttore del fenomeno del "Cinema del reale". In questa raccolta di interviste, a quelli che Zonta ritiene gli autori cardine nella innovazione e crescita del nuovo cinema documentario italiano, sono presenti sguardi e riflessioni sull'industria del documentario italiano e sul rapporto personale degli autori con la materia del "reale":

I dieci registi intervistati in questo libro sono il frutto di una selezione discrezionale e non esaustiva, guidata da un criterio – esplicitato dal titolo del libro: *L'invenzione del reale* – suggestivo ma problematico, che assume come canone l'ibridazione tra realtà e finzione, tra documentario e drammaturgia, tra documento e narrazione in un impasto linguistico dallo statuto ambiguo. Sono autori che partendo dal reale sono riusciti, con diverse gradazioni, a trascenderlo, proponendo un cinema innovativo che prova a dire chi siamo, cosa facciamo e dove stiamo andando. Il risultato è sotto gli occhi di tutti: questi film, nati al di fuori dei canali consueti di produzione e distribuzione, hanno rinnovato il cinema italiano degli ultimi anni, portando all'attenzione dei festival internazionali, della critica e ora anche del pubblico un "altro cinema".³⁷⁰

Si nota come Zonta già in un articolo per Filmidee.it del 2012 nominò Leonardo Di Costanzo, Alessandro Comodin, Pietro Marcello, Gianfranco Rosi, Michelangelo Frammartino, Alina Marazzi e Alice Rohrwacher come ambasciatori di nuovi modelli produttivi e modalità alternative di fare cinema³⁷¹. Sempre sulla stessa rivista, Alessandro Stellino in riferimento agli autori del "Cinema del Reale" scrive:

Il cinema italiano che negli ultimi anni sta conquistando la ribalta internazionale dei festival trae la propria linfa vitale dalla realtà. O meglio: da un confronto con la realtà radicalmente aperto alla relazione tra investigazione e scoperta, ricerca e rivelazione. Comodin, Di Costanzo, Frammartino, Marcello, Minervini, Rohrwacher, Rosi sono tutti autori che, in maniera diversa, fanno cinema a partire dalla messa in discussione dei confini tra luoghi dell'immaginario e consuetudini del reale, instaurando un dialogo proficuo con il mondo e con la pratica cinematografica. Interrogando la pertinenza delle

³⁷⁰ ZONTA DARIO, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 7.

³⁷¹ Cfr. ZONTA DARIO, *La politica del metodo. Per un altro cinema italiano*, filmidee.it, 10/10/2012, <https://www.filmidee.it/2012/10/la-politica-del-metodo-per-un-altro-cinema-italiano/>, ultima consultazione 17/10/2023.

forme di rappresentazione a partire dall'oggetto della propria indagine e viceversa, esercitando il proprio sguardo su scenari cangianti, mobili, in trasformazione³⁷².

In conclusione, il termine “Cinema del Reale”, sempre più utilizzato da parte di critici-produttori, dalle realtà festivaliere e in un'ultima fase anche dalle istituzioni, si configura come una vera e propria etichetta promozionale relativa a una certa tipologia di prodotti cinematografici di stampo autoriale e dalla natura ibrida, quindi che si muovono al di fuori dai canonici confini tra cinema di finzione e documentario. Ma non solo, perché a tale espressione è anche possibile associare una lista di autori, per quanto eterogeni siano i loro approcci e tipologie di opere, in continuo aggiornamento. È importante sottolineare come, se da una parte, i confini sono molto incerti su quali opere siano effettivamente riconducibili al “Cinema del Reale” e quali no, dall'altra, pare più evidente inquadrare un gruppo di autori comunemente associato a tale categoria.

Nel capitolo seguente, si farà quindi un passo ulteriore proponendo una modellizzazione dei sistemi produttivi e di circolazione delle opere riconducibili al fenomeno del “Cinema del Reale” accompagnata dall'analisi di opere caso studio annesse.

³⁷² STELLINO ALESSANDRO, *Fuocoammare, oggi*, filmidee.it, 02/05/2016, <http://www.filmidee.it/2016/05/fuocoammare/>, ultima consultazione 17/10/2023.

CAPITOLO 3

ANALISI DEL “CINEMA DEL REALE”: LA COSTRUZIONE DI MODELLI TEORICI E LA VERIFICA TRAMITE CASI STUDIO

In questo capitolo affronteremo l'analisi di come vengono finanziate, prodotte e messe in circolazione le opere riconducibili al “Cinema del Reale”. Sarà inizialmente illustrato l'approccio di ricerca adottato per la teorizzazione di quattro modelli di produzione e circolazione per poi andare a vedere nel dettaglio le caratteristiche di ognuno di essi. La seconda parte è dedicata alla verifica dei quattro modelli mediante la redazione di un *corpus film* e l'analisi di quattro casi studio. Infine, si trarranno alcune considerazioni in virtù dei risultati ottenuti.

3.1 INTRODUZIONE: approccio di ricerca e metodologia d'analisi

La teorizzazione dei quattro modelli di produzione e circolazione nasce da un approccio induttivo che parte da un'osservazione di carattere “micro” da cui sono poi state dedotte “macro” considerazioni. In particolare, si è partito con la raccolta delle testimonianze degli autori e degli iter seguiti nella realizzazione delle loro opere poi messe in relazione con le dinamiche produttive e di circolazione che sono emerse nella ricostruzione storica presente nel capitolo primo.

Al termine del secondo capitolo sono stati evidenziati quelli che sono gli autori principali associabili al fenomeno del “Cinema del Reale”, in questa sede si è fatto un passo in più: attraverso una *desk research* che comprende i contenuti delle interviste raccolte all'interno del volume *L'invenzione del reale* di Dario Zonta, affiancate da quelle all'interno di *Per un cinema del reale* di Daniele Dottorini, oltre a interventi e video contributi provenienti dalla rete, si è delineata un'immagine più chiara dei processi di realizzazione e distribuzione del nuovo documentario italiano. In particolare, gli autori presi in considerazione dal volume di Zonta sono Gianfranco Rosi, Roberto Minervini, Alina Marazzi, Pietro Marcello, Michelangelo Frammartino, Giovanni Columbu, Alessandro Comodin, Leonardo Di Costanzo e Alice Rohrwacher. Considerando quelli che sono i punti in comune tra le varie testimonianze è emerso che la maggior parte di questi autori

ci tengano a mantenere una libertà creativa e per far ciò spesso sono produttori delle loro stesse opere, è il caso di Gianfranco Rosi, Pietro Marcello, Roberto Minervini e Alessandro Comodin. La necessità primaria è quella di garantire un tempo giusto per lo sviluppo dell'opera ed esplorare in modo aperto e sperimentale tutte le capacità del linguaggio cinematografico. Alcuni autori come Alina Marazzi, Leonardo Di Costanzo³⁷³ o Giovanni Columbu dichiarano la necessità di una scrittura libera che non sia imbrigliata dai canoni istituzionali e che non debba adattarsi a una forma standard, in genere richiesta da enti esterni e istituzioni per la valutazione del progetto. Per tale motivo scelgono intenzionalmente di non partecipare a finanziamenti pubblici o bandi. Questi punti in comune, che confermano e integrano i processi evolutivi di carattere industriale riportati nel capitolo 1, hanno permesso di delineare così quattro modelli di produzione e circolazione che tentano di identificare percorsi comuni delle opere del "Cinema del Reale". Si riporta di seguito una sintesi del processo che ha portato alla teorizzazione dei quattro modelli:

1. *Desk research*: raccolta d'interviste scritte e video di autori riconducibili al "Cinema del Reale"
2. Selezione testimonianze della loro esperienza produttiva e di relazione con la filiera
3. Individuazione delle prassi comuni produttive e di circolazione delle loro opere
4. Confronto con le informazioni già emerse nella ricostruzione storica dell'evoluzione dell'industria del documentario contemporaneo italiano riportata nel capitolo 1
5. Teorizzazione dei quattro modelli

Una volta sviluppati i quattro modelli (prima fase) si è passati a una seconda fase di verifica della loro validità attraverso l'individuazione di un *corpus* di opere associabile ad ogni modello. Partendo da questa lista di opere sono stati selezionati un caso studio per ogni modello. I casi studio hanno previsto un'analisi di carattere sia qualitativo che quantitativo, che andremo a vedere più nel dettaglio nell'apposito paragrafo (3.3.2). Si è proceduto quindi con un confronto dei risultati ottenuti e la redazione di osservazioni generali in cui sono stati riportati punti in comune e differenze. Infine, si sono tratte delle conclusioni di carattere macro sulla funzionalità dei quattro

³⁷³ Secondo Leonardo Di Costanzo un documentario "regolato" come nelle produzioni inglesi e nordiche diventa poco interessante. Per questo è promotore di un documentario "libero" che va oltre i limiti di scrittura o di tempo imposti dal sistema produttivo. Cfr. DARIO ZONTA, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, pp. 175 e 176.

modelli teorizzati e le dinamiche che interessano l'industria del documentario italiano contemporaneo e nello specifico la sottocategoria del "Cinema del Reale".

3.2 PRIMA FASE: Teorizzazione di quattro modelli produttivi e di circolazione

Come anticipato, sono stati individuati quattro principali modelli di produzione e circolazione del "Cinema del Reale" italiano. Si riporta di seguito una sintesi dei modelli individuati per avere un primo sguardo complessivo:

1. Il Rai Driven: lo sviluppo dell'opera vede la partecipazione del *broadcaster* Rai con successiva diffusione nel suo sistema verticalmente integrato.
2. L'autoprodotto: si tratta di un'opera indipendente spesso ideata, prodotta, realizzata e diffusa sotto la guida e presenza dell'autore in ogni fase.
3. L'internazionale: l'opera nasce con un ampio respiro internazionale per la storia e i temi trattati, ciò permette di avviare coproduzioni internazionali con successiva circolazione nei Paesi coinvolti.
4. Il partecipativo: l'opera è finanziata grazie al sostegno di una piccola comunità di appassionati, prodotta con mezzi e risorse limitate, per poi essere messa in circolazione tramite proiezioni evento nelle comunità e istituzioni coinvolte nella raccolta fondi.

Si sottolinea che il percorso di ogni film è particolare e a sé stante, quindi, le categorie individuate non sono da considerarsi come assolute. Inoltre, i modelli individuati non sono da intendersi come compartimenti stagni in quanto un'opera esemplificativa può rispecchiarsi in più di uno di essi. È il caso di film come *Fuocoammare* che può intendersi, oltre a prodotto "Rai Driven", anche come "autoprodotto", poiché vede Rosi come produttore oltre che regista, e "internazionale" in quanto coproduzione Italia-Francia. Inoltre, i modelli sono stati meglio definiti grazie all'uso di interviste mirate ad alcuni professionisti del settore appartenenti a realtà produttive prese in esame. È il caso di Gabriele Genuino, responsabile della produzione documentaristica per Rai Cinema, e di Andrea Paco Mariani e di Claudio Cadei, cofondatori della casa di produzione bolognese SMK Videofactory. Di seguito si andrà a esporre nel dettaglio le caratteristiche di ogni singolo modello.

3.2.1 Il Rai Driven

A partire dal successo di critica e pubblico di *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi nel 2013, la Rai ha cominciato a nutrire sempre più interesse verso la produzione del documentario italiano.³⁷⁴ Difatti, sotto la coordinazione di Paola Malanga tra il 2011 e il 2012 nasce una sezione *Rai Cinema* dedicata a quello che viene definito come “Cinema del Reale”, etichetta che racchiude «un cinema di grande vitalità» dalla natura ibrida tra documentario e *fiction*. Nascono quindi nuove modalità produttive in linea con i tempi dilatati di gestazione tipici di tali opere e il loro carattere parzialmente *unscripted* che si apre all'imprevedibile e all'imprevisto intrinseco alla realtà filmata. Basti pensare che *Sacro Gra* ha avuto un tempo di ripresa di tre anni mentre *La strada dei Samouni* (Stefano Savona, 2018) di sei anni. Da una parte si è quindi sviluppata la parte di selezione dei progetti e di sviluppo produttivo mentre, dall'altra, l'aspetto gestionale e amministrativo per la realizzazione. Fin da subito questa nuova sezione si è mossa a sostegno di autori all'epoca emergenti come Gianfranco Rosi, Stefano Savona, Martina Parenti e Massimo D'Anolfi, Roberto Minervini, e Pietro Marcello.³⁷⁵

Rai Cinema ha quindi iniziato a supportare in qualità di coproduttore progetti di natura documentaria con già una solidità economica. Nello specifico, un progetto “Rai Driven” fa in genere richiesta dei contributi pubblici statali. Per l'ottenimento dei contributi automatici Rai mette insieme delle realtà produttive già navigate o opta per il prestigio di un autore “rinomato”.³⁷⁶ Il progetto è, inoltre, forte di una sceneggiatura e un piano di lavorazione chiaro e, talvolta, si sviluppa come una coproduzione internazionale. Spesso Rai Cinema entra a far parte del progetto fin dalle prime fasi, in questo modo la sua presenza fa da garante per il raggiungimento delle risorse necessarie alla realizzazione del film. La produzione, quindi, riesce ad aggregare finanziamenti considerevoli provenienti da varie ed eterogenee fonti (società di produzione, *broadcaster* televisivi internazionali, fondi ministeriali, fondi regionali e soggetti privati). La presenza di Rai

³⁷⁴ Si ricorda che nel gennaio 2020, sotto la guida di Duilio Giammaria, nasce la *Direzione Documentari Rai* che ha come mission la produzione, coproduzione acquisto e preacquisto di documentari in tutte le forme, linguaggi, tematiche allo scopo di alimentare i palinsesti di tutte le reti e piattaforme RAI. Cfr. CONFIDUSTRIA RADIO TELEVISIONI, *Rai: co-produzioni europee, documentari e sviluppo dell'offerta VoD*, confindustriaradiotv.it, 19/10/2020, <https://confindustriaradiotv.it/rai-co-produzioni-europee-documentari-e-sviluppo-dellofferta-vod/>, ultima consultazione 07/03/2023; RAI, *Linee guida Direzione Documentari Rai*, Rai.it, <https://www.rai.it/portale/Direzione-Documentari-663ec861-1bd3-4dae-a303-fac6cae43882.html>, ultima consultazione 07/03/2023.

³⁷⁵ Intervista rilasciata da Gabriele Genuino a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 28/02/24, online.

³⁷⁶ Si intende un autore che ha una lunga carriera nel documentario (es. Gianfranco Pannone) o che si sta affermando sulla scena grazie al riconoscimento riscosso ai festival e dalla critica internazionale (es. Pietro Marcello o Gianfranco Rosi).

facilita quindi il processo dando la sicurezza che non solo l'opera sarà realizzata ma che approderà anche sul mercato. Il film completato viene inviato ai principali festival internazionali e più di prestigio quali Cannes, Venezia, Berlino, Toronto. Una volta ottenuti riconoscimenti l'opera può avere sbocco in sala, in certi casi grazie al ramo distributivo Rai "01 Distribution", per poi passare in esclusiva sui canali televisivi Rai o sulla piattaforma RaiPlay. Il film, grazie ai suoi riconoscimenti ai festival internazionali e quindi alla risonanza sulla stampa internazionale, giova anche di una distribuzione estera più o meno espansa che in alcuni casi non si limita solo al continente europeo.

3.2.2 L'autoprodotto³⁷⁷

Il film nasce da un'idea dell'autore che ne diviene portavoce. Il soggetto spesso non è in linea con i contenuti o la forma ricercati dai produttori. Essendo ideatore del progetto l'autore si fa anche produttore dell'opera seguendo un processo indipendente in modo da assicurarsi la massima libertà creativa e flessibilità tempistica nella lavorazione. Il progetto è quindi totalmente in mano all'autore che ne segue tutti i passaggi: idea, soggetto, sviluppo, postproduzione, distribuzione. Talvolta, per facilitare lo sviluppo del progetto, l'autore entra in collaborazione con un produttore di fiducia che assicura totale libertà creativa. Si può fare riferimento, ad esempio, alla storica collaborazione tra Pietro Marcello e Nicola Giuliano. Una volta stabilito un assetto produttivo indipendente si passa alla ricerca di altri partner produttivi e al recupero delle risorse da fonti variegata. I tempi di lavorazione possono essere molto lunghi e spesso c'è solo un'idea o un canovaccio di partenza senza un vero e proprio soggetto o sceneggiatura. Il film prende concretamente forma solo in sede di montaggio, momento in cui si delinea la storia da raccontare. Spesso la produzione è costituita da una troupe ristretta, nei casi più estremi l'autore può rivestire più ruoli in una sorta di «one man show».³⁷⁸ Il film ha una sua circolazione ai festival, dove talvolta ottiene riconoscimenti importanti che possono contribuire a facilitare l'autore nel suo percorso lavorativo e nella realizzazione dell'opera successiva. La distribuzione è solitamente anch'essa di

³⁷⁷ Il titolo del modello nasce di una dichiarazione del regista Roberto Minervini in cui parla di un cinema autoprodotta e militante che va a colmare le mancanze dei produttori grazie al coraggio di alcuni registi che si fanno produttori delle proprie stesse opere Cfr. DARIO ZONTA, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, pp. 49 e 50.

³⁷⁸ Zagarrìo parla delle nuove modalità di produzione offerte dal digitale che supera i limiti della troupe, laboratorio, pellicola e dello studio di montaggio analogico, generando la figura del film-maker o "one man show" Cfr. ZAGARRIO VITO, *Nouvelle vague italiana: il cinema del nuovo millennio*. Venezia Marsilio, 2021, p. 187.

natura indipendente con iniziative come tour e proiezioni evento per la penisola organizzate dall'autore/produttore stesso o grazie al supporto di un distributore indipendente.

Nella raccolta degli esempi connessi a questa categoria (3.3.1) faremo riferimento alla normativa italiana che identifica come “produttore indipendente” colui che svolge attività di produzione audiovisiva al di fuori del controllo di *broadcaster* e di piattaforme soggetti alla giurisdizione italiana e senza un'esclusiva produttiva per uno di questi *player*.³⁷⁹ Nell'elenco saranno comprese le opere che hanno ottenuto un sostegno economico aggiuntivo, spesso per la chiusura della postproduzione del film e generalmente indicato nelle schede tecniche come “in collaborazione con”, da un ente televisivo (più delle volte Rai Cinema) senza che questo sia entrato in coproduzione o abbia giocato un ruolo produttivo centrale.

3.2.3 L'internazionale

L'idea di progetto presenta una vocazione transnazionale: le storie e le tematiche di natura universale permettono all'autore di mettere insieme realtà di diversi Paesi per una coproduzione internazionale dell'opera. La quota minima richiesta per ufficializzare una coproduzione europea è di almeno il 5% del budget di produzione dal 2007 e del 10% negli anni precedenti.³⁸⁰ Una soglia così bassa permette facilmente l'entrata di coproduttori nel progetto (anche Paesi più piccoli e meno competitivi) e di accedere a una serie di vantaggi economici, tra cui: il coinvolgimento di più produttori e aumento del budget; la riduzione del rischio economico; l'accesso a risorse finanziarie dei paesi coinvolti oltre che a fondi europei; la firma di accordi di preacquisto con i *broadcaster* dei diversi Paesi coinvolti.³⁸¹ Un approfondimento più dettagliato delle politiche di coproduzione internazionale sarà presente nel quarto capitolo.

³⁷⁹ «produttore indipendente»: ai sensi dell'articolo 3, comma 1, lettera t) del decreto legislativo n. 208 del 2021, nonché dei relativi regolamenti dell'Autorità per le garanzie nelle comunicazioni, l'operatore della comunicazione europeo che svolge attività di produzione audiovisiva e che non è controllato da, ovvero collegato a, fornitori di servizi media audiovisivi soggetti alla giurisdizione italiana e, alternativamente:

- i. per un periodo di tre anni non destina più del 90 per cento della propria produzione ad un solo fornitore di servizi media audiovisivi; ovvero
- ii. è titolare di diritti secondari;

Dove per “diritti secondari”, ai sensi dell'articolo 1, comma 5, lettera f) del decreto interministeriale del 15/03/2018, si intende i diritti non primari e relativi allo sfruttamento della produzione audiovisiva all'estero.

Cfr. Gazzetta Ufficiale, 10 dicembre 2021, n. 293; Gazzetta Ufficiale, 25 maggio 2018, n. 120; MiC, *Glossario*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/glossario/>, ultima consultazione il 21/04/2023.

³⁸⁰ Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020, p. 177, 180.

³⁸¹ Cfr. Ivi, p. 178.

Di conseguenza la produzione madre riesce ad aggregare risorse pubbliche e private, trovare partner finanziari dai Paesi esteri coinvolti per la realizzazione del film, oltre che partecipare a bandi europei quali “Eurimages” o a “fondi bilaterali di co-sviluppo” e “fondi di coproduzione”. In particolare, è da evidenziare che nel caso dei fondi ministeriali italiani, sia per quelli di natura selettiva che quelli automatici, le opere in coproduzione godono di premialità e si aggiudicano un punteggio aggiuntivo.³⁸² I vantaggi sono presenti anche nel caso in cui la casa produzione che dà origine al progetto è estera ma entra in partnership con una realtà produttiva italiana. Infatti, dal 2019 è possibile accedere a un bando selettivo dedicato alle coproduzioni minoritarie in cui la partecipazione dell’impresa italiana sia minoritaria rispetto alla quota di proprietà in capo al produttore estero e sia almeno del 20% in caso di coproduzione bilaterale o del 10% in caso di coproduzione multilaterale.³⁸³

L’opera vede i suoi riconoscimenti più importanti nel circuito dei festival dove acquisisce notorietà grazie alla vincita di premi. Tale “economia del prestigio”³⁸⁴ può portare a benefici pragmatici per l’opera: per esempio, la realtà festivaliera può diventare occasione per incontrare ulteriori partner a sostegno delle fasi successive del film e può spingere distributori internazionali all’acquisizione dei diritti del film per la distribuzione in sala.³⁸⁵ In alcuni casi il successo dell’opera nel circuito festivaliero contribuisce a dare prestigio all’autore e a lanciare la sua carriera cinematografica (es. Pietro Marcello, Roberto Minervini, Alessandro Comodin). Anche la fase di distribuzione del film giova del sistema di coproduzione che gli apre le porte verso i mercati dei coproduttori coinvolti ma anche in paesi terzi con cui i coproduttori hanno rapporti privilegiati.³⁸⁶ In questo modo le opere rientranti in tale modello trovano interesse distributivo anche da parte dei distributori internazionali.

³⁸² Cfr. MIC, *Focus coproduzioni, compartecipazioni e produzioni internazionali*, Direzione generale cinema e audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-coproduzioni-compartecipazioni-e-produzioni-internazionali/>, ultima consultazione il 25/06/2024.

³⁸³ Cfr. MIC, *Bando coproduzioni minoritarie*, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/bando-coproduzioni-minoritarie/>, Direzione generale cinema e audiovisivo, ultima consultazione il 25/06/2024.

³⁸⁴ Cfr. ENGLISH JAMES, *The economy of prestige: prizes, awards and the circulation of cultural value*, Harvard University Press, Cambridge, 2005; CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020, p. 75.

³⁸⁵ Cfr. Ivi, 180.

³⁸⁶ Cfr. Ivi, 178.

3.2.4 Il partecipativo

Per *crowdfunding* si intende generalmente una forma di finanziamento collettivo che nasce come iniziativa dal basso e può andare a supportare iniziative eterogenee come eventi culturali, prodotti videoludici e audiovisivi, campagne elettorali, raccolte fondi per situazioni di emergenza sanitaria, sociale, etc. Una campagna *crowdfunding* mette quindi insieme un gruppo di persone interessate a sostenere il progetto in questione e accomunate da fattori condivisi quali la provenienza geografica, l'orientamento politico, la passione per una certa tematica o un determinato autore, etc... Possono esserci anche altre ragioni che spingono una persona a prendere parte a una campagna *crowdfunding* tra cui: il desiderio di sostenere un progetto con difficoltà nel reperimento di fondi; la volontà di difendere la libertà espressiva di un autore, altrimenti condizionata in un sistema di finanziamento dall'alto; il desiderio di promuovere una cultura di finanziamento alternativa rispetto a quella dominante del mercato. Nel campo dell'audiovisivo è più difficile che venga utilizzato come modello di finanziamento perché i costi di realizzazione in genere sono molto più alti e quindi il *crowdfunding* non può essere l'unica fonte di risorse.³⁸⁷ La situazione appare diversa nel caso di produzioni documentarie in cui il budget spesso ridotto, rispetto a un lavoro di *fiction* (film o prodotto seriale), rende più possibile la realizzazione di una campagna *crowdfunding* di successo. D'altro canto, per chi sta muovendo i primi passi come autore nel mondo dell'audiovisivo o ha desiderio di realizzare un'opera che non si allinea con le politiche editoriali di finanziatori *mainstream* (*broadcaster* e istituzioni pubbliche) il *crowdfunding* può diventare uno strumento utile per il finanziamento di un documentario. Esso si rivela anche un valido sostegno nella distribuzione, spesso problematica per le produzioni documentarie che, come abbiamo già visto, si trovano in assenza di un proprio mercato. In particolare, la campagna *crowdfunding* genera già un potenziale pubblico in attesa di poter aver accesso al lavoro concluso, garantendo al produttore un interesse che poi potrà essere soddisfatto attraverso l'organizzazione di tour nazionali e proiezioni evento.³⁸⁸ Tra gli esempi di realtà italiane che promuovono questa forma di finanziamento possiamo citare "OpenDDB" e "ZaLab".

³⁸⁷ Per approfondire come viene applicato il modello del *crowdfunding* al sistema produttivo dell'audiovisivo Cfr. CUCCO MARCO, *Economia del film: Industria, politiche, mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020, pp. 49-54.

³⁸⁸ Per approfondire come il modello di *crowdfunding* si coniuga con le esigenze produttive e distributive del documentario Cfr. CUCCO MARCO, PICARELLI PERROTTA SAMUELE, "Documentario e cambiamento sociale: il modello "caffè sospeso" di Open DDB", in PALTRINIERI ROBERTA (a cura di), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Franco Angeli, 2024, pp. 28-39.

OpenDDB è un progetto dell'associazione culturale SMK Videofactory di Bologna che dal 2013 si impegna nella produzione dal basso e distribuzione di opere indipendenti nella loro piattaforma online www.openddb.it, oltre che nell'organizzazione di eventi e proiezioni. Il collettivo è composto da circa 15 membri che periodicamente si incontrano per decidere i temi da affrontare e la tipologia di film da realizzare. La piattaforma OpenDDB, che risponde con un suo originale modello di business *donation-based* alla scarsità di mercato per queste opere, accoglie per lo più documentari e film sperimentali. Il progetto vede il supporto di documentaristi storici come Silvano Agosti e Franco Piavoli. La piattaforma è anche promotrice di *crowdfunding* per il finanziamento di alcune opere della SMK Videofactory come *The Harvest* (Andrea Paco Mariani, 2017), *The Milky Way – Nessuno si salva da solo* (Luigi D'Alife, 2020) e *Sarura* (Nicola Zambelli, 2022). Una volta ultimate, le opere incontrano il pubblico in sala grazie all'organizzazioni di tour e proiezioni evento nazionali. Il 15 aprile 2023, OpenDDB ha festeggiato 10 anni lanciando un nuovo portale streaming finanziato anch'esso da una campagna di raccolta fondi.³⁸⁹

ZaLab è un collettivo di registi capitanato da Andrea Segre che realizza progetti partecipativi e documentari con persone ai margini. Con campagne di *crowdfunding* come “Cinema Vivo”³⁹⁰ e “fuoriClasse”³⁹¹ o la produzione del film *L'ultimo giorno* (Alberto Bougleux, 2014)³⁹², ZaLab ha invitato la sua community di sostenitori a prendere parte attiva con una donazione alla produzione o distribuzione di progetti documentari. Nel 2012 hanno lanciato la piattaforma streaming “Zalabview” che raccoglie i film di Andrea Segre, Stefano Savona e Agostino Ferrente ma anche di emergenti come Michele Pennetta e naturalmente le opere da prodotte dal collettivo.³⁹³

³⁸⁹ Per un approfondimento completo sulla piattaforma di OpenDDB Cfr. Ibidem; CADEI C., *Une plateforme de distribution digitale autogérée. Notes sur l'expérience Open DDB en Italie et ailleurs (depuis 2013)*, in «La Revue Documentaires», vol. 30, no. 1, 2019, pp. 149-154.

³⁹⁰ ANONIMO, *Il cinema vivo | online il crowdfunding per sostenere 25 progetti di cinema civile e partecipato*, ZaLab.it <https://www.zalab.org/il-cinema-vivo-online-il-crowdfunding-per-sostenere-25-progetti-di-cinema-civile-e-partecipato/>, ultima consultazione 6/6/2023.

³⁹¹ ANONIMO, *CROWDFUNDING - ZaLab lancia un progetto intorno a "fuoriClasse"*, cinemaitaliano.info, 22/03/2016, <https://www.cinemaitaliano.info/news/35166/crowdfunding-zalab-lancia-un-progetto-intorno.html>, ultima consultazione 6/6/2023.

³⁹² ANONIMO, *CROWDFUNDING - Iniziata la raccolta per "L'Ultimo Giorno"*, Cinemaitaliano.info, 16/05/2014, <https://www.cinemaitaliano.info/news/23941/crowdfunding-iniziata-la-raccolta-per-l-ultimo.html>, ultima consultazione il 17/04/2024; BOUGLEUX ALBERTO, *L'ultimo giorno*, Verkami.com, <https://www.verkami.com/locale/it/projects/8772-lultimo-giorno>, ultima consultazione il 17/04/2024; REDAZIONE ANSA, *Esce docufilm su scuola più piccola*, Ansa.it, 15/12/2014, https://www.ansa.it/sicilia/notizie/speciali/2014/12/15/esce-docufilm-su-scuola-piu-piccola_5eb9a9c6-2ce7-4bbb-a9ae-457acf476d1c.html, ultima consultazione il 17/04/2024.

³⁹³ *Zalabview.org*, <https://www.zalabview.org/>, ultima consultazione il 22/05/2024.

3.3 SECONDA FASE: Verifica dei modelli: redazione corpus film e analisi casi studio

3.3.1 La creazione del corpus film e la scelta dei casi studio

Una volta individuati i quattro modelli di produzione e circolazione si è proceduto con la redazione di un *corpus* di opere esemplificative per ognuno di essi. Tale *corpus* è da considerarsi una prima selezione non esaustiva di film realizzati tra il 2003 e il 2023 e che rispecchiano la modalità produttiva e di circolazione che caratterizza ognuno dei modelli. Come già accennato, Gianfranco Rosi ha un percorso particolare in quanto parte come produttore indipendente dei suoi film con la sua *21oneproductions*, per poi affermarsi ufficialmente nel panorama degli autori documentaristi italiani con il successo di *Sacro Gra* coprodotto con Rai e infine consolidare il suo status con la coproduzione internazionale *Fuocoammare* vincitrice dell'Orso d'Oro a Berlino. La sua filmografia può quindi rientrare sia nel modello "Rai Driven", che nell'"autoprodotta" e nell'"internazionale".

In seguito, a partire dal *corpus* di ogni modello, si è effettuata l'extrapolazione di un caso studio la cui realizzazione fosse compresa nel periodo tra il 2010 e il 2020 (fase di affermazione dell'etichetta del "Cinema del Reale"). I casi studio sono stati selezionati prendendo in considerazione le opere che meglio rappresentavano la specifica categoria e con una storia produttiva o di circolazione meritevole di essere approfondita, analizzata e divulgata.

Si riportano di seguito la lista di opere esemplificative per ogni modello, i casi studi selezionati e le motivazioni che hanno portato alla loro scelta.

Il Rai Driven

Esempi:

Sacro Gra (Gianfranco Rosi, 2013), *Notturmo* (Gianfranco Rosi, 2020), *In viaggio* (Gianfranco Rosi, 2022), *Guerra e pace* (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2020), *Bella e Perduta* (Pietro Marcello, 2015), *Il varco* (Federico Ferrone, Michele Manzolini, 2019), *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007), *Mia madre fa l'attrice* (Mario Balsamo, 2015), *Futura* (Alice Rohrwacher, Pietro Marcello, Francesco Munzi, 2021), *Spira Mirabilis* (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2016), *La strada dei Samouni* (Stefano Savona, 2018), *Il mondo a scatti* (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2021), *Ibi* (Andrea Segre, 2017), *Il pianeta in mare* (Andrea Segre, 2019), *Molecole* (Andrea Segre, 2020), *Surbiles* (Giovanni Columbu, 2018), *Atlantide* (Yuri Ancarani, 2021),

Triangle (Costanza Quatriglio, 2012), *Sul Vulcano* (Gianfranco Pannone, 2014), *Mondo Za* (Gianfranco Pannone, 2017), *Brotherhood* (Francesco Montagner, 2021), *Faith* (Valentina Pedicini, 2019), *Corpo Celeste* (Alice Rohrwacher, 2011), *Le meraviglie* (Alice Rohrwacher, 2015), *Lazzaro Felice* (Alice Rohrwacher, 2018).

Caso studio: *Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)

Gianfranco Rosi è tra i registi che meglio incarna il modello “Rai Driven”. A partire da *Sacro Gra* tutte le sue opere a seguire hanno visto la presenza di Rai fin dalle prime fasi produttive riuscendo ad aggregare un budget considerevole (per un documentario) e portare il film al pubblico tramite il suo sistema verticale che prevede lo sbocco nelle sale (01 Distribution), in televisione (Rai) e su piattaforma (Rai Play). Inoltre, come già menzionato nel Capitolo 1 e nella descrizione del modello, il suo *Sacro Gra* fa da apripista per la produzione del “Cinema del Reale” avviata da Rai Cinema con la creazione di un’apposita sezione ad esso dedicato. Infine, si è scelto *Fuocoammare* come caso studio, piuttosto che altri film del regista rientrabili in tale modello, perché si presenta come un’opera di mezzo in cui l’autore, già maturo nel suo percorso, racchiude riferimenti al prima (*Sacro Gra*) e anticipazioni di ciò che verrà (*Notturmo*).

L’autoprodotto

Esempi:³⁹⁴

Below Sea Level (Gianfranco Rosi/ *21oneproductions*, 2008), *El sicario Room 164* (Gianfranco Rosi/ *21oneproductions*, 2008), *Il passaggio della linea* (Pietro Marcello, 2007), *La bocca del lupo*³⁹⁵ (Pietro Marcello/*Avventurosa*, 2009), *Nous/Autres* (Giovanni Cioni/ *Qwazi Qwazi Film*, 2003), *In purgatorio* (Giovanni Cioni/*Qwazi Qwazi Film*, 2009), *Dal pianeta degli umani* (Giovanni Cioni, 2021), *Noi non siamo come James Bond* (Mario Balsamo/*Hasenso*, 2012), *El impenetrable* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, 2012), *Chaco* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, 2017), *Il castello* (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti/ *Montmorency Film*, 2011), *Materia Oscura* (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti/ *Montmorency Film*, 2013), *Blu*

³⁹⁴ In corsivo, all’interno delle parentesi tonde, è riportato anche il nome della casa di produzione qualora fondata dall’autore stesso. Dove non presente, è da intendersi come opera prodotta da una casa di produzione indipendente non correlata all’autore.

³⁹⁵ Pietro Marcello racconta come è nata l’idea di fondare *Avventurosa Film* per la produzione delle proprie opere a partire da *La bocca del lupo* in DARIO ZONTA, *L’invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto 2017, p. 89.

(Massimo D'Anolfi e Martina Parenti/ *Montmorency Film*, 2013), *Tahrir*³⁹⁶ (Stefano Savona/Picofilms, 2011), *The Dark Side of the Sun*³⁹⁷ (Carlo Hintermann/Citrullo international, 2011), *Due scatole dimenticate* (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli/ *Officina Visioni*, 2020), *Il sangue verde* (Andrea Segre/ZaLab, 2010), *Magari le cose cambiano* (Andrea Segre/ZaLab, 2009), *Il dono* (Michelangelo Frammartino, 2003), *Su re* (Giovanni Columbu/Luches Film, 2012), *Le ferie di Licu* (Vittorio Moroni/50N, 2007), *Eva e Adamo* (Vittorio Moroni/50N, 2009), *Quattro strade* (Alice Rohrwacher/Avventurosa, 2020), *The Challenge* (Yuri Ancarani/ *Dugong film production*, 2016), *Terramatta* (Costanza Quatriglio, 2012), *Il sol dell'avvenire* (Gianfranco Pannone, 2008), *Scorie in libertà* (Gianfranco Pannone/ *Effetto Notte*, 2012), *Animata Resistenza* (Francesco Montagner, Alberto Girotto, 2014), *Dal profondo* (Valentina Pedicini, 2013), *A scuola* (Leonardo di Costanzo, 2003), *Il mio paese* (Daniele Vicari, 2006).

Caso studio: *La bocca del lupo* (Pietro Marcello/Avventurosa, 2015)

Pietro Marcello incarna la figura dell'autore produttore di sé stesso: dopo il riconoscimento ai festival internazionali de *Il passaggio della linea* (Pietro Marcello, 2007, prodotto da *Indigo Film*), spinto dal desiderio di una maggiore libertà espressiva e logistica nella realizzazione delle sue opere, nel 2009 Pietro Marcello insieme a Sara Fgaier e Dario Zonta fonda la casa di produzione indipendente *Avventurosa*.³⁹⁸ La casa di produzione viene inaugurata con la realizzazione di *La bocca del lupo* (2010) e con essa verranno prodotte tutte le opere a seguire del regista.

Prendendo in considerazione la filmografia di Marcello, si è quindi scelto *La bocca del lupo* come film di riferimento, perché esso incarna un punto di passaggio nella filmografia dell'autore tra un cinema documentario semi-amatoriale e una produzione più strutturata seppur di natura indipendente e creativamente libera.

³⁹⁶ I dettagli sulle modalità di realizzazione del film *Tahrir* di Stefano Savona sono riportati in DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Milano Mimesis, 2018, pp. 189, 190.

³⁹⁷ I dettagli sulle modalità di realizzazione del film *The Dark Side of the Sun* di Carlo Hintermann in Ivi, pp. 214, 215.

³⁹⁸ Cfr. ZONTA DARIO, *L'invenzione Del Reale: Conversazioni Su Un Altro Cinema*, Contrasto 2017, p. 89; Cfr. FILMIDEE, *L'angelo in rivolta*, Filmidee.it, 29/10/2015, <https://www.filmidee.it/2015/10/langelo-in-rivolta/>, ultima consultazione il 17/04/2024.

L'internazionale

Esempi.³⁹⁹

Fuocoammare (Gianfranco Rosi, Italia/Francia, 2016), *Notturmo* (Gianfranco Rosi, Italia/Francia/ Germania, 2020), *Louisiana. The other side* (Roberto Minervini, Italia/Francia, 2015), *Stop the pounding heart* (Roberto Minervini, Italia/USA/Belgio, 2013), *Che fare quando il mondo è in fiamme?* (Roberto Minervini, Italia/Francia/USA, 2018), *El impenetrable* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, Argentina/Francia, 2012), *Chaco* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, Italia/Argentina/Svizzera, 2017), *L'estate di Giacomo* (Alessandro Comodin, Italia/Francia/Belgio, 2011), *Gigi la legge* (Alessandro Comodin, Italia/Francia/Belgio, 2022), *Dal pianeta degli umani* (Giovanni Cioni, Italia/Belgio/Francia, 2021), *Odessa* (Leonardo di Costanzo e Bruno Oliviero, Italia/Francia, 2006), *Atlantide* (Yuri Ancarani, Italia/Francia, 2021).

Caso studio: *Che fare quando il mondo è in fiamme?* (*What You Gonna Do When the World's on Fire?*, Roberto Minervini, Italia/Francia/USA, 2018)

Roberto Minervini fa parte di quegli autori del “Cinema del Reale” come Alessandro Comodin e Leonardo Di Costanzo che opera in un panorama internazionale. I suoi film hanno come soggetto piccole comunità degli Stati Uniti, dove egli abita, e sono finanziati tramite l’aggregazione di fondi internazionali. Nonostante la poca attenzione mediatica e accademica posta su questo autore sempre più emergente, le sue opere hanno avuto riscontro ai più prestigiosi festival di cinema in tutto il mondo. La sua vocazione di carattere internazionale, sia per le storie e i temi trattati che per il sistema produttivo e di circolazione adottato, lo rende uno tra gli autori meglio assimilabili al modello “internazionale”. Prenderemo quindi in esame la sua opera *Che fare quando il mondo è in fiamme?*, coproduzione Francia e Italia con compartecipazione degli Stati Uniti. La scelta di questo film, rispetto ad altri precedenti sempre frutto di una coproduzione internazionale come *Louisiana* o *Stop the pounding heart*, è stata determinata dalla considerevole moltitudine ed eterogeneità delle fonti di finanziamento e la partecipazione in produzione di ben tre Paesi. Inoltre, il film ha preso parte a diversi festival prestigiosi come, per citarne alcuni, la 75° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica a Venezia (in concorso), il Toronto International Film Festival (in competizione sezione Wavelengths) e il BFI London Film Festival (in competizione come miglior documentario).

³⁹⁹ Negli esempi riportati sono indicati anche i Paesi di produzione del film.

Il partecipativo

Esempi:

L'ultimo giorno (Alberto Bougleux, 2014), *The milky way - Nessuno si salva da solo* (Luigi D'Alife, 2020), *Sarura* (Nicola Zambelli, 2022), *I'm still here* (Cecilia Fasciani, 2021), *Kissing Gorbaciov* (Andrea Paco Mariani e Luigi D'Alife, 2023).

Caso studio: *The Harvest* (Andrea Paco Mariani, 2017)

Tra i film prodotti dalla SMK Videofactory con finanziamenti principalmente provenienti da *crowdfunding*, *The Harvest* è il primo che ha visto l'implementazione di nuove strategie di coinvolgimento della community di donatori e una campagna di marketing strutturata in sinergia con le attività della piattaforma OpenDDB. L'opera ha anche avuto un ampio passaparola che ha portato a una distribuzione su tutto il territorio nazionale e non solo, tanto che ancora oggi è richiesta per proiezioni evento in Italia e all'estero.

Inoltre, più di altre opere della stessa casa di produzione, *The Harvest* incarna pienamente le caratteristiche del "Cinema del Reale" grazie alla netta e innovativa ibridazione di linguaggi che lo caratterizza. L'opera è sì un mix tra documentario e *fiction* ma arricchito da coreografie ed elementi tipici del musical.

3.3.2 Metodo d'analisi dei casi studio e le schede analitiche

L'analisi dei casi studio ha previsto la raccolta di dati di natura quantitativa e qualitativa rappresentativi sia della fase produttiva che di quella di circolazione dell'opera. Quindi, per ogni film è stata redatta una scheda sintetica in cui sono stati riportati:

- a) informazioni generali (data di uscita, produttori, casa di produzione, casa di distribuzione nazionale ed estera, rivenditore per mercato estero)
- b) raccolta dati quantitativi e informazioni qualitative: per la fase produttiva sono indicate il budget dell'opera, le fonti di finanziamento e il background produttivo, ovvero come nasce e come si è sviluppato il progetto; per la fase di circolazione si riporta invece l'eventuale richiesta di fondi o incentivi specifici, la partecipazione ai festival, i dati sulla distribuzione *theatrical* (distributori ufficiali, schermi, risultati *box office* in Italia e all'estero nelle sale) e i dati di distribuzione *post-theatrical* (messe in onda televisive, distribuzione *home video* e presenza sulle piattaforme).

Tuttavia, si è scelto di non prendere in considerazione la ricezione critica e del pubblico delle singole opere, poiché sconfina dal campo d'analisi della nostra ricerca.

Come per l'individuazione dei modelli, la maggior parte delle informazioni sono state raccolte mediante una *desk research* che comprende fonti come interviste scritte e video agli autori, dati del Ministero, saggi di approfondimento di altri progetti di ricerca, titoli di testa e di coda dei film analizzati e piattaforme online di aggregazione dati come www.cinematografo.it, www.cinemaitaliano.info, www.cineuropa.org, www.film.cinecitta.com, www.imdb.com, www.filmitalia.org, Lumiere (European Audiovisual Observatory), www.the-numbers.com, justwatch.com e Boxofficemojo.com. Inoltre, alcune informazioni mancanti sono state integrate grazie alla realizzazione di interviste ad hoc, come è accaduto per il caso di *The Harvest*.

Si riportano di seguito le schede analitiche dei quattro film presi in esame:

***Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)**

Data di uscita: IT 18/02/2016, FR 28/09/2016

Paesi di produzione: Italia/ Francia

Produttori: Gianfranco Rosi, Donatella Palermo, Serge Lalou, Camille Laemlé

Casa di produzione: 21uno Film, Stemal Entertainment, Istituto Luce – Cinecittà, Rai Cinema, Les Films d'Ici, Arte France Cinema

Distributore nazionale: Istituto Luce - Cinecittà e 01 Distribution

Distributore estero: Five Stars Film Distribution (Albania), Zeta Films (Argentina), Curious Films (Australia), Filmladen (Austria), Cineart (Belgio), Demiurg (Bosnia-Erzegovina), Imovision (Brasile), Bulgaria Film Vision (Bulgaria), Kino Lorber (Canada), Zeta Films (Cile), Lemon Tree (Cina), Cine Colombia (Colombia), Educational Broadcasting System (Corea del Sud), Restart (Croazia), Camera Film (Danimarca), Menufilmid (Estonia), Cinemanse (Finlandia), Météore Films (Francia), WeltKino (Germania), Bitters End (Giappone), Strada Films (Grecia), Edko Films (Hong Kong), Bio Paradis (Islanda), Kino Bize (Lettonia), Metropolis Cinema / MC Distribution (Libano), Inconvenient Films (Lituania), Premium Film Dooel (Macedonia del Nord), ND Mantarraya (Messico), Arthaus (Norvegia), Curious Films (Nuova Zelanda), Cineart (Olanda), Zeta Films (Paraguay), Aurora Films (Polonia), Leopardo Filmes (Portogallo), Curzon Film (Regno Unito), Film Distribution Artcam (Repubblica Ceca),

Cloro Film (Romania), Russian Report (Russia), Demiurg (Serbia), Film Distribution Artcam (Slovacchia), Demiurg (Slovenia), Caramel Films (Spagna), Kino Lorber (Stati Uniti), Folkets Bio (Svezia), Xenix Filmdistribution (Svizzera), Flash Forward Entertainment (Taiwan), Filmarti (Turchia), Arthouse Traffic (Ucraina), Vertigo Media (Ungheria), Buen Cine (Uruguay)
Rivenditore estero: The Party Film Sales.

Dati di produzione

Budget: 1 410 000 €⁴⁰⁰

Fuocoammare di Gianfranco Rosi nasce dalla proposta di Istituto Luce di fare un cortometraggio su Lampedusa dopo la tragedia del 3 ottobre del 2013, dove persero la vita 360 migranti provenienti dall'Eritrea.⁴⁰¹ La prima visita di Gianfranco Rosi sull'isola fu nell'autunno 2014, qui si accorse di non poter racchiudere la complessità dell'isola, dei suoi fatti e dei suoi abitanti in un film di appena dieci minuti. Nacque così l'idea di realizzare un lungometraggio in coproduzione con Rai Cinema. Perciò, in linea col suo metodo di totale immersione nella realtà d'interesse, Gianfranco Rosi si è trasferito per più di un anno nell'isola di Lampedusa. In un primo periodo di diversi mesi, Rosi ha incontrato gli abitanti ed esplorato l'isola prima di iniziare a girare. Ciò gli ha permesso di conoscere quelli che sarebbero stati i protagonisti del film: il Dr. Bartolo e il piccolo Samuele. In questo modo ha potuto anche vedere con i suoi occhi la realtà dell'isola non filtrata dai media. Successivamente è riuscito a ottenere i permessi necessari per accedere e potere effettuare riprese presso il centro di detenzione dell'isola e partecipare a due missioni a bordo della Cigala Fulgosi, una nave militare che opera a largo delle coste africane, per la durata di un mese.⁴⁰² Il film è stato montato direttamente sull'isola in parallelo con le riprese. Alcuni momenti salienti in compagnia del dr. Pietro Bartolo sono stati girati e integrati a montaggio quasi finito e addirittura successivamente all'invito al festival di Berlino.⁴⁰³

⁴⁰⁰ MiC, *Database opere*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>, ultima consultazione il 09/07/2024.

⁴⁰¹ BOILLE FRANCESCO, *Fuocoammare raccontato da Gianfranco Rosi*, Internazionale.it, 23/02/2016, <https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2016/02/23/fuocoammare-gianfranco-rosi-intervista>, ultima consultazione il 16/05/2024.

⁴⁰² Informazioni sulla fase di preproduzione e di lavorazione sono raccolte nelle dichiarazioni dei *pressbook* ufficiali per la stampa italiana, francese e americana.

⁴⁰³ DE SANTIS GIANLUCA, *Intervista a Dario Zonta, produttore artistico di Fuocoammare*, CabiriaMagazine.it, <https://www.cabiriagemagazine.it/intervista-dario-zonta/>, ultima consultazione il 16/05/2024.

Il film, prodotto da Donatella Palermo e Gianfranco Rosi, è una produzione 21Uno Film, Stemal Entertainment con Istituto Luce - Cinecittà e con Rai Cinema ed è una coproduzione italo-francese Les Films D'Ici e Arte France Cinema. In particolare, Istituto Luce – Cinecittà e Rai Cinema entrano in progetto già dalle prime fasi produttive. Questo ha sicuramente facilitato la ricerca di partner produttivi, l'aggregazione di risorse e, come vedremo, la circolazione capillare dell'opera in un contesto internazionale. Il film ha ricevuto il sostegno del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo - Direzione generale per il cinema, il patrocinio del comune di Lampedusa e ha fatto uso del *tax credit* secondo la legge 24 dicembre 2007, n. 244. In particolare, l'opera è stata riconosciuta di interesse culturale ricevendo un sostegno di 300 000€. Il credito d'imposta invece è stato presumibilmente utilizzato da Banca Patrimoni Sella & C. che compare come partner a chiusura dei titoli di coda.

Dati di circolazione⁴⁰⁴

Box office: 120 933 \$ / 990.234 € (nazionale), 1 178 377 \$ (worldwide)

Numero schermi (Italia): 76

Ingressi: 178 740 (Italia), 75 856 (Francia)

Piattaforme: 14 paesi europei, presente in 55 cataloghi.

Fuocoammare ha avuto importanti riconoscimenti ai festival vincendo l'“Orso d'Oro” al 66° Festival internazionale di Berlino (21/02/16), il “Gran Premio della Stampa Estera” ai 56° *Globi d'Oro* (9/06/16) e il premio come “Best European Documentary” al 29° European Film Awards (10/12/16). La partecipazione a Berlino è stata accompagnata da altri premi secondari come il “premio della giuria ecumenica”, l'“Amnesty International Film Prize berliner”, il “Premio dei lettori del Berliner Morgenpost”. Il 24 gennaio del 2017 il film è ufficialmente nominato agli Oscar nella categoria “Miglior documentario”. Ha inoltre ricevuto la candidatura come “Miglior film”, “Miglior regista” e “Miglior montaggio” ai 61° David di Donatello e partecipato come evento speciale al Visions du Reel nell'aprile 2016. Il film ha visto Meryl Streep, quell'anno presidente

⁴⁰⁴ Un'analisi approfondita della circolazione e ricezione di *Fuocoammare* si trova nel saggio GAROFALO DAMIANO, “La circolazione internazionale di *Fuocoammare*: distribuzione, promozione, ricezione critica”, in CERVINI ALESSIA, TAGLIANI GIACOMO (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi da Bazin a Netflix*, Atti del convegno di Studi, Università degli Studi di Palermo, VerbaManent, Palermo University Press 2020.

di giuria a Berlino, come portavoce e madrina dell'opera. La famosa attrice ha così commentato la vittoria a Berlino:

Sono orgogliosa del fatto che la giuria di Berlino abbia premiato il film. Non era scontato far vincere l'Orso d'oro a un documentario. Ma quella di Rosi è un'opera unica.⁴⁰⁵

In seguito alla vittoria di Berlino, ella ha continuato a sostenere il film promuovendolo per la campagna agli Oscar e dichiarando: «il film può vincere l'Oscar. Farò di tutto perché sia portato negli USA».⁴⁰⁶ Questo ha facilitato la circuitazione e presentazione del film negli Stati Uniti con una serie di proiezioni evento a cura del distributore Kino Lorber e con la presenza della stessa Meryl Streep insieme all'autore Gianfranco Rosi.⁴⁰⁷ Il film ha avuto così una distribuzione limitata ed evento in 7 schermi con una presenza in sala inizialmente di 8 settimane e di 6 dopo la cerimonia degli Oscar. Il film ha registrato un totale di 5 238 presenze con un incasso totale tra ottobre 2016 e aprile 2017 di 120 933 \$. In contemporanea il film ha girato una decina di festival americani, tra cui New York Film Festival (7/10/16) e Palm Spring International Film Festival (10/01/17).

Aggregando i dati delle piattaforme IMDb.com, Filmitalia.org e Lumiere si presume una circolazione in 53 stati del mondo di cui 31 paesi dell'area geografica Europea (26 paesi dell'Unione con l'aggiunta di Bosnia Erzegovina, Norvegia, Regno Unito, Svizzera e Turchia). In questi Paesi si stima un totale di 365 972 ingressi in sala dal 2016 a oggi, con i risultati più significativi in Italia (178 740), Francia (75 856) e Germania (29 528). Da notare come il resto dei Paesi ha visto una distribuzione limitata con risultati che vanno dai 300 ai 14 000 ingressi. Si tratta quindi in generale di una diffusione capillare dell'opera seppure con risultati al botteghino mediamente di scarsa entità.

In Italia il film è stato distribuito da Istituto Luce-Cinecittà con 01 Distribution dal 18/02/2016 (qualche giorno prima della premiazione a Berlino). Dopo l'“Orso D'Oro” gli incassi sono

⁴⁰⁵ PATERNÒ CRISTIANA, *Meryl Streep: “Sarò stonata, ma ho cantato”*, Cinecittànews.it, 20/10/2016, <https://cinecittanews.it/meryl-streep-saro-stonata-ma-ho-cantato/>, ultima consultazione il 17/05/2024.

⁴⁰⁶ REDAZIONE ANSA, *Meryl Streep, Fuocoammare è da Oscar*, Ansa.it, 21/02/2016, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2016/02/21/meryl-streep-fuocoammare-e-da-oscar_28987f20-5c69-49ac-8773-baea760fc9aa.html, ultima consultazione il 17/05/2024.

⁴⁰⁷ CAPRARA FULVIA, *La corsa americana di Fuocoammare. Con Meryl Streep speranza Oscar*, lastampa.it, 30/01/2017, <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2017/01/30/news/la-corsa-americana-di-fuocoammare-con-meryl-streep-speranza-oscar-1.34672958/>, ultima consultazione il 17/05/2024.

decollati del 166% con un aumento del numero della sale da 47 a 76.⁴⁰⁸ Il film è rimasto in programmazione per 318 giorni raggiungendo un totale schermi pari a 83. L'incasso nazionale nel 2016 è stato di 692 691 € con un totale tra il 2016 e il 2022 di 990 000 €. Se messo a confronto con l'opera precedente di Rosi, *Sacro Gra*, l'incasso alla prima uscita in sala è poco più della metà e il film non rientra nella top 100 del *box office* italiano di quell'anno.

Il film è stato rilasciato in DVD e blu-ray da *01 Distribution* il 21/07/2016. In seguito, ha visto una seconda uscita speciale a precedere la notte degli Oscar il 26/02/2017 per La Repubblica e L'Espresso. In televisione il film è stato programmato in prima serata su Rai 3 il 3/10/2016 in occasione della 1° “Giornata nazionale in memoria delle vittime dell’immigrazione”. Lo share è stato del 8.8%, con 2 milioni 273 mila spettatori. Il film è stato riproposto sempre su Rai 3 il 24/02/2017 ad anticipare la notte degli Oscar (26/02/2017) con 858 000 telespettatori (share 3.42%). A seguire il film ha avuto varie repliche in seconda serata e notturne: il 07/04/2017 alle 23:00 (Rai Movie), l'08/05/2017 alle 05:05 (RAI Movie) e il 07/10/2017 alle 22:25 (Rai Storia). Il 03/10/2017 è stato riproposto in prima serata alle 21:15 su Rai 5 sempre in occasione della “Giornata nazionale in memoria delle vittime dell’immigrazione”.

In data 25/06/2024, il film è presente in Italia in streaming gratuito con inserzioni sulla piattaforma RaiPlay e in noleggio o acquisto su Amazon Prime Video, Apple iTunes e Google Play.

Vediamo quindi come la presenza di Rai fin dalle prime fasi del progetto abbia poi garantito la circolazione del film tramite il suo sistema a integrazione verticale che comprende il mercato della sala cinematografica con 01 Distribution, quello televisivo con i canali Rai e infine quello dello streaming online con la piattaforma RaiPlay.

La bocca del lupo (Pietro Marcello, 2009)

Data di uscita: IT 19/02/2010

Paese di produzione: Italia

Produttore: Nicola Giuliano, Francesca Cima e Dario Zonta

Casa di produzione: Avventurosa e Indigo Film, in collaborazione con Rai Cinema e Bebe Films

⁴⁰⁸ ANONIMO, *Cinema: 'Fuocoammare', aumentano le sale dopo l'incremento del 166% degli incassi*, Rainews.it, 24/02/2016, <https://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/Cinema-ROsi-Fuocoammare-Berlino-Orso-oro-Incassi-8de65a00-fb89-4f91-95c0-4b2b9eea41ed.html>, ultima consultazione il 23/08/2024.

Distributore nazionale: BIM Distribuzione

Distributore estero: Bellissima Films (Francia), Arsenal Filmverleih (Germania)

Rivenditore estero: mk2 films

Dati di produzione

Budget: 100 000 €⁴⁰⁹

La Bocca del Lupo è un progetto che nasce su commissione dei Gesuiti della comunità di S. Marcellino di Genova che da anni assiste in diversi modi la comunità di senza tetto, emarginati, nomadi e indigenti della città.⁴¹⁰ La fondazione San Marcellino Onlus ha proposto l'idea di raccontare attraverso il film il mondo, le persone e la città a cui si rivolge la loro attività a Pietro Marcello, assicurandogli un budget di 30 000 € e alcuni appartamenti in cui far stare la troupe.⁴¹¹ È in questa occasione che nasce ufficialmente Avventurosa Film, insieme a Dario Zonta e Sara Fgaier, con cui Pietro Marcello andrà a produrre tutti i suoi film successivi.⁴¹² Come ha ribadito più volte Pietro Marcello, Avventurosa Film è stata fondata per soddisfare l'esigenza di avere libertà espressiva e scendere a nessun compromesso nella realizzazione delle proprie opere.⁴¹³ A riguardo l'autore racconta in un'intervista:

"L'Avventurosa Film" è nata con *La bocca del lupo* e grazie all'incontro/confronto creativo tra me e Dario Zonta, critico cinematografico da sempre attento alla scena del cinema documentario, sperimentale e fuori formato, comunque alle esperienze dell'altro cinema e pronto a mettersi in gioco in questa esperienza produttiva. Con "L'Avventurosa

⁴⁰⁹ *La bocca del lupo*, <https://cinemaitaliano.info/laboccadellupo>, ultima consultazione il 19/05/2024.

⁴¹⁰ AVVENTUROSA, *Pressbook La bocca del lupo*, http://www.avventurosa.net/wp-content/uploads/2014/03/LA-BOCCA-DEL-LUPO_PRESSBOOK_IT.pdf, ultima consultazione il 18/05/2024; FINOS ARIANNA, *La bocca del lupo a Berlino*, la Repubblica, 18/02/2010, <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/la-bocca-del-lupo-a-berlino/42810/42736>, ultima consultazione il 19/05/2024.

⁴¹¹ Cfr. GANDOLFI MARZIA, *La bocca del lupo: frammenti di un discorso amoroso*, Mymovies.it, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/frammentidiundiscorsoamoroso/>, ultima consultazione il 18/05/2024.

⁴¹² Sulla nascita dell' Avventurosa Film Cfr. AVVENTUROSA, *Pressbook La bocca del lupo*, http://www.avventurosa.net/wp-content/uploads/2014/03/LA-BOCCA-DEL-LUPO_PRESSBOOK_IT.pdf, ultima consultazione il 18/05/2024; GANDOLFI MARZIA, *La bocca del lupo: frammenti di un discorso amoroso*, Mymovies.it, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/frammentidiundiscorsoamoroso/>, ultima consultazione il 18/05/2024.

⁴¹³ "Intervista esclusiva a Pietro Marcello". YouTube, caricato da rete degli spettatori, 27 febbraio 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=u-wEqU1WD68>, ultima consultazione il 18/05/2024; ZONTA DARIO, *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, 2017, p. 89; CEROFOLINI CARLO, *Il cinema è una questione di necessità: conversazione con Pietro Marcello*, taxidivers.it, 29/11/2019, <https://www.taxidivers.it/125562/interviews/conversation/il-cinema-e-una-questione-di-necessita-conversazione-con-pietro-marcello.html>, ultima consultazione il 18/05/2024.

Film" (che ora è diventata una piccola "entità" produttiva capace di proporre progetti e autori al cospetto di produzioni consolidate) l'intenzione è di formare i giovani all'arte cinematografica, di creare una fucina, un atelier, una rete.⁴¹⁴

Si può quindi constatare la natura indipendente del film dove l'autore, spinto da un desiderio di libertà creativa, si slega dal sistema produttivo *mainstream (broadcaster)* per avventurarsi insieme ai suoi fidati produttori Francesca Cima e Dario Zonta, a cui si aggiunge in una seconda fase Nicola Giuliano, nella produzione di questo film documentario. Pietro Marcello firma il canovaccio di partenza, la regia e la fotografia del film facendosi a tutti gli effetti motore del progetto. La realizzazione del film ha visto uno stretto contatto con i due protagonisti Vincenzo Motta e Mary Monaco che solo dopo sette mesi si sono sentiti pronti a raccontarsi davanti la videocamera.⁴¹⁵ Sul processo di lavorazione Pietro Marcello racconta:

Sono partito da una storia vera, quella di Enzo e Mary, che poi ho ricostruito in modo personale, servendomi del montaggio, della musica, del materiale di repertorio.⁴¹⁶

A riprese concluse, la post-produzione è stata realizzata grazie al sostegno di Nicola Giuliano della *Indigo Film* con cui Pietro Marcello ebbe già collaborato con il suo precedente film *Il passaggio della linea*. Il montaggio è stato curato dalla socia Sara Fgaier che ha messo insieme il materiale girato con quello d'archivio da lei ricercato conferendo una struttura narrativa al film. A film finito si è aggiunta anche la collaborazione con Rai Cinema. È importante notare come, a differenza del modello "Rai Driven", il supporto di Rai in questo caso avvenga a prodotto finito come a validarne la qualità permettendogli l'accesso al mercato.

Attraverso modalità indipendenti, l'Avventurosa Film ha cercato ulteriori finanziamenti sul territorio incontrando il contributo della Provincia di Genova e la collaborazione con la Mediateca Ligure di La Spezia. La lavorazione ha visto, inoltre, il sostegno della Liguria Film Commission.

⁴¹⁴ GANDOLFI MARZIA, *La bocca del lupo: frammenti di un discorso amoroso*, Mymovies.it, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/frammentidiundiscorsoamoroso/>, ultima consultazione il 18/05/2024.

⁴¹⁵ Cfr. CEROFOLINI CARLO, *Il cinema è una questione di necessità: conversazione con Pietro Marcello*, taxidrivers.it, 29/11/2019, <https://www.taxidrivers.it/125562/interviews/conversation/il-cinema-e-una-questione-di-necessita-conversazione-con-pietro-marcello.html>, ultima consultazione il 18/05/2024.

⁴¹⁶ GANDOLFI MARZIA, *La bocca del lupo: frammenti di un discorso amoroso*, Mymovies.it, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/frammentidiundiscorsoamoroso/>, ultima consultazione il 18/05/2024.

Dati di circolazione

Box office: 165 601 € (nazionale), / (worldwide)

Numero schermi (Italia): 17

Ingressi: IT 30 275, FR 18 746

Piattaforme: 1 paese europeo, presente in 1 catalogo

Il film ha avuto un'ampia circolazione ai festival internazionali con ottimi riscontri. Tra i tanti premi vinti si menzionano “Miglior Film” e “Premio Fipresci” al Torino Film Festival, il “Prix International de la Scam” al Cinéma du Réel, il “Premio Caligari” e il “Teddy Award” alla Berlinale, il premio come “Miglior Documentario Lungometraggio” ai David di Donatello, il premio come “Miglior documentario” ai Nastri d'Argento e il “Premio Doc/it Professional Award”. Dopo il tour festivaliero il film ha avuto un'anteprima sperimentale in streaming trasmessa su MYMovies il 15 febbraio 2010⁴¹⁷ a cui è seguita una distribuzione limitata nelle sale italiane grazie a BIM Distribuzione. Il film è rimasto in programmazione dal 19 febbraio 2010 all'11 aprile 2010 con un massimo di 17 sale tra il 25 e 28 febbraio. *La bocca del lupo* ha avuto la sua prima TV il 4 novembre 2012 alle 21:15 su Rai 5 per il ciclo “Film Doc” (share 0.15%, 38 523 spettatori)⁴¹⁸ con replica il 5 novembre 2012 alle 23:15 e il 5 settembre 2014 alle 21:15. Il film è uscito nel 2010 in DVD, edito da Feltrinelli nella collana “Real Cinema”, in un cofanetto speciale con il libro *Genova di tutta la vita* nel quale sono inserite delle testimonianze su Genova firmate da Edoardo Sanguineti, Eugenio Montale, Giorgio Caproni, Mario Soldati e Maurizio Maggiani. Nel libro sono riportate anche alcune recensioni al film, il racconto di come è nato e un'intervista al regista. Negli extra del DVD sono stati inseriti le interviste ai personaggi, i filmati di repertorio e la galleria fotografica.

In data 19/05/2024, la pellicola non è disponibile in streaming in Italia e nel contesto europeo è reperibile unicamente sulla piattaforma T-VOD Filmin in Spagna.

⁴¹⁷ Il film è stato trasmesso in *multicast* alle 21:10 con una platea virtuale di 300 posti aperta a personaggi dello spettacolo, giornalisti ma anche il grande pubblico. Cfr. ANONIMO, *La bocca del lupo: il film in streaming su Internet prima dell'uscita al cinema*, Mymovies.it, 1/02/2010, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/filminstreaming/>, ultima consultazione il 19/05/2024.

⁴¹⁸ Lo *share* con fonte Auditel è stato ricavato dal blog Antoniogenna.com mentre il dato degli spettatori è stato ricavato in modo indiretto tramite proporzione matematica e partendo dai risultati del film in prima serata su *Canale 5*, *La vita è una cosa meravigliosa* (3 539 000 spettatori, share 13,78%). Cfr. GENNA ANTONIO, *Ieri e oggi in TV 05/11/2012*, AntonioGennaBlog.com, 5/11/2012, <https://antoniogenna.com/2012/11/05/ieri-e-oggi-in-tv-05112012-ascolti-di-domenica-4-novembre-2012-questo-nostro-amore-la-vita-e-una-cosa-meravigliosa-report-ncis-hawaii-five-0-csi-ny-oceans-thirteen-il-nemico-alle-porte/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

Si può qui notare la dimensione indipendente del progetto che rispecchia anche la fase distributiva. La circolazione del film è di natura limitata (appena 17 schermi) affidandosi al distributore indipendente BIM distribuzione, noto per la sua politica autoriale e d'impegno verso un cinema di pensiero e sociale, spesso considerato «non facile».⁴¹⁹ Lo stampo sperimentale e libero del film si rispecchia anche nel suo lancio che avviene appoggiandosi alla piattaforma MYmovies con serata evento online a numero di accessi limitati. Il lancio della piattaforma streaming “mymovielive” avveniva proprio nel febbraio 2010⁴²⁰ e *La bocca del lupo* fu uno dei primi film ad avere un'anteprima online prima che in sala. L'arrivo di Rai Cinema in coda al progetto ha garantito al film uno spazio sulla televisione pubblica aprendogli le porte al grande pubblico con un lancio in prima serata. Nonostante ciò, i risultati sono stati di scarsa entità e pressoché pari ai numeri della sala. In seguito, il film ha scelto di non appellarsi a una distribuzione online né in Italia e né in Europa, se non con concessione per periodi limitati (es. Chili, Mubi, RaiPlay).

Che fare quando il mondo è in fiamme? (What You Gonna Do When the World's On Fire?, Roberto Minervini, 2018)

Data di uscita: FR 5/12/2018, IT 9/05/2019, USA 16/08/2019

Paesi di produzione: Italia, Stati Uniti e Francia

Produttore: Paolo Benzi, Denise Ping Lee e Roberto Minervini

Casa di produzione: Okta Film e Pulpa Film con RAI Cinema e in coproduzione con Shellac Sud

Distributore nazionale: Cineteca di Bologna / Valmyn

Distributore estero: Shellac Distribution (Francia), Stadtkino Filmverleih (Austria), ICA Cinema (Irlanda), Grandfilm (Germania), Interior XIII (Messico), Eye Film Institute (Olanda), Against Gravity (Polonia), ICA Cinema (Regno Unito), KimStim (Stati Uniti), Sister Distribution (Svizzera)

Rivenditore estero: The Match Factory

⁴¹⁹ ANONIMO, *A tu per tu con il produttore (e distributore): Valerio De Paolis*, Fondazione CSC, 31/03/2016, <https://www.fondazioneccsc.it/evento/a-tu-per-tu-con-il-produttore-e-distributore-valerio-de-paolis/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

⁴²⁰ Cfr. MYMOVIES, *Il cinema dalla parte del pubblico. Credits & Contatti di MYmovies.it*, <https://www.mymovies.it/credits/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

Dati di produzione

Budget: 853 000 €⁴²¹

Il film ritrae nell'intimo della propria quotidianità i membri di una comunità afroamericana di Baton Rouge, Louisiana, nel sud degli Stati Uniti, scossa da una serie di cruenti omicidi durante l'estate del 2016. Il progetto nasce nel 2015 quando Roberto Minervini decide di trasferirsi in pianta stabile a New Orleans con la sua famiglia e i suoi collaboratori. Il periodo di conoscenza della comunità di riferimento è durato circa un anno e il termine delle riprese si è avuto a fine estate 2017. L'attenzione, come per altri documentaristi del "Cinema del Reale", è stata quella di creare un contesto conviviale attraverso un approccio *full immersion*. A riguardo, l'autore ha commentato in un'intervista:

Fatto sta che io lavoravo al film da anni. Ma come tu sai, avendo seguito il mio lavoro, quando dico anni, ovviamente non parliamo della preparazione del progetto e del suo finanziamento, fasi, queste, che avvengono a una velocità elevatissima. Mi riferisco invece alla frequentazione e alla convivenza, insomma alla *full immersion* nel contesto che poi dovrò filmare. Questo è il grosso del mio lavoro.⁴²²

Il film non si è basato su un canovaccio scritto di partenza e l'autore ha dichiarato di essersi posto come un «osservatore selettivo» che non filma qualsiasi momento ma si preoccupa che ci sia un rigore estetico e delle condizioni di luce adatte per riprendere ciò che ha davanti.⁴²³

In fase di montaggio Minervini funge da intermediario tra quello che ha visto e l'*audience*. Il girato viene quindi come riscritto in montaggio aggiungendo l'elemento narrativo tipico della *fiction* per comunicare meglio un messaggio allo spettatore.⁴²⁴ Prima dell'inizio del vero e proprio montaggio, l'autore non ha preso visione del girato (150 ore per questo film) ma si è interfacciato con la sua

⁴²¹ MiC, *Database opere*, <https://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, ultima consultazione il 09/07/2024.

⁴²² CEROFOLINI CARLO, *Che fare quando il mondo è in fiamme? Intervista a Roberto Minervini*, [taxidrivers.it](https://www.taxidrivers.it/116162/interviews/conversation/cosa-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-intervista-al-regista-del-film-roberto-minervini.html), 11/05/2019, <https://www.taxidrivers.it/116162/interviews/conversation/cosa-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-intervista-al-regista-del-film-roberto-minervini.html>, ultima consultazione il 19/05/2024.

⁴²³ Cfr. SEGHDONI SERENA, *Roberto Minervini Interview: What You Gonna Do When The World's On Fire?*, Loud and Clear, 23/11/2018, <https://loudandclearreviews.com/roberto-minervini-interview-what-you-gonna-do-when-the-worlds-on-fire/>, ultima consultazione il 20/05/2024; "Roberto Minervini a Venezia 75 parla di Che fare quando il mondo è in fiamme." YouTube, caricato da spettacolomania.it, 2 settembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Omfx7tyR98>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴²⁴ Cfr. SEGHDONI SERENA, *Roberto Minervini Interview: What You Gonna Do When The World's On Fire?*, Loud and Clear, 23/11/2018, <https://loudandclearreviews.com/roberto-minervini-interview-what-you-gonna-do-when-the-worlds-on-fire/>, ultima consultazione il 20/05/2024

storica montatrice belga Marie-Hélène Dozo sulla base della propria memoria e quindi delle esperienze che lo hanno segnato. A riguardo Minervini ha dichiarato:

My cure, my attention to form and my way of re-writing the story through editing and montage are essential to my way of making films. [...] I keep the experiential realm “at the top” for as long as I can, compared with the filmmaker I am. Every time we discuss the film, until we are really ready to cut, it’s all based on my experience. I find this very helpful, because the film has to reflect an experience: it doesn’t have to reflect a preconceived notion of a story, which means absolutely nothing to me.⁴²⁵

Che fare quando il mondo è in fiamme? è una coproduzione Italia, Francia e USA. Il progetto, inizialmente dal titolo *Nobody in this world is better than us*, è quindi rientrato tra i vincitori del “Fondo di sostegno allo sviluppo di co-produzioni di opere cinematografiche tra Italia e Francia”⁴²⁶ per i progetti presentati entro il 29 febbraio 2016. Il contributo erogato è stato di 50 000 € con l’Italia in coproduzione al 75% e la Francia al 25%.⁴²⁷ Il film si avvale della compartecipazione⁴²⁸ Italia-USA approvata da specifico decreto dell’8 maggio 2019.⁴²⁹ In tal modo il film risulta registrato anche come di nazionalità italiana e l’opera ha avuto accesso ai contributi automatici disposti dal Mibact (per l’anno 2020, risultati 2019) per un contributo totale di 395 777 €. ⁴³⁰ Il film ha avuto anche il sostegno di Arri - International Support Program (fornitore camera ARRI

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ Il fondo nasce nel 2013 quando è stata stipulata una convenzione tra Direzione Generale Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e il Centre national du cinéma et de l’image animée (CNC), accordo poi aggiornato nel 2019. Il fondo ha una dotazione annuale di 1 000 000€ (500 000 € DGCA; 500 000 € CNC) per il sostegno, lo sviluppo e la coproduzione di opere di qualsiasi genere con prioritario sfruttamento in sala e la cui durata sia superiore a 60 minuti, e le serie audiovisive composte da almeno tre episodi di finzione o a carattere documentaristico (ogni episodio di durata compresa tra i 20 e i 90 minuti) e almeno tredici episodi di animazione (ogni episodio di durata compresa tra gli 11 e i 26 minuti), tra produttori italiani e francesi. Cfr. MiC, *Bando cosviluppo e coproduzione Italia-Francia*, Direzione Generale Cinema, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/bando-cosviluppo-e-coproduzione-italia-francia/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴²⁷ MiC, *Fondo di sostegno allo sviluppo di coproduzioni tra Italia e Francia: i Vincitori – Prima delibera 2016*, Direzione Generale Cinema, 19/05/2016, <https://cinema.cultura.gov.it/avvisi/fondo-di-sostegno-allo-sviluppo-di-coproduzioni-tra-italia-e-francia-i-vincitori-prima-delibera-2016/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴²⁸ Per compartecipazione internazionale si intende l’opera cinematografica realizzata con paesi con cui non sono in vigore appositi accordi di coproduzione: la quota minima di partecipazione alla produzione è del 20%. MiC, *Focus coproduzioni, compartecipazioni e produzioni internazionali*, Direzione Generale Cinema, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-coproduzioni-compartecipazioni-e-produzioni-internazionali/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴²⁹ MiBAC, MIBAC-UDCM - REP. Decreti 08/05/2019 N° 223, <https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/feed/pdf/D.M.%208%20MAGGIO%202019%20REP.%20223-imported-88508.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³⁰ MiC, DG-CA | 01/08/2023 | Decreto 2690, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2019/12/apa-associazione-produttori-audiovisivi-contributi-automatici-decreto-assegnazione-contributi-automatici-2020-risultati-2019-signed.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

AMIRA e post produzione presso gli ARRI Media)⁴³¹, Fondo Audiovisivo Friuli Venezia Giulia (12.000,00€ finanziamento per lo Sviluppo - Primo Bando 2016)⁴³² e la partecipazione di Aide Aux Cinémas du Monde – CNC e Institut Français (30 000€ per la finitura del film assegnati alla Shellac Sud)⁴³³.

Le tematiche principali del film sono il razzismo e la discriminazione. Il loro carattere universale rende l'opera fruibile anche nel mercato europeo seppur incentrata su un contesto americano. Ciò, con l'aggiunta della presenza di un autore italiano e i suoi contatti con Francia e Belgio intercorsi nelle produzioni precedenti⁴³⁴, hanno permesso di mettere in piedi una coproduzione internazionale insieme a Italia e Francia. Proprio questa unione ha permesso l'accesso agli indispensabili fondi statali dei rispettivi Paesi sopra menzionati.

Dati di circolazione

Box office: 34.421€ (Italia), 44 290 \$ (worldwide)

Numero schermi (Italia): 33

Ingressi: 6100 (Italia), 5512 (Francia), ? (USA)

Piattaforme: 6 paesi europei, presente in 8 cataloghi

Il film è stato presentato in concorso per il “Leone d'Oro” alla 75° Mostra Internazionale d'arte Cinematografica di Venezia (2018) e al TIFF - Toronto International Film Festival (2018) nella sezione “Wavelengths” e al Visions du Reel (2019) nella sezione “Grand Angle”. Tra i riconoscimenti più importanti si menziona quello come “Miglior Documentario – Grierson Award” al BFI London Film Festival (2018). È stato inoltre presentato fuori concorso al New York Film Festival (2018) nella sezione “Spotlight on Documentary” e al CPH:DOX (2019) sezione “Hits”.

⁴³¹Cfr. ARRI, *International Support Program*, Arri.com, <https://www.arri.com/en/learn-help/supporting-talents/international-support-program>, ultima consultazione il 20/05/2024; ARRI, "What You Gonna Do When The World's on Fire?", Arri.com, <https://www.arri.com/en/learn-help/supporting-talents/international-support-program/what-you-gonna-do-when-the-world-s-on-fire>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³² FONDO AUDIOVISIVO FVG, *Risultati primo bando 2016*, <https://www.audiovisivofvg.it/wp-content/uploads/2016/05/risultati-primo-bando-2016-sito1.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³³ Cfr. CNC, *Aide aux cinémas du monde*, https://www.cnc.fr/web/en/funds/aide-aux-cinemas-du-monde_190870, ultima consultazione il 20/05/2024; CNC, *Aide aux cinémas du monde : résultats des comités de chiffrage*, <https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/international/coproduction/comites-de-chiffrage-aide-aux-cinemas-du-monde>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³⁴ *Low Tide* (2012) e *Stop the Pounding Heart* (2013) sono stati realizzati in coproduzione con il Belgio mentre *Louisiana. The Other Side* (2015) con la Francia.

I riscontri positivi ai festival internazionali hanno contribuito a generare un’“economia del prestigio” per l’opera generando interesse per altri mercati europei come Germania, Austria, Regno Unito e Paesi Bassi. La circolazione in Francia, gestita dalla verticalmente integrata Shellac, è stata agevolata dalla vincita del “Grand Prix” alla nona edizione de La Roche-sur-Yon International Film Festival che prevedeva un contributo di 15 000 € per la distribuzione in Francia sponsorizzato dal canale televisivo Cine+. ⁴³⁵ Inoltre, la riconferma delle capacità autoriali di Roberto Minervini hanno contribuito a generare un interesse da parte delle istituzioni che si è concretizzato con il passaggio alla *fiction* con il film *I dannati* (*The Damned*, R. Minervini, 2024) dove Rai Cinema è entrata pienamente in coproduzione secondo il modello “Rai Driven”.

La Valmyn SRL ha ottenuto 69 380 € dai fondi ministeriali dedicati alla distribuzione nazionale ⁴³⁶ mentre la Okta Films ha vinto il secondo bando del 2017 per il sostegno finanziario alla formazione, allo sviluppo di progetti e alla distribuzione di prodotti audiovisivi del Fondo Audiovisivo Friuli Venezia Giulia per un totale di 70 000€ alla distribuzione dell’opera. ⁴³⁷ Il film è stato distribuito in Italia da Cineteca di Bologna e Valmyn in associazione con *Mymovies.it* (promosso come “MYmovies Masterpiece 2019”), inizialmente previsto con un’anteprima il 9 maggio e un’uscita evento nelle sale il 13 e 14 maggio 2019 e successivamente confermato con una distribuzione classica dal 9 maggio. ⁴³⁸ Il film è stato promosso da Repubblica.it il 6 maggio 2019 con i primi 8 minuti del film, portale anch’esso sotto la direzione di gruppo editoriale GEDI come Mymovies.it. ⁴³⁹ I risultati sono stati di scarsa natura nonostante lo sforzo distributivo congiunto in 33 schermi con un incasso nel primo mese di programmazione di 31 664 € per un totale ad oggi di 34 421 € (il film ha visto delle repliche in sala nel 2020 e 2023). Dall’8 giugno 2020 il film è in streaming sulla piattaforma MIOCINEMA, circuito di sale cinematografiche nato

⁴³⁵ LEMERCIER FABIEN, *What You Gonna Do When the World's on Fire? comes out on top at La Roche-sur-Yon*, Cineuropa.org, 22/10/2018, <https://cineuropa.org/en/newsdetail/362019/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

⁴³⁶ MiC, DG-CA | 01/08/2023 | Decreto 2690, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2019/12/apa-associazione-produttori-audiovisivi-contributi-automatici-decreto-assegnazione-contributi-automatici-2020-risultati-2019-signed.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³⁷ FONDO AUDIOVISIVO FVG, Risultati secondo bando 2017, <https://www.audiovisivofvg.it/bandi/risultati-bando-2017/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³⁸ ANONIMO, *Che Fare quando il Mondo è in Fiamme?, da giovedì 9 maggio al cinema*, Mymovies.it, 2/02/2019, <https://www.mymovies.it/cinemaneWS/2019/159446/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴³⁹ Cfr. *'Che fare quando il mondo è in fiamme?' - In anteprima l'inizio del film*, <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/che-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-in-anteprima-l-inizio-del-film/333694/334295>, ultima consultazione il 20/05/2024; Cfr. UGOLINI CHIARA, *'Cosa fare quando il mondo è in fiamme?', Minervini: "Per questo film ho schivato le pallottole della polizia"*, Repubblica.it, 7/05/2019, https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/05/07/news/cosa_fare_quando_il_mondo_e_in_fiamme_-225523546/, ultima consultazione il 20/05/2024.

nel periodo pandemico, con biglietto al prezzo di 4,99€.⁴⁴⁰ Il 19 gennaio 2023 ha avuto una proiezione speciale al Cinema Arlecchino di Milano accompagnata da una masterclass del regista Roberto Minervini e del produttore Dario Zonta in collaborazione con Naba - Nuova Accademia di Belle Arti.⁴⁴¹

In Francia il film è stato distribuito dal 5 dicembre 2018 (prima che nel mercato italiano) dalla Shellac Sud con risultati di poco inferiori a quelli italiani. Infine, negli USA e Canada il film è stato distribuito in sala come uscita evento dalla KimStim dal 16 agosto del 2019 per 19 settimane.⁴⁴² Il film ha anche avuto un percorso parallelo di proiezioni speciali in alcune università americane.

Che fare quando il mondo è in fiamme? non è uscito sul mercato *home video* in Italia ma è stato rilasciato in DVD dalla stessa KimStim per il mercato del Nord America e dalla Shellac in Francia. Ha avuto una prima TV su Rai3 il 20 giugno 2023 all'interno del format "Fuori Orario" all'1:05. L'opera è disponibile in streaming gratuito sulla piattaforma RaiPlay. In data 20/05/2024 il film è disponibile in streaming in 6 paesi europei (Austria, Italia, Francia, Germania, Svizzera e Slovacchia) e presente in 8 cataloghi. In particolare, in Francia è disponibile sulle TVOD Canal VOD, UniversCiné France e Orange VOD. In Nord America è disponibile sulla piattaforma Hoopla come documento bibliotecario in prestito.

Si può quindi confermare come il sistema di coproduzione abbia garantito una distribuzione in sala e nei mercati secondari, più o meno ampia, nei Paesi coinvolti.

***The Harvest* (Andrea Paco Mariani, 2017)**

Data di uscita: IT 22/12/2017

Paese di produzione: Italia

Produttore: Andrea Paco Mariani e Angelica Gentilini

Casa di produzione: *SMK Videofactory*

⁴⁴⁰ ANONIMO, *Che fare quando il mondo è in fiamme*, da lunedì 8 giugno su MioCinema, Mymovies.it, 5/06/2020, <https://www.mymovies.it/cinemanews/2020/168626/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴⁴¹ ANONIMO, *Che fare quando il mondo è in fiamme?*, proiezione del film e masterclass del regista Roberto Minervini, mentelocale.it, 19/01/2023, <https://www.mentelocale.it/milano/27945-che-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-proiezione-del-film-e-masterclass-del-regista-roberto-minervini.htm>, ultima consultazione il 20/05/2024.

⁴⁴² Per l'elenco dei festival e delle sale americane in cui è stato proiettato Cfr.

What You Gonna Do When the World's On Fire?, https://www.kimstim.com/film/what_you_gonna_do_when_the_worlds_on_fire/, ultima consultazione il 20/05/2024.

Distributore nazionale: *Open DDB*

Distributore estero: /

Rivenditore estero: /

Dati di produzione

Budget: 80 000 €

The Harvest è stato prodotto dalla casa di produzione indipendente SMK Videofactory di Bologna interamente tramite *crowdfunding*. Il regista Andrea Paco Mariani vede nuovamente una sua opera prendere forma grazie al sostegno dal basso, modalità produttiva già sperimentata con successo per i suoi film *Tomorrow's Land* (Andrea Paco Mariani e Nicola Zambelli, 2011), *Una follia effimera* (Andrea Paco Mariani, 2012), *Vite al centro* (Andrea Paco Mariani e Nicola Zambelli, 2013) e *Green Lies; il volto sporco dell'energia pulita* (Andrea Paco Mariani e Angelica Gentilini, 2014) e con cui ha mosso i primi passi come autore documentarista. La raccolta fondi si è appoggiata alla piattaforma “Produzioni dal basso” tramite apposita campagna.⁴⁴³ Al termine, è stato possibile continuare le donazioni sul sito web ufficiale del progetto. Il basso budget richiesto ha permesso di riuscire a ottenere il traguardo prefissato di 5 000 € per iniziare le riprese. Infatti, il *crowdfunding* su “PDB” ha avuto lo scopo di raccogliere rapidamente una prima di parte di finanziamenti che ha permesso in modo tempestivo e immediato l'inizio delle riprese. Tra i modelli di raccolta fondi prediletti dalla SMK Videofactory c'è il “raccogli tutto” per permettere al film di vedere la luce anche se non viene raggiunto l'obiettivo monetario prefissato. Il sistema prevede una serie di ricompense in base al valore della donazione versata. La raccolta fondi di *The Harvest*, condotta in parallelo anche con iniziative *offline* come cene di raccolta fondi e attività mirate presso istituzioni, ha raggiunto una capillarità inedita arrivando a raccogliere 35 000 €. Il regista Andrea Paco Mariani a riguardo ha raccontato:

È stato un momento di upgrade per il gruppo in cui sono stati coinvolti anche collaboratori esterni. C'è stata la presenza di “big donors” provenienti dalle realtà sindacali. Questo è stato possibile grazie a una campagna d'impatto sociale per la lotta al caporalato dei

⁴⁴³ *The Harvest. Storie di nuovo caporalato agricolo in Italia*, <https://www.produzionidalbasso.com/project/the-harvest-storie-di-nuovo-caporalato-agricolo-in-italia/>, ultima consultazione il 21/05/2024.

braccianti Sikh dell'Agro Pontino. Per la prima volta utilizzavamo strumenti come l'ufficio stampa.⁴⁴⁴

Non dover dipendere dallo stanziamento di fondi pubblici ha permesso alla “SMK” di rispondere all'esigenza di tempestività nel catturare questa storia e portarla al pubblico rimanendo ancora attuali. La campagna di finanziamento del film si è basata sulla creazione di un senso di comunità e unione intorno a un tema politico/sociale particolare, promosso tramite il progetto di distribuzione dal basso OpenDDB, già menzionato in precedenza. A riguardo Claudio Cadei, tra i fondatori, ha specificato:

Tentiamo di creare nella comunicazione un lessico di “comunità” coinvolgendo le persone fin dall'inizio dei progetti. Ci sono poi azioni di coinvolgimento di realtà più grosse per il sostegno del film attraverso la loro cerchia. La selezione è guidata dalla condivisione d'interessi sulla storia da raccontare. La community formata è quindi vasta e consolidata grazie all'attività costante degli ultimi anni sia in ambito produttivo che distributivo. Il raggiungimento di potenziale sostenitori avviene sia tramite classici strumenti commerciali (newsletter, comunicati stampa, promozione social...) che con “campagne d'impatto” basate sul lato sociale del film.⁴⁴⁵

Prima delle riprese c'è stato un periodo conoscitivo della comunità Sikh in cui il regista ha potuto intessere relazioni, guadagnare fiducia ed entrare in intimità. In pieno spirito “Cinema del Reale”, il film è stato ideato con una forma ibrida tra documentario e musical per permettere all'opera di essere più comunicativa col pubblico ed esprimere al meglio lo stato d'animo dei protagonisti:

Sicuramente prima di cominciare a girare si creano già delle relazioni con i soggetti coinvolti. Per *The Harvest* abbiamo avuto come intermediario il sociologo Marco Omizzolo. L'introduzione di elementi di fiction ci ha permesso di rendere raccontabile una realtà così dura. La canzone ricopre quindi un ruolo narrativo ed espressivo dello stato d'essere dei personaggi. Un lavoro che è stato sviluppato a partire da una base d'interviste.⁴⁴⁶

Dati di circolazione

Boxoffice: 10.632 € (nazionale), / (worldwide)

Numero schermi (Italia): +180

⁴⁴⁴ Intervista rilasciata da Claudio Cadei e Andrea Paco Mariani a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 03/11/2023, Bologna.

⁴⁴⁵ Ibidem

⁴⁴⁶ Ibidem.

Ingressi: 1 802 (Italia)

Piattaforme: 30 paesi europei, presente in 47 cataloghi

Il film è stato promosso tramite la piattaforma di distribuzione dal basso OpenDDB, progetto della stessa SMK Videofactory. Tramite la piattaforma è stato possibile richiedere l'organizzazione di proiezioni dell'opera. Il film ha visto un'ampia circolazione a festival di carattere sociale sia nazionali che internazionali. In particolare, il film è stato selezionato al Dehli International Film Festival (2017), al Cinemambiente di Torino (2018) e a Terra di tutti film festival (2018). In contemporanea è stato organizzato in modo indipendente un ciclo di proiezioni evento in un tour che ha coinvolto tutta l'Italia. L'organizzazione di un tour incontra il desiderio di quella comunità di sostenitori sparsa per il territorio nazionale di vedere l'opera conclusa sul grande schermo. Il sapere da parte della produzione la presenza certa di un pubblico d'interesse ha certamente portato la "SMK" alla scelta di organizzare una serie di proiezioni prima del rilascio sulla loro piattaforma streaming OpenDDB. La prima nazionale si è tenuta a Brescia al cinema Nuovo Eden il 22 dicembre 2017. Tra il 2017 e il 2020, il film ha avuto oltre 180 proiezioni in Italia.⁴⁴⁷ Il 7 novembre 2018 il film è stato presentato al Parlamento Europeo di Bruxelles presentato dalla europarlamentare Elly Schlein.⁴⁴⁸ Dal 19 gennaio 2018, il film è stato reso disponibile all'acquisto in formato "SmartBox" composto da DVD e chiavetta USB. Il 3 dicembre 2018 il film è stato ufficialmente rilasciato secondo il modello della donazione libera e consapevole sulla piattaforma OpenDDB.⁴⁴⁹ L'opera è stata inoltre resa disponibile sulla piattaforma per un tempo limitato di tre giorni in occasione della partecipazione dell'autore, accompagnato da Marco Omizzolo e dai Bhangra Vibes (i danzatori nel film), alla trasmissione "Kilimangiaro" su Rai 3 il 17 giugno 2018 alle 20:30.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ Per la lista completa delle proiezioni organizzate Cfr. ANONIMO, *Calendario*, <https://theharvest.it/calendario/>, ultima consultazione il 21/05/2024.

⁴⁴⁸ BONINI EMANUELE, *'The Harvest', in Parlamento Ue la denuncia del lato insostenibile del made in Italy*, eunews.it, 21/10/2018, https://www.eunews.it/2018/10/31/the-harvest-parlamento-ue-la-denuncia-del-lato-insostenibile-del-made-in-italy/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2pUWWeATLMPuHYt8vnkeXXWXnOXyc6wwzzNdVQ7PuTifJ1IOoC-KNqWwWw_aem_AXR0rhAs9oG5QowrMWgPiyvaPxVM7GBFB_RnqNLgN3g0-39Ick4yvYMXrGWuxN6Nmm_aBbegRC4TN1GInAYeleYx, ultima consultazione il 21/05/2024.

⁴⁴⁹ ANONIMO, *THE HARVEST - In streaming su OpenDDB*, cinemaitaliano.info, 02/12/2018, <https://www.cinemaitaliano.info/news/49503/the-harvest-in-streaming-su-openddb.html>, ultima consultazione il 21/05/2024.

⁴⁵⁰ "The Harvest a Kilimangiaro [RAI 3 - 17 Giugno 2018]", *YouTube*, caricato da SMK Factory, 18 giugno 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5HiJdRsZEdU>, ultima consultazione il 21/05/2024.

Le spese di realizzazione del film sono rientrate anche grazie alla piattaforma distributiva che garantisce una vita lunga alla circolazione del film e alle attività “altre” della SMK Videofactory, come spiegano Andrea Paco Mariani e Claudio Cadei:

Il gap di budget è stato assorbito grazie alla distribuzione lunga del film di stampo non theatrical (proiezione associazioni/ istituzioni, vendita diritti estero...) e l'organismo del collettivo che assorbe il colpo con le sue attività complementari. Da *The Harvest* ci sono stati accordi con televisioni come *Al Jazeera* o il distributore internazionale *Java Film*. [...] Tutt'ora ci sono richieste di proiezione internazionali provenienti dal sito web. L'esperimento creativo tra documentario e musical ha supportato la curiosità e circolazione.⁴⁵¹

L'uscita del film sulla piattaforma è stata affiancata dal rilascio della OST in cofanetto con CD e scaricabile sul portale OpenDDB. Il 13 dicembre 2021 è stata annunciata l'uscita di una *graphic novel* ispirata al film, a cura di Vanessa Taroni e supervisionata da Andrea Paco Mariani e Claudio Cadei, e disponibile in copia digitale sempre su OpenDDB.⁴⁵² Il film non ha avuto una prima TV italiana. A oggi 21/05/2024, *The Harvest* è disponibile, oltre che sulla piattaforma madre OpenDDB, in 30 paesi del territorio geografico europeo nei cataloghi delle piattaforme Filmzie (free streaming con pubblicità) e Filmbox (S-VOD).

3.3.3 Osservazioni generali

Le schede analitiche ci mostrano un carattere di “varietà” nella produzione e circolazione delle opere del “Cinema del Reale” che si articola secondo i seguenti punti:

- Varietà delle modalità produttive: si può notare la presenza di un sistema più strutturato alle spalle di opere come *Fuocoammare* rientranti nel modello “Rai Driven” ma allo stesso tempo di percorsi più liberi e indipendenti per quanto riguarda gli altri modelli.
- Varietà degli esiti: diverse modalità produttive portano alla realizzazione di prodotti differenti tra di loro che vanno da quello più “mainstream” e di ampio respiro, in cui parte tecnica, narrazione e qualità visiva sono molto curati, a quello “indie” e maggiormente di nicchia dove il contenuto ha la precedenza sulla qualità visiva e sonora. In entrambi i casi si tratta comunque di prodotti con una ridotta circolazione.

⁴⁵¹ Intervista rilasciata da Claudio Cadei e Andrea Paco Mariani a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 03/11/2023, Bologna.

⁴⁵² *The Harvest*, la *graphic novel* del film, <https://openddb.it/libri/the-harvest-il-libro/>, ultima consultazione il 21/05/2024.

- Varietà delle modalità di circolazione: si possono riscontrare diverse strategie di circolazione delle opere. Da una parte abbiamo quella del sistema integrato verticalmente Rai che attraversa tutti i mercati e ha il potenziale di arrivare a un bacino di spettatori maggiori; dall'altra, forme di circolazione internazionale (modello "internazionale"), elitaria per pochi appassionati e addetti del settore (modello "autoprodotta") e infine comunitaria per le opere sviluppate con un sostegno dal basso (modello "partecipativo").

Dai dati quantitativi e qualitativi raccolti nelle schede caso studio è possibile anche osservare alcuni punti comuni tra le quattro opere:

1) Le fonti di finanziamento per la realizzazione di questa tipologia di film sono molto differenziate. Ci si avvale dei sostegni statali come contributi automatici e *tax credit*; dei contributi regionali, di enti privati e istituzioni pubbliche; bandi internazionali in caso di coproduzioni con altri Paesi. Si può notare come Rai Cinema giochi sempre un ruolo di sostegno a questa tipologia di film con un impegno più o meno grande, decidendo di entrare pienamente nel progetto come co-produttore come nel caso di *Fuocoammare*, o in seconda battuta (*Che fare quando il mondo è in fiamme?*), o addirittura a finalizzazione del film come per *La bocca del lupo*. Ciò non è il caso di *The Harvest* prodotto interamente tramite *crowdfunding*. D'altra parte, il più recente *Kissing Gorbaciov*, sempre prodotto dalla SMK Videofactory, ha previsto un budget più consistente e ha quindi attinto anche a contributi ministeriali e al bando della Emilia-Romagna Film Commission.⁴⁵³

2) In tutti e quattro i casi studio, i tempi di realizzazione delle opere risultano molto ampi e possono anche passare diversi anni prima dell'arrivo dell'opera conclusa sul mercato. L'attenzione degli autori è verso la creazione di un rapporto confidenziale e intimo con la realtà d'interesse e i suoi "protagonisti". Ciò implica, in molti casi, un budget in continuo aggiornamento con la necessità di partecipare a più bandi di produzione e trovare nuovi partner produttivi nel corso del tempo per poter permettere all'opera di vedere la luce. In tal senso, è esemplificativo il caso di *Che fare quando il mondo è in fiamme?* che fin dalla fase di sviluppo fino al suo arrivo nelle sale ha fatto continuamente appello a nuovi bandi e agevolazioni per coprire le spese di produzione e di circolazione.

⁴⁵³ Intervista rilasciata da Claudio Cadei e Andrea Paco Mariani a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 03/11/2023, Bologna.

3) Infine, tutti e quattro i casi studio presentano difficoltà nell'incontrare il pubblico nonostante i buoni riscontri e i premi nel percorso festivaliero (vetrina imprescindibile in tutti e quattro i modelli) e il potenziale di coinvolgimento drammaturgico di tali opere. Non importa quanto espansa e capillare sia la circolazione del film, le modalità distributive adottate (canoniche o come tour indipendente), i soggetti promozionali coinvolti (vedi il caso del gruppo Gedi per l'opera di Minervini), i risultati al botteghino sono sempre esigui. Sembra non cambiare la situazione nelle finestre successive di distribuzione, poiché le opere spesso fanno fatica a trovarsi uno spazio nel palinsesto televisivo se non su canali tematici o in seconda serata e in fascia notturna (fa eccezione *Fuocoammare*). Tutto ciò avviene malgrado la partecipazione di Rai Cinema nella produzione di tali opere. *The Harvest* ha avuto interesse e successiva acquisizione da parte di televisioni estere (tra cui il colosso Al Jazeera) e ha visto la partecipazione promozionale alla trasmissione "Kilimangiaro" su Rai 3. Nonostante ciò, in Italia non ha avuto una prima TV nazionale. La distribuzione su piattaforma non è valutabile poiché non sono forniti dati quantitativi sugli acquisti o visualizzazioni. Anche la diffusione in Europa dei film varia in base alle realtà produttive coinvolte: nel caso di *Fuocoammare* e *Che fare quando il mondo è in fiamme?*, che nascono come coproduzioni internazionali, la distribuzione è più ampia; mentre *La bocca del lupo* pare non avere una circolazione nelle piattaforme estere per la sua natura più nazionale se non dire addirittura locale relativa alla città di Genova. *The Harvest*, invece, si appoggia alle piattaforme streaming internazionali Filmzie e Filmbox garantendosi una presenza in tutti i Paesi europei in cui esse sono attive e risultando, nonostante la sua natura ultra-indipendente, il più diffuso tra i casi studio.

3.4 CONCLUSIONI: La validità dei quattro modelli

I quattro modelli e l'analisi dei rispettivi casi studio hanno permesso di mettere in evidenza e riconfermare alcuni fenomeni e tendenze del documentario italiano riportate nel capitolo 1 e applicabili anche al "Cinema del Reale".

In primis, si può notare come il documentarista contemporaneo sia meno legato a forme produttive canoniche e connesse al sistema televisivo. La rivoluzione digitale ha permesso l'espandersi di nuove modalità produttive in cui all'autore è permessa maggiore libertà e un approccio talvolta "fai da te". Ciò si ripercuote anche sull'industria contemporanea del documentario italiano che si articola, da una parte, in un sistema più strutturato legato

essenzialmente al servizio pubblico e, dall'altra, anche in forme produttive innovative e dal basso con al centro l'autore e la sua idea. La rete ha anche permesso nuove modalità di aggregazione di risorse tramite la nascita di modalità partecipative dal basso che, come abbiamo già visto, prendono il nome di *crowdfunding*. Tali innovazioni non riguardano solo il comparto produttivo ma anche quello distributivo dove ancora una volta il digitale ha portato a nuove forme di circolazione e d'incontro col pubblico (anteprime web, streaming su piattaforma OTT, etc). Tali modelli ci mostrano quindi come il documentarista contemporaneo che si approccia alla realizzazione di un'opera goda certamente di maggiori possibilità rispetto al passato in un sistema produttivo e distributivo più complesso, con più strade percorribili e in continuo mutamento.

Si può altresì evidenziare la necessità da parte dei produttori di attingere a fonti eterogenee per il finanziamento di questa tipologia di film, sfruttando tutti gli incentivi e contributi a disposizione consci che le spese non rientreranno in fase distribuzione. Si riesce così a coprire, con una prima parte di finanziamenti, la fase pre-produttiva e di lavorazione, mentre quella di postproduzione è spesso chiusa grazie all'arrivo di ulteriori investitori o premi a riprese concluse. Ciò comporta un rischio non trascurabile per l'effettiva conclusione e messa in circolazione del progetto. È evidente come la presenza di una istituzione quale Rai in coproduzione sia un garante importante per attrarre ulteriori investitori e qualificare l'opera nell'ottenimento dei contributi automatici statali, strettamente necessari per opere con un budget più consistente.

D'altro canto, la maggior parte delle opere del "Cinema del Reale" spesso hanno un modello produttivo di natura indipendente e questo comporta la presenza di budget limitati. Se, da una parte, tale modello permette una maggiore libertà creativa all'autore e la possibilità di sviluppare le sue idee, dall'altra, si ha spesso una ricaduta sulla qualità finale del prodotto⁴⁵⁴ che viene configurato come di "nicchia" rispetto al documentario "cinematografico" su modello delle produzioni BBC o Discovery Channel, cavalcato negli ultimi anni da Sky Italia con i suoi documentari d'arte. Tutto ciò preclude l'interesse d'acquisto da parte dei distributori e, nonostante la componente drammaturgica e il linguaggio coinvolgente presente in queste opere, esse fanno fatica a raggiungere il pubblico potenzialmente interessato. È esemplare il caso di Roberto Minervini le cui opere di stampo documentario da *Stop the pounding heart* fino a *Che fare quando il mondo è in fiamme?* hanno avuto difficoltà a trovare un distributore in Italia riscontrando risultati esigui, mentre il suo più recente *I dannati* (*The damned*, Roberto Minervini, 2024), categorizzato

⁴⁵⁴ Per qualità del prodotto si intende più che il contenuto la resa finale in termini visivi e sonori.

come film di finzione, ha attratto la curiosità di un distributore, seppur indipendente, più consolidato e importante come Lucky Red. Ciò ha certamente avuto un impatto sugli esiti del film che è stato distribuito in 73 sale (contro le 33 di *Che fare quando il mondo è in fiamme?*) con 17 931 biglietti e un guadagno di 110 590€ (contro rispettivamente 6100 ingressi e i 34 400€ del precedente film).⁴⁵⁵ Da sottolineare il fatto che le opere di stampo documentario della filmografia di Roberto Minervini precedenti a *I dannati* non hanno avuto meno riscontri o prestigio ai festival rispetto quest'ultimo. Se l'ultima opera è stata presentata alla 76° edizione del *Festival di Cannes* nella sezione "Un Certain Regard" aggiudicandosi il "Prix Meilleure Réalisation Un Certain Regard", *Che fare quando il mondo in fiamme?* è stato presentato in concorso alla 75° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2018); *Louisiana. The Other Side* è stato in concorso al 68° Festival di Cannes (2015) nella sezione "Un Certain Regard" oltre che candidato come miglior film documentario al David di Donatello (2016); *Stop the pounding heart* ha vinto il David di Donatello come "Miglior documentario" (2014), ha ricevuto il "Premio Speciale della Giuria Internazionale" al 31° Torino Film Festival (2013) ed è stato presentato al 66° Festival Di Cannes (2013) e, infine, *Bassa Marea (Low Tide)*, Roberto Minervini, (2012) è stato proiettato in anteprima mondiale alla 69ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nella sezione "Orizzonti" (2012).

La finestra più importante rimane quindi quella dei festival che fanno da cassa di risonanza per queste opere (ma anche per quelle con budget relativamente più importanti) e da intermediari con un pubblico attento e spesso cinefilo. Allo stesso tempo il festival si configura come divulgatore di una cultura del documentario nel suo pubblico, compito che giace unicamente sulle sue spalle vista l'ancora troppa scarsa attenzione al genere da parte di istituzioni pubbliche, della stampa, dei distributori e dei *broadcaster*. Difatti, il sostegno che offrono i *broadcaster* a questa tipologia di opere è ancora marginale. È interessante notare come tre dei casi studio presi in esame abbiano avuto come partner Rai Cinema e allo stesso tempo la Rai abbia dedicato loro uno spazio nel palinsesto molto limitato. A parte *Fuocoammare*, che vedeva alle spalle un autore rinomato dopo il successo di *Sacro Gra* e la vincita prestigiosa a Berlino ed è quindi stato ritenuto degno di una prima serata su Rai 3, le altre due opere sono state programmate in fasce orarie poco seguite. Interessante constatare come tali opere non abbiano suscitato l'interesse e l'acquisto da parte di

⁴⁵⁵ I dati sono stati raccolti dalle tabelle settimanali Cinetel e fanno riferimento al primo mese d'uscita del film (16 maggio – 16 giugno)

altri *player* come ad esempio Sky Italia. D'altra parte, come abbiamo specificato poc'anzi, Rai Cinema nel corso degli anni ha assunto un ruolo sempre più centrale come produttore e portatore d'interesse di tali opere di natura ibrida e sperimentale.

In tale panorama, le piattaforme OTT, da quelle multinazionali come Netflix, Amazon, Disney+ e Mubi a quelle di stampo indipendente come OpenDDB, Zalabview, Tenk o Dafilms.com, si mostrano certo come una nuova possibilità e spazio di circolazione per questa tipologia di opere. D'altro canto, la segretezza dei risultati ottenuti non permette di valutare l'effettivo impatto che esse hanno sul pubblico e se permettono loro di avere davvero una maggiore visibilità.

In conclusione, la teorizzazione di quattro modelli di produzione e circolazione del "Cinema del Reale" e l'analisi dei rispettivi casi studio ha permesso di andare a confermare alcune dinamiche già emerse, in modo più ampio, nella ricostruzione di carattere storico del primo capitolo relativa all'industria del documentario italiano contemporaneo. Si è potuto anche constatare come il "Cinema del Reale", in alcuni casi, apra le strade a nuove forme di produzione e di circolazione fungendo così come una sorta di campo di sperimentazione. Ciò rende tale tipologia di cinema non solo innovativa nelle sue forme ibride e sperimentali ma anche nel modo in cui esso nasce, si sviluppa e viene fruito. Tali modalità produttive e di circolazione troveranno maggiore spazio per essere analizzate e approfondite nel capitolo seguente.

CAPITOLO 4

L'INDUSTRIA E IL MERCATO DEL "CINEMA DEL REALE": UNO SGUARDO ALLA SITUAZIONE CORRENTE

Se nel primo capitolo si è ricostruita l'evoluzione dell'industria del documentario italiano tra il 2003 e il 2023 ponendo l'accento sui cambiamenti sociali e tecnologici, le nuove iniziative e gli aggiornamenti legislativi che hanno interessato l'intera filiera; in questo capitolo conclusivo proveremo a porre maggiore attenzione sulla condizione attuale dell'industria attraverso un approccio analitico che andrà a presentare ulteriori dati sia di stampo quantitativo che qualitativo. In particolare, non solo sarà proposto un prospetto del mercato del documentario italiano degli ultimi anni (vedremo di seguito cosa rientra o meno in questa categoria) ma anche del sottoinsieme del "Cinema del Reale" per come lo abbiamo definito e imparato a riconoscere finora. Inizialmente saranno raccolti i principali dati disponibili riguardo al mercato riflettendo sulla portata e gli impatti del genere. Si passerà poi a un *focus* approfondito sulle modalità di produzione, distribuzione e circolazione del documentario e le politiche editoriali messe in atto dagli *stakeholder* che orbitano intorno alla sua industria. In conclusione, si andrà a valutare la motivazione dietro alla sovradosata e continua produzione di documentari in Italia nonostante un'apparente mancanza d'interesse e la scarsa *performance* del genere.

4.1 I dati del mercato del documentario italiano contemporaneo

4.1.1 Premessa

Prima di sondare i dati a disposizione, occorre ricordare cosa si intende con "documentario" secondo la normativa italiana:

L'opera audiovisiva, la cui enfasi creativa è posta prioritariamente su avvenimenti, luoghi o attività reali, anche mediante immagini di repertorio, e in cui gli eventuali elementi inventivi o fantastici sono strumentali alla rappresentazione e documentazione di

situazioni e fatti, realizzata nelle forme e nei modi definiti con i decreti di cui all'articolo 2, comma 2, della legge n. 220 del 2016.⁴⁵⁶

Dove per “opera audiovisiva” si intende:

la registrazione di immagini in movimento, anche non accompagnate da suoni, realizzata su qualsiasi supporto e mediante qualsiasi tecnica, anche di animazione, con contenuto narrativo o documentaristico, purché opera dell'ingegno e tutelata dalla normativa vigente in materia di diritto d'autore e destinata al pubblico dal titolare dei diritti di utilizzazione. L'opera audiovisiva si distingue in:

1. «film» ovvero «opera cinematografica», se l'opera è destinata prioritariamente al pubblico per la visione nelle sale cinematografiche; i parametri e i requisiti per definire tale destinazione sono stabiliti nel decreto del Ministro per i beni e le attività culturali e per il turismo emanato ai sensi dell'articolo 2, comma 1, lettera b), della legge n. 220 del 2016;
2. «opera televisiva», se l'opera è destinata prioritariamente alla diffusione attraverso un servizio di media audiovisivo lineare, come definito alla voce «servizio di media audiovisivo lineare», avente ambito nazionale ai sensi dell'articolo 3, comma 1, lettera bb) del decreto legislativo n. 208 del 2021;
3. «opera web», se l'opera è destinata alla diffusione mediante un servizio di media audiovisivo a richiesta, come definito alla voce «servizio di media audiovisivo a richiesta»;⁴⁵⁷

In particolare, nel più recente decreto-legge 17 maggio 2022, sono stati individuati alcuni casi di esclusione delle opere audiovisive dai benefici previsti dalla legge n. 220. Tra questi, diversi sono comunemente associati al grande contenitore del genere documentario: opere audiovisive con contenuti esclusivamente commerciali, promozionali, didattici, anche a finalità turistiche o istituzionali; programmi televisivi quali i programmi di informazione e attualità e di approfondimento culturale e divulgazione scientifica, i programmi aventi scopi esclusivamente didattici e formativi, i *factual entertainment* basati su format non originali, i *talent show* e i *reality show*.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Vedi MIC, *Glossario*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/glossario/>, ultima consultazione il 26/09/2023; MIC, *Focus documentari*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-documentari/>, ultima consultazione il 26/09/2023; Legge 14 novembre 2016, n. 220 “Disciplina del cinema e dell'audiovisivo”.

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ Per approfondire il concetto di “Reality TV” e i nuovi formati di programmazione televisiva del “*factual*”, “*reality*” e “*makeover*” Cfr. DEMARIA CRISTINA, GROSSO LUISA e SPAZIANTE LUCIO, *Reality TV: la televisione ai confini della realtà*, Roma, Rai-ERI, 2002; INNOCENTI VERONICA e PERROTTA MARTA. (a cura di), *Factual, reality, makeover: lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea*, Roma Bulzoni, 2013.

Inoltre, all'interno dei report *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo* rilasciati dal MIC è presentata la seguente macro suddivisione delle opere finanziate:

- a. Film italiano: lungometraggio che ha ottenuto il nulla osta per la proiezione in pubblico dalla DGCA-MIC nel corso dell'anno solare
- b. Film italiano prodotto ammissibile: lungometraggio che ha presentato regolarmente richiesta di nazionalità italiana alla DGCA-MIC e quindi candidabile per il finanziamento pubblico
- c. Film di iniziativa italiana: film ammissibile prodotto 100% con capitali italiani o coproduzione maggioritaria o coproduzione paritaria.

Si mette in evidenza come per “film italiano”, che include anche il genere documentario, si faccia riferimento sempre al formato del lungometraggio (durata complessiva maggiore ai 52 minuti, anche seriale). Il cortometraggio segue infatti una sua linea dedicata di sostegno e non saranno presi in esame di seguito. Inoltre, né la normativa e né il Ministero fanno riferimento a un genere ibrido come può essere quello della “docu-fiction”, difficile da classificare in una dicotomia che, come abbiamo visto nel capitolo 2, si fa sempre più labile.

In sintesi, nell'elaborazione dei dati a seguire si intenderà con la dicitura “documentario”: un'opera audiovisiva, formato lungometraggio, anche seriale, girata senza esplicite finalità di finzione e perciò, in generale, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese e senza attori professionisti, ma anzi con disponibilità verso gli accadimenti e l'imprevisto. La presenza di elementi di finzione e di attori professionisti dev'essere funzionale alla rappresentazione e documentazione di situazioni e fatti. L'opera deve aver ottenuto il nulla osta per la proiezione in pubblico e non rientrare nelle seguenti tipologie:

- a. Opere audiovisive con contenuti esclusivamente commerciali, promozionali, didattici, anche a finalità turistiche o istituzionali
- b. Programmi televisivi quali i programmi di informazione e attualità e di approfondimento culturale e divulgazione scientifica
- c. Programmi televisivi aventi scopi esclusivamente didattici e formativi
- d. I *factual entertainment* basati su format non originali, i *talent show* e i *reality show*

4.1.2 Presentazione ed elaborazione dei dati quantitativi

L'industria del documentario italiano presenta una significativa lacuna di dati in termini di volumi produttivi prima del 2012. I primi dati rinvenuti fanno riferimento al periodo dal 2012 al 2016 e sono stati riportati sul report annuale *Focus* dove si possono trovare i dati del mercato cinematografico mondiale, edito da dall'European Audiovisual Observatory e presentati in occasione del Marché du film di Cannes. A partire dal volume del 2017 questi report riportano anche il numero di documentari prodotti dall'Italia (fonte MiBACT) con un aumento graduale da 22 lungometraggi documentario nel 2012 a 52 nel 2016, eccetto per il 2014 che si assiste a un leggero calo da 32 a 30 produzioni. I dati di produzione del documentario italiano cominciano a diventare più strutturati e pubblici dal 2017 quando nel report annuale del Ministero *Tutti i numeri del cinema italiano (e dell'audiovisivo* dal 2018) compare un *focus* interamente dedicato al documentario. In particolare, si può constatare un aumento continuo del numero di produzioni di lungometraggi documentari da 62 del 2017 a 146 nel 2022, eccetto per il 2020 che vede una contrazione a 89 produzioni.

All'interno dei report di *Tutti i numeri del cinema italiano e dell'audiovisivo* è presente anche il budget complessivo e le classi di costo per le produzioni documentarie sia di iniziativa italiana che estera (coproduzione minoritaria italiana). Da un primo sguardo a questi dati (Tabella 1) è possibile constatare che il numero di produzioni ha visto tra il 2012 e il 2022 un aumento di quasi 7 volte passando da 22 a 146 documentari italiani prodotti. Di pari passo l'aumento di produzioni è stato accompagnato da un incremento del budget a disposizione che passa da 9,36 nel 2017 milioni di euro a 38 milioni di euro nel 2022 (quasi quadruplicato).

Tabella 1 – Volumi produttivi documentario italiano

Anno	Numero produzioni	Budget totale (milioni euro) film d'iniziativa italiana	Budget totale (milioni euro) film d'iniziativa italiana + estera
2012	22	/	/
2013	32	/	/
2014	30	/	/
2015	32	/	/
2016	52	/	/

2017	62	9,36	9,99
2018	93	12,92	16,29
2019	122	19,96	20,78
2020	89	23,19	25,41
2021	127	27,70	30,07
2022	146	38,01	40,94

Fonti: *Focus: world film market trends* (n. 2017, n. 2018); *Tutti i numeri del cinema italiano e dell'audiovisivo* (numeri dal 2017 al 2023). Elaborazione a cura dell'autore.

Per quanto riguarda invece le classi di costo (Tabella 2) si può vedere come la maggior parte dei documentari d'iniziativa italiana abbia un costo inferiore agli 800 000 € e come complessivamente siano maggiori le opere sotto i 200 000 €. Solo in rare occasioni assistiamo a produzioni che superano gli 800 000€ di budget. In totale solo cinque opere dal 2017 al 2022 superano 1 500 000 € e nel 2020 è presente un caso eccezionale che va oltre i 3 500 000€, attribuibile a *Notturmo* (Gianfranco Rosi, 2020) con un costo complessivo di 3 753 937 €. ⁴⁵⁹

Tabella 2 – Classi di costo documentario d'iniziativa italiana

Classe di costo	Film 2017	Film 2018	Film 2019	Film 2020	Film 2021	Film 2022	Percentuale Media
<= 200 000€	11 (33%)	28 (62%)	46 (56%)	30 (45%)	57 (55%)	61 (52%)	50,5%
> 200 000€ e <= 800 000€	21 (63%)	14 (31%)	33 (40%)	33 (50%)	38 (36%)	46 (39%)	43,2%
> 800 000€ e <= 1 500 000€	1	2	3	2	8	8	6,3%

⁴⁵⁹ MiC, *Database opere*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>, ultima consultazione il 13/08/2024.

> 1 500 000€ e ≤ 2 500 000€	0	1	0	1	0	3	
> 2 500 000€ e ≤ 3 500 000€	0	0	0	0	0	0	
> 3 500 000€	0	0	0	1	0	0	
TOT	33	45	82	66	103	118	

Fonti: *Tutti i numeri del cinema italiano e dell'audiovisivo* (numeri relativi agli anni dal 2017 al 2023). Elaborazione a cura dell'autore.

Sulle motivazioni dell'assenza di dati prima del 2012 si è chiesto chiarimento a Francesca Medolago Albani, segretaria Generale in ANICA e Vicepresidente del Consiglio Superiore del Cinema e dell'Audiovisivo (organo consultivo del Ministro della Cultura) e a Bruno Zambardino (DG Cinema e Audiovisivo, MIC). Dalle loro risposte è emerso che fino al 2016 la pubblicazione annuale sulla produzione del MIC (già MiBAC e MiBACT) non offriva dettagli sulle tipologie di opere prodotte poiché nessuno ha provveduto a raccogliere i dati sulla produzione suddivisi in modo sistematico. Dall'entrata in vigore della legge Franceschini 220/2016, le tipologie di opere prodotte sono state meglio definite e il documentario ha acquisito in questo modo un interesse tale da avviare la raccolta di dati specifici. I dati sulla produzione cinematografica italiana furono elaborati e resi pubblici fino al 2011 da ANICA nel report annuale *Il cinema italiano in numeri*, dal 2012 anche in collaborazione con Direzione Generale per il Cinema (MiBAC e MiBACT) col titolo *Tutti i numeri del cinema italiano* e dal 2017 interamente a cura del Ministero (MiBACT e poi MIC dal 2021) con la denominazione *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo* (a partire dal 2020).⁴⁶⁰ Tali dichiarazioni sono state confermate anche da Federico Schiavi, produttore-regista di documentari e fondatore della casa di produzione Nacne, il quale ha specificato che i dati di produzione del documentario prima del 2012 rientravano nella categoria “opere cinematografiche”

⁴⁶⁰ Informazioni raccolte mediante intervista rilasciata da Medolago Albani Francesca e Zambardino Bruno, a cura di Samuele Picarelli Perrotta, rispettivamente il 22/12/2013 e il 19/03/2024, online.

più in generale.⁴⁶¹ Inoltre, Alessandro Signetto, presidente dell'associazione Doc/it tra il 2003 e il 2008, nel 2012 segnalava «l'assoluta mancanza di studi e analisi di mercato relative a questo comparto dell'industria audiovisiva del nostro Paese», riferendosi al documentario italiano.⁴⁶²

Per quanto riguarda il *box office* del cinema documentario italiano, è stato possibile determinare attraverso i report *I dati del cinema italiano* rilasciati da Cinetel i risultati per il periodo 2018/2022. In particolare, dal 2018, oltre alla Top 100 dei migliori incassi del cinema in Italia, sono presenti anche delle tabelle “Focus italiano” dove sono elencati i migliori incassi di film di produzione italiana. Dalla elaborazione di questi dati sono emerse alcune considerazioni:

la media di documentari in sala distribuiti tra il 2018 e il 2021 è di 53 documentari. Di questi solo uno o due titoli riescono rientrare nella “Top 100” annuale dei migliori film al botteghino (ad eccezione dell'anno 2020):

- 2022: *Ennio* di Giuseppe Tornatore (56°)

- 2021: *Marx può aspettare* di Marco Bellocchio (93°), *DeAndré DeAndré - Storia di un impiegato* di Roberta Lena (96°)

- 2020: *Fabrizio De Andrè & PFM. Il concerto ritrovato* di Walter Veltroni (30°), *Mi chiamo Francesco Totti* di Alex Infascelli (38°), *Paolo Conte - Via con me* di Giorgio Verdelli (70°), *Impressionisti segreti* di Daniele Pini (71°), *Maledetto Modigliani* di Valeria Parisi (86°), *Notturmo* di Gianfranco Rosi (93°)

- 2019: *Chiara Ferragni Unposted* di Elisa Amoruso (86°)

- 2018: *Caravaggio, l'anima e il sangue* di Jesus Garces Lambert (98°)

Si tratta prevalentemente di documentari d'arte, biografici, sportivi o di un autore rinomato (es. Marco Bellocchio e Gianfranco Rosi) e sono rilasciati principalmente nelle sale dalle case di distribuzione: Istituto Luce - Cinecittà, Zalab distribuzioni, I Wonder Pictures, Wanted Cinema e NEXO Digital. Dal 2022 si può notare una presa d'interesse anche dal distributore Vision Distribution e al contempo una perdita di presenza di Istituto Luce - Cinecittà. La maggior parte dei film arrivano in sala grazie a micro-distributori indipendenti o iniziative “fai da te”. I migliori risultati al botteghino sono raggiunti in genere grazie all'appoggio di case di distribuzione più grandi come 01 Distribution e NEXO Digital, con l'aggiunta di Vision dal 2020.

⁴⁶¹ Informazioni raccolte mediante intervista rilasciata da Schiavi Federico a cura di Samuele Picarelli Perrotta, rispettivamente il 19/03/2024, online.

⁴⁶² SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, in ZAGARRIO VITO e MONTINI FRANCO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012, p. 177.

Appare, inoltre, che in media tra il 2018 e il 2022 circa l'80% dei documentari distribuiti in sala non supera i 10 000 € di incassi e che solo due o tre titoli all'anno valicano i 100 000€, eccetto per il 2020 in cui sono sei i documentari a superare la soglia indicata.

Tale crescita di carattere sia quantitativo che qualitativo è dimostrata anche da una ricerca sviluppata da Cinetel per il "Mia Market – Mia Doc" dove si calcola che il mercato della sala cinematografica ha visto distribuiti nel 2017 272 titoli italiani e stranieri per un *box office* complessivo di 5 165 070 € con 693 738 spettatori; nel 2018, invece, 286 titoli per un incasso di 8 614 655 € e 1 122 018 spettatori e nel 2019 ben 313 con il successo inedito di *Chiara Ferragni – Unposted* che ha superato 1 600 000 € di incassi per circa 160 000 spettatori con un *box office* complessivo di 8 574 458 € per 1 097 405 spettatori.⁴⁶³ Dati nettamente superiori alle stime del documentario in sala che nel 2001 contava cinque titoli, una ventina nel 2012 e 78 nel 2014.⁴⁶⁴

Per maggiori dettagli è possibile consultare le tabelle annuali in appendice dove sono riportati il numero di documentari italiani distribuiti in sala tra il 2018 e il 2021 di cui viene indicata la posizione in classifica al botteghino con i dati d'incasso e il numero di spettatori. I dati del 2022 e del 2023 risultano incompleti e perciò non saranno allegati.

Per il periodo dal 2015 al 2022 è possibile avere anche una panoramica del numero di opere documentarie finanziate dal Ministero per la televisione e il web (servizi non lineari)⁴⁶⁵ mediante *tax credit*, contributi selettivi e contributi automatici. Come riportato nella Tabella 3, si può notare anche per queste destinazioni un incremento dei numeri produttivi, eccetto per l'anno 2020 in cui vediamo una contrazione come per la produzione cinema. Inoltre, i volumi di produzione sono affiancati anche in questo caso da un incremento degli investimenti complessivi per il genere

⁴⁶³ Cfr. SPAGNOLI MARCO, *Sempre più documentari in Italia con un mercato theatrical da circa otto milioni di Euro*, APAonline.it, 27/03/2020, <https://ricerche.apaonline.it/articoli/sempre-piu-documentari-in-italia-con-un-mercato-theatrical-da-circa-otto-milioni-di-euro/>, ultima consultazione il 19/08/2024.

⁴⁶⁴ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁴⁶⁵ Per il periodo dal 2019 al 2022 Cfr. DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2022*, MiC, 09/10/2023, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dell'audiovisivo-italiano-anno-2022/>, ultima consultazione il 17/08/2024; Per il 2018 Cfr. DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2018*, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dell'audiovisivo-anno-2018/>, ultima consultazione il 19/08/2024; Per il periodo 2017 e 2016 Cfr. DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2017* <http://151.12.118.47/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-italiano-2017/>, ultima consultazione il 19/08/2024; Per l'anno 2015 Cfr. DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2015*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-italiano-dati-2015/?highlight=tutti%20i%20numeri%20del%20cinema%20italiano%202015&ricerca=tutti+i+numeri+del+cinema+italiano+2015>, ultima consultazione il 19/08/2024

documentario per la TV e il VOD. Dai 18 milioni del 2017 si passa ai 67 milioni del 2022 con quasi una quadruplicazione delle risorse investite.⁴⁶⁶

Tabella 3 – Numero documentari prodotti per piattaforme TV e Web (2019/2022)

Anno	N. Documentari TV	N. Documentari Web	Investimenti (milioni €)
2015	12	1	/
2016	22	/	/
2017	39	1	18
2018	36	0	18,2
2019	51	3	22
2020	37	6	35
2021	57	5	52
2022	94	25	67

Fonti: *Tutti i numeri del cinema italiano e dell'audiovisivo* (numeri relativi agli anni dal 2017 al 2023). Elaborazione a cura dell'autore.

4.1.3 Un mercato squilibrato

In conclusione, si può affermare che nel decennio 2012/2022 l'industria del documentario italiano abbia visto una crescita importante con un aumento considerevole del numero di produzioni destinate al mercato cinematografico. In anni più recenti il fenomeno ha interessato anche la produzione destinata alla televisione con più del doppio di opere documentarie prodotte nel 2022 rispetto al 2018. La produzione documentaria per il web rimane, invece, altalenante con buoni segnali di crescita nel 2022 che vede 25 opere finanziate contro le 5 dell'anno precedente. Ciò nonostante, non si può parlare di un mercato in salute poiché il numero sempre maggiore di opere documentarie italiane prodotte non incontra una domanda altrettanto consistente. Infatti, se prendiamo in esame il 2019, secondo i dati Cinetel un anno particolarmente fortunato per il

⁴⁶⁶ Cfr. APA – ASSOCIAZIONE PRODUTTORI AUDIOVISIVI, 5° *Rapporto sulla Produzione – Audiovisiva*, 13/10/2023, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2023/10/apa-associazione-produttori-audiovisivi-apa-presenta-il-5-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale-5-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale-1.pdf>, ultima consultazione il 17/08/2024.

documentario nella sale italiane, sono stati prodotti 122 documentari italiani e di questi solo 57 sono stati distribuiti in sala (meno del 50%) di cui 48 hanno avuto un incasso inferiore ai 10 000€ e meno di 1 800 presenze (84%).⁴⁶⁷ Inoltre, l'aumento delle risorse stanziato per il documentario cinematografico non è stato accompagnato da una variazione delle classi di costo: l'aumento delle risorse è direttamente proporzionale all'aumento dei film prodotti mantenendo così i costi per singola opera mediamente inferiori agli 800 000€ e, perciò, la qualità finale delle opere inalterata. Ci troviamo ancora di fronte a quello che Fabrizio Grosoli, già consulente strategico di *I Wonder Pictures*, definì nel 2016 un «non-mercato» in cui la grande quantità di offerta documentaria da una parte non trova una vera e propria distribuzione dall'altra. «Il risultato è che un gran numero di lavori restano al di sotto del loro bacino potenziale di pubblico» conclude Grosoli.⁴⁶⁸ Siamo quindi di fronte a un mercato squilibrato in cui un'offerta quantitativamente notevole non riesce a incontrare un'altrettanta domanda. Sulle ragioni della mancanza persistente d'interesse verso il documentario italiano da parte dei distributori e dei *broadcaster*, si ragionerà nello specifico nel terzo e quarto paragrafo di questo capitolo.

4.2 Meccanismi di finanziamento, produzione e distribuzione dei film documentari

4.2.1 Fonti di finanziamento per lo sviluppo e per la produzione del documentario italiano

In un saggio del 2012 Alessandro Signetto fa una panoramica delle principali fonti di finanziamento del documentario italiano. Tra le principali indica i Fondi Regionali con una stima di apporto complessivo annuo tra i 5 e i 6 milioni di euro erogati direttamente dalle amministrazioni (in genere Assessorato alla Cultura) o attraverso le *film commission* regionali. Tra le regioni che offrivano un bando specifico per il finanziamento di documentari c'erano: Valle d'Aosta, Piemonte (unico fondo specializzato esclusivamente per il documentario), Provincia Autonoma di Trento, Provincia Autonoma di Bolzano, Regione del Veneto, Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, Emilia-Romagna, Toscana, Lazio e Puglia.⁴⁶⁹ Le *film commission* hanno permesso la produzione di film con più continuità anche al di fuori di Roma, oltre ad aver «rilegittimato il paesaggio

⁴⁶⁷ Confronta Tabella n.3 in Appendice

⁴⁶⁸ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁴⁶⁹ Cfr. SIGNETTO ALESSANDRO, «I misteri virtuosi del documentario», cit., p. 178.

italiano, nella declinazione rurale e in quella provinciale-urbana. Questo vale sia per il cinema di finzione sia, a maggior ragione, per il cinema documentario, che ha spesso alla sua base un aiuto locale, un finanziamento regionale.»⁴⁷⁰

Il resto delle risorse era erogato da:

occasionalmente fondi pubblici (altre amministrazioni locali) oppure da fondi europei (anche diversi dal Programma Media); dagli interventi sporadici di altri broadcaster (per alcuni generi, i canali di documentari di Fox Channels Italy, dentro la piattaforma Sky; oppure il crescente – ma ancora modesto – intervento di La7 o di Tele 2000, o le recentemente rinnovate linee di intervento di Rai Cinema, esclusivamente in direzione dei documentari lungometraggi destinati alla sala); dai fondi della Legge Cinema (non più di 12/15 contributi all'anno nell'ambito delle misure per il finanziamento alla produzione di cortometraggi, che prevede un importo massimo di 40.000 euro per domanda, oltre a pochissimi casi di finanziamenti a lungometraggi destinati prioritariamente alla sala); dall'applicazione delle agevolazioni fiscali riferibili al riconoscimento del *tax credit*/credito d'imposta, ai sensi della l. 244/2007 (riguarda i documentari di maggior valore economico o, per altro verso, i progetti a budget ridotto in mano ai produttori più dinamici); da operazioni di mecenatismo da parte di privati e imprese; e principalmente dall'autofinanziamento diretto da parte di filmmaker e produttori (che consiste prevalentemente nella valorizzazione – all'interno del costo di produzione complessivo – delle prestazioni d'opera di associati e collaboratori a vario titolo, dalle ricerche alla scrittura e alla produzione e post-produzione vera e propria).⁴⁷¹

Infine, Signetto segnala che ameno 50 società di produzione italiane si affidavano alla politica delle coproduzioni internazionali «ottenendo sui mercati europei, e talora extra-europei, l'interesse e l'accordo con altri produttori, o la prevendita dei diritti televisivi direttamente ai principali broadcaster europei (ma anche canadesi, USA, Al Jazeera, ecc.)». ⁴⁷² Questo perché in altri Paesi europei l'industria del documentario era, ed è tutt'ora, più sviluppata e con maggiori fondi stanziati. ⁴⁷³ Ad esempio, nel 2006 un film documentario prodotto in Olanda poteva arrivare a un budget di anche tre o quattro milioni di euro, cifra che in Italia neanche per un prodotto di *fiction* si riusciva a raccogliere. ⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ ZAGARRIO VITO, “La rivoluzione documentaria”, in ZAGARRIO VITO e MONTINI FRANCO (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012, p. 178.

⁴⁷¹ SIGNETTO ALESSANDRO, “I misteri virtuosi del documentario”, cit., pp. 178-179.

⁴⁷² Ivi, p. 179.

⁴⁷³ Cfr. MONTINI FRANCO, *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006, p. 90,95.

⁴⁷⁴ Cfr. Ivi, p. 88.

La situazione rimane pressoché invariata nel 2016 in cui Zefano Stoja riporta in un articolo per la rivista *Altreconomia* che le *film commission* rimangono «fra i primi soggetti» ai quali i produttori si rivolgono in fase di sviluppo, insieme «ai bandi europei per lo sviluppo, soprattutto lo storico fondo Media.» Una volta che il documentario è pronto per essere girato il contributo più importante diviene quello delle coproduzioni con l'estero e in particolari le televisioni, spiega il produttore di documentari Stefano Tealdi:

Significa accedere ai fondi di altri Paesi, dove il mercato è molto più evoluto. [...] Anche le televisioni straniere, se decidono di investire sul tuo progetto, mettono da due a quattro volte le cifre che normalmente si ottengono in Italia col preacquisto del film.⁴⁷⁵

Per quanto riguarda il comparto italiano le altre principali risorse per la produzione provengono da «i fondi del ministero per i film di interesse culturale, contributi da fondazioni o associazioni, o forme di finanziamento da privati basate sul tax credit.»⁴⁷⁶

In anni recenti, invece, si assiste a una più chiara strutturazione delle risorse pubbliche destinate al documentario. Con la “Nuova Legge Cinema” vengono abolite le commissioni ministeriali per l’attribuzione dei finanziamenti in base al cosiddetto “interesse culturale” e viene introdotto un sistema di incentivi automatici per le opere di nazionalità italiana.⁴⁷⁷ Vengono poi istituiti dei contributi selettivi ad hoc per la scrittura, sviluppo e produzione di documentari. Inoltre, dal 2021 il documentario può accedere agli aiuti destinati alle “opere di ricerca e formazione” se il budget è inferiore a 1 000 000 euro a cui è concesso un credito d’imposta massimo di 400 000€.⁴⁷⁸ Sono poi nati nuovi accordi di coproduzione internazionale al di fuori degli stati Europei come Giappone (28/06/2023, Tokyo), Messico (17/10/2017, Roma), Repubblica Dominicana (14/02/2019, Roma), Serbia (21/03/2023, Belgrado) rimanendo confermati gli accordi presi in

⁴⁷⁵ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ ANONIMO, *Nasce la nuova legge cinema Franceschini: aumentati i finanziamenti del 60%, +150 milioni e criteri di selezione automatici e più efficienti*, MiC, 27/10/2020, <https://cultura.gov.it/comunicato/nasce-la-nuova-legge-cinema-franceschini-aumentati-i-finanziamenti-del-60-150-milioni-e-criteri-di-selezione-automatici-e-piu-efficienti>, ultima consultazione il 26/01/2024.

⁴⁷⁸ Cfr. MiC, *Focus opere di ricerca e formazione*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-opere-di-ricerca-e-formazione/>, ultima consultazione il 03/09/2024; ANONIMO, *Tax Credit alla Produzione di opere cinematografiche, televisive e web*, Anica.it, 12/07/2022, <https://www.anica.it/tipologie-di-investimento-tax-credit/tax-credit-alla-produzione-di-opere-cinematografiche-televisive-e-web>, ultima consultazione il 03/09/2024.

passato.⁴⁷⁹ Nel 2019 nasce un bando selettivo dedicato esclusivamente alle opere in coproduzione minoritaria in cui la partecipazione dell'impresa italiana è minoritaria rispetto alla quota di proprietà in capo al produttore estero ed è almeno del 20% in caso di coproduzione bilaterale o del 10% in caso di coproduzione multilaterale. Tra le opere eleggibili ci sono anche i documentari di durata superiore a 52 minuti e destinati alla distribuzione in sala cinematografica.⁴⁸⁰ Gli incentivi alle coproduzioni internazionali sono stati affiancati da nuovi fondi bilaterali di co-sviluppo o coproduzione come quello storico tra Francia e Italia stipulato nel 2013. Questi accordi nascono «per favorire le relazioni produttive con mercati target».⁴⁸¹ In particolare, tra i nuovi fondi bilaterali abbiamo quello tra Italia e Tunisia (2018, 280 000€ annuali), Italia e Portogallo (2017, min € 60.000 e un max € 100.000 annuali) e Italia e Stati Baltici (2018). I fondi sono erogati in misura variabile dai due stati coinvolti e possono fare richiesta anche i documentari.⁴⁸² Nell'ottobre del 2016, l'Italia entra a far parte nel programma di coproduzione dei paesi latino-americani e iberici Ibermedia.⁴⁸³ Tale programma di sostegno alla coproduzione è attivo dal 1997 e si affianca ai già esistenti programmi europei Eurimages (coproduzione, digitalizzazione, distribuzione ed esercizio dal 1989) e MEDIA (sviluppo e produzione dal 1991). Ne fanno parte 23 paesi membri e osservatori della CAACI (organizzazione finanziatrice): Argentina, Bolivia, Brasile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Cile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Messico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Perù, Portogallo, Porto Rico, Repubblica Dominicana, Spagna, Uruguay e Venezuela, ai quali si è aggiunta l'Italia.⁴⁸⁴

La strategia di coproduzione è incentivata anche dal fatto che è premiata in sede di valutazione per l'assegnazione dei contributi selettivi (sia sviluppo che produzione) e che genera punteggi

⁴⁷⁹ Cfr. MiC, *Accordi internazionali di coproduzione*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/normativa/normativa-internazionale/accordi-internazionali-di-coproduzione/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

⁴⁸⁰ Cfr. MiC, *Bando coproduzioni minoritarie*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/bando-coproduzioni-minoritarie/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

⁴⁸¹ MiC, *Fondi bilaterali*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/fondi-bilaterali/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

⁴⁸² Cfr. Ibidem.

⁴⁸³ DE MARCO CAMILLO, *L'Italia aderisce a Ibermedia*, Cineuropa.org, 25/10/2016, <https://cineuropa.org/it/newsdetail/319019/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

⁴⁸⁴ Cfr. MiC, *Ibermedia*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/ibermedia/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

automatici per i produttori e distributori nella valutazione dei contributi automatici.⁴⁸⁵ Inoltre, il produttore italiano alle prese con un'opera cinematografica di nazionalità italiana è incentivato a entrare in coproduzione con un paese estero poiché in tal caso il limite di credito per opera è elevabile da 9 milioni a 18 milioni di euro in caso di risorse provenienti da Paesi al di fuori dell'Italia per almeno il 30% del costo complessivo.⁴⁸⁶

Infine, secondo un *focus* di ricerca sull'industria del documentario italiano condotto dalla ricercatrice Federica d'Urso per APA, nel 2021 la provenienza dei fondi pubblici per documentari tra il 2018 e il 2020 proviene al 33% da fondi regionali e in modo equivalente dall'incentivo fiscale del *Tax Credit*, il 29% da fondi statali selettivi e infine il 5% da fondi europei.⁴⁸⁷ Tali dati fanno riferimento alla definizione di documentario riportata nel paragrafo precedente (4.1.1).

Si può quindi constatare un incremento dell'utilizzo dell'incentivo del *tax credit* che diviene, insieme ai fondi regionali una delle principali fonti di finanziamento pubbliche per il documentario in Italia. Nonostante ciò, i fondi regionali gestiti dalle *film commission* continuano ad avere un ruolo cruciale e «pur assegnando contributi contenuti, possono fare la differenza per prodotti a bassa costo, come lo sono molti documentari.»⁴⁸⁸

4.2.2 Modalità di distribuzione del documentario italiano

Una volta che il prodotto documentario è stato ultimato occorre per il produttore trovare uno sbocco distributivo. È però chiaro dai dati riportati nel paragrafo precedente che nonostante negli ultimi anni si sia verificato un aumento considerevole dei volumi produttivi, rimane debole il tasso di produzioni che riescono raggiungere il pubblico della sala. Infatti, molte opere rimangono senza dei distributori ufficiali. Fabrizio Grosoli, consulente strategico per la società di distribuzione dedicata al documentario I Wonder Pictures, ha dichiarato in un'intervista del 2016 che «forse il

⁴⁸⁵ MiC, *Focus coproduzioni, partecipazioni e produzioni internazionali*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-coproduzioni-compartecipazioni-e-produzioni-internazionali/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

⁴⁸⁶ Cfr. MiC, *Produzione film*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/tax-credit/produzione-film/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

⁴⁸⁷ APA – ASSOCIAZIONE PRODUTTORI AUDIOVISIVI, 3° *Rapporto sulla Produzione – Audiovisiva*, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2021/10/apa-associazione-produttori-audiovisivi-apa-presenta-il-3-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale-3rapportoapa-2021-14.10.21-de.pdf>, ultima consultazione il 04/09/2024.

⁴⁸⁸ CUCCO MARCO e PICARELLI PERROTTA SAMUELE, "Documentario e cambiamento sociale: il modello "caffè sospeso" di Open DDB", in PALTRINIERI ROBERTA e SPAMPINATO FRANCESCO (a cura di) *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Milano, Franco Angeli, 2024, p.30.

5% dei documentari realizzati ogni anno trova un distributore vero.»⁴⁸⁹ Sul versante televisivo, timidi segnali d'interesse si sono visti da parte dell'operatore *pay TV* Sky Italia e, successivamente, con l'arrivo delle piattaforme *on demand*. Quest'ultime, però, prediligono un prodotto seriale e patinato, basato su un racconto biografico o artistico secondo una logica, come abbiamo già visto nel dettaglio al capitolo 1, *glocal*.⁴⁹⁰ Rai ha seguito tali input di mercato attraverso la creazione della "Direzione Documentari Rai" ma rimanendo però incastrata in un meccanismo di scarsa valorizzazione sui suoi canali delle opere prodotte dalla succursale Rai Cinema.⁴⁹¹ La produzione documentaria, quindi, «rischia di essere senza mercato, è questo non rappresenta solo un problema in termini di recupero degli investimenti e d'intraprendere nuovi progetti futuri, ma anche d'impatto.»⁴⁹²

Nonostante le criticità ancora presenti, il documentario italiano presenta oggi più possibilità e canali per raggiungere il potenziale pubblico:

la Nuova Legge Cinema del 2016 ha introdotto un'aliquota dedicata per la programmazione in sala di film documentari. L'articolo 15 delle disposizioni applicative dei crediti d'imposta nel settore cinematografico e audiovisivo riporta:

Agli esercenti delle sale cinematografiche è riconosciuto un credito di imposta fino ad un massimo del 25 per cento degli introiti, al netto dell'imposta sul valore aggiunto, derivanti dalla programmazione di film, con particolare riferimento ai film italiani ed europei, anche con caratteristiche di documentario, effettuata nelle rispettive sale cinematografiche con modalità adeguate a incrementare la fruizione da parte del pubblico.⁴⁹³

⁴⁸⁹ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁴⁹⁰ Cfr. CUCCO MARCO, "Il documentario d'arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano", in ALIAGA CÁRCELES JOSÉ JAVIER, CÁNOVAS BELCHÍ JOAQUÍN (a cura di), *Arte y patrimonio en el audiovisual*, Madrid, Spagna, Silex Ediciones, 2023, pp. 75 e 88; ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁴⁹¹ Cfr. ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁴⁹² CUCCO MARCO e PICARELLI PERROTTA SAMUELE, "Documentario e cambiamento sociale: il modello "caffè sospeso" di Open DDB", cit., p.31.

⁴⁹³ D.I. MiC e MEF 2 aprile 2021 rep. 152 e successive modificazioni, recante "Disposizioni applicative dei crediti d'imposta nel settore cinematografico e audiovisivo di cui agli articoli 16, 17, comma 1, 18, 19 e 20 della legge 14 novembre 2016, n. 220." Cfr. ANONIMO, *Tax Credit per il Potenziamento dell'offerta cinematografica*, <https://www.anica.it/tipologie-di-investimento-tax-credit/tax-credit-per-il-potenziamento-dellofferta-cinematografica>, ultima consultazione il 05/09/2024.

La programmazione di documentari e film d'essai è quindi un prerequisito per l'accesso al “*tax credit* per il potenziamento dell'offerta cinematografica”. In questo modo gli esercenti sono più disposti ad assumersi il rischio di programmare opere documentarie che tradizionalmente «non intercettano un pubblico di massa e dunque faticano a trovare una distribuzione in sala.»⁴⁹⁴

Inoltre, la normativa prevede incentivi per la distribuzione nazionale di film italiani (incluse coproduzioni internazionali) con aliquote dal 15% al 30% delle spese, elevate al 40% se a distribuire è il produttore indipendente stesso.⁴⁹⁵ È anche previsto un *tax credit* per la distribuzione all'estero di film, opere audiovisive e web italiane (incluse le coproduzioni internazionali), con un'aliquota del 30% delle spese.⁴⁹⁶ In entrambe le tipologie di *tax credit* per la distribuzione, rientrano le opere le opere documentarie.

A livello europeo programmi di finanziamento come Europa Creativa MEDIA promuovono la distribuzione transnazionale dei film europei non nazionali⁴⁹⁷, fornendo specifici fondi a distributori e agenti di vendita.⁴⁹⁸ Le linee di sostegno sono tre: “European Film Distribution”, “Films on the Move” e “European Film Sales”. I Paesi partecipanti al programma MEDIA sono i 27 Paesi Membri dell'Unione Europea, i Paesi EEA/EFTA (Norvegia e Islanda) a cui si aggiungono Albania, Bosnia-Erzegovina, Ex Repubblica Jugoslava di Macedonia, Montenegro, Serbia, Georgia (parzialmente), Moldavia (parzialmente), Ucraina (parzialmente), Israele (parzialmente e con riserva). Tra i principali obiettivi dell'iniziativa è quello stimolare la distribuzione transnazionale delle opere prodotte in Europa ampliandone la circolazione e rafforzandone la promozione sia online che nelle sale.⁴⁹⁹

⁴⁹⁴ CUCCO MARCO e PICARELLI PERROTTA SAMUELE, "Documentario e cambiamento sociale: il modello "caffè sospeso" di Open DDB ", cit., p.30.

⁴⁹⁵ Cfr. MiC, *Distribuzione nazionale*, Direzione Generale Cinema e audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/tax-credit/distribuzione-nazionale/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁴⁹⁶ Cfr. MiC, *Distribuzione internazionale*, Direzione Generale Cinema e audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/tax-credit/distribuzione-internazionale/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁴⁹⁷ I film europei saranno considerati “nazionali” nel Paese partecipante alla sezione MEDIA i cui cittadini/residenti hanno partecipato in proporzione maggiore alla realizzazione del film. Questo Paese è considerato il Paese di origine del film. Saranno quindi considerati “non nazionali” i film al di fuori del Paese d'origine. Cfr. MEDIA, *Linee Guida European Film Distribution*, https://www.europacreativa-media.it/documenti/allegati/bandi/2023/crea-media-2024-filmdist/-call-fiche_crea-media-2024-filmdist_en.pdf, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁴⁹⁸ Cfr. EUROPA CREATIVA MEDIA, *Support to the distribution of European works*, <https://www.europacreativa-media.it/sostegni-finanziari/sostegno-alla-distribuzione-cinematografica>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁴⁹⁹ Ibidem.

Sempre a livello europeo, per la distribuzione abbiamo diverse realtà interessate alla distribuzione del documentario italiano, prima tra tutte la Pannonia entertainment. Si tratta di una casa di distribuzione ungherese che distribuisce “contenuti alternativi”, con particolare attenzione ai documentari italiani, in Bulgaria, Polonia, Repubblica Ceca, Ungheria, Polonia, Romania e Slovacchia. Sullo stesso modello abbiamo la già citata NEXO Digital, operante dall'Italia ma con una distribuzione delle opere anche su scala internazionale. La EOS – Exhibition on screen con sede a Brighton in Inghilterra distribuisce invece *art based film* in oltre 60 paesi di tutto il mondo. Per l'esercizio si possono citare alcuni esempi virtuosi come l'Urania National Film Theater di Budapest o il Grand Teatret di Copenhagen a cui si integra verticalmente anche la casa di distribuzione Camera Film. Elisabetta Brunella, referente del progetto MEDIA Salles, dichiara che a volte i documentari possono avere perfino un impatto maggiore del cinema *fiction* italiano all'estero.⁵⁰⁰

Per quanto riguarda i servizi *on demand*, «grandi piattaforme online, come Netflix o Amazon, si contendono i diritti per i film a monte nella filiera.»⁵⁰¹ Come abbiamo già visto nel capitolo 1, i film documentari in questione sono di stampo principalmente biografico o artistico e vengono rilasciati nelle sale seguendo la strategia dell'eventizzazione. Dopo di che hanno un'uscita ravvicinata direttamente in piattaforma. Per esempio, *Chiara Ferragni – Unposted* (Elisa Amoruso, 2019), prodotto da Amazon Prime Video, è stato presentato in anteprima il 4 settembre 2019 al Festival del cinema di Venezia nella sezione “Sconfini”⁵⁰², è poi uscito nelle sale sotto forma di evento il 17, 18 e 19 settembre⁵⁰³ e infine dal 29 novembre è stato reso disponibile *on demand* su Amazon Prime Video⁵⁰⁴.

Lo stesso vale per un prodotto come *Mi chiamo Francesco Totti* (Alex Infascelli, 2020) realizzato sulla spinta di Sky Italia creando un'operazione inedita che mette insieme anche Rai Cinema e Amazon Prime Video. Il film è stato presentato in anteprima alla Festa del Cinema di Roma il 17

⁵⁰⁰ Intervista rilasciata da Elisabetta Brunella a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 16/10/2023, Milano.

⁵⁰¹ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁵⁰² *Chiara Ferragni – Unposted*, Comingsoon.it, <https://www.comingsoon.it/film/chiara-ferragni-unposted/56743/scheda/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁵⁰³ Ibidem

⁵⁰⁴ VATIELLI CRISTINA, *Chiara Ferragni Unposted* è su Amazon Prime Video, Vogue.it, 2/12/2019, <https://www.vogue.it/news/article/chiara-ferragni-unposted-docufilm-tv-amazon-prime-video>, ultima consultazione il 05/09/2024.

ottobre 2020⁵⁰⁵, ha avuto un'uscita evento in sala dal 19 al 21 ottobre distribuito da Vision Distribution (gruppo Sky Italia)⁵⁰⁶ e infine ha visto la sua prima televisiva in esclusiva su Sky Cinema dal 16 novembre 2020.⁵⁰⁷

Inoltre, dall'aprile 2020 Netflix ha nominato un responsabile per le produzioni documentarie e i prodotti *unscripted* dando il ruolo a Giovanni Bossetti.⁵⁰⁸ Segnale che conferma l'interesse di Netflix anche per la produzione di documentari in Italia. I prodotti sono rilasciati direttamente in piattaforma e disponibili nei paesi di tutto il mondo in cui opera la società madre Netflix. Il formato prediletto, dopo il successo di pubblico e l'attenzione mediatica di *Sanpa – Luci e ombre di San Patrignano*, è stato quella della docuserie con titoli come: *Vendetta: guerra nell'antimafia* (Netflix, 2021)⁵⁰⁹, *Wanna* (Netflix, 2022)⁵¹⁰, *Il Caso Alex Schwazer* (Netflix, 2023)⁵¹¹, *Vasco Rossi: Il sopravvissuto* (Netflix, 2023)⁵¹², *Il principe* (Netflix, 2023)⁵¹³, *Il caso Yara: oltre ogni ragionevole dubbio* (Netflix, 2024)⁵¹⁴.

Esistono poi, come già accennato al capitolo 3, piattaforme di stampo indipendente che hanno come missione quella di promuovere il documentario italiano allo scopo di creare un impatto sul piano sociale. Tra queste le principali sono OpenDDB e la più recente ZalabView. Come vedremo

⁵⁰⁵ ESPOSITO ELISABETTA, *Ecco il docufilm su Totti: il racconto sincero di una vita, tra passione e destino*, Gazzetta.it, 17/10/2020, <https://www.gazzetta.it/Calcio/Serie-A/Roma/17-10-2020/ecco-docufilm-totti-racconto-sincero-una-vita-passione-destino-39069434132.shtml>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁵⁰⁶ ANONIMO, *Mi chiamo Francesco Totti, dal 19 al 21 ottobre al cinema*, MYmovies.it, 02/09/2020, <https://www.mymovies.it/film/2020/un-capitano/news/uscita/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁵⁰⁷ ANONIMO, *"Mi chiamo Francesco Totti", la programmazione su Sky del film sul capitano*, Skysport.it, 16/11/2020, <https://sport.sky.it/calcio/serie-a/2020/11/16/mi-chiamo-francesco-totti-film-dove-vedere-sky>, ultima consultazione il 05/09/2024.

⁵⁰⁸ Cfr. SPAGNOLI MARCO, 2020: *La nuova "geografia" dei documentari in Italia*, Apaonline.it, 29/07/2020, <https://ricerche.apaonline.it/articoli/2020-la-nuova-geografia-dei-documentari-in-italia/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

⁵⁰⁹ ANONIMO, *Netflix presenta Vendetta: guerra nell'antimafia - La nuova docu-serie italiana in 6 episodi disponibile dal 24 settembre*, Netflix.com, 24/08/2021, <https://about.netflix.com/it/news/netflix-presenta-vendetta-guerra-nellantimafia-la-nuova-docu-serie-italiana>, ultima consultazione il 10/09/2024.

⁵¹⁰ CAROTTI FRANCESCA, *Netflix inaugura l'ufficio italiano e conferma il proprio impegno in Italia*, Netflix.com, 09/05/2022 <https://about.netflix.com/it/news/netflix-opens-new-home-in-rome-and-announces-bold-slate-of-italian-stories>, ultima consultazione il 10/09/2024.

⁵¹¹ Ibidem

⁵¹² CAROTTI FRANCESCA, *Netflix conferma il proprio impegno in Italia e annuncia quattro nuovi progetti*, Netflix.com, 21/09/2023, <https://about.netflix.com/it/news/netflix-confirms-its-commitment-to-the-italian-creative-community-and>, ultima consultazione il 10/09/2024.

⁵¹³ ARMELLI PAOLO, *Su Netflix arriva Il Principe e noi ricordiamo tutti i momenti più pop di casa Savoia*, Wired.it, 16/06/2023. <https://www.wired.it/article/savoia-il-principe-docuserie-netflix-momenti-pop/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

⁵¹⁴ ARMELLI PAOLO, *Dagli autori di Sanpa arriva su Netflix una nuova serie sul caso Yara Gambirasio*, Wired.it, 04/07/2024, <https://www.wired.it/article/yara-gambirasio-docuserie-netflix-bossetti-autori-sanpa/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

nello specifico nel prossimo paragrafo, i documentari di stampo autoriale trovano invece una collocazione nel mercato Europeo anche grazie ad alcune piattaforme dedicate come Tenk o Dafilms.com.

Sulla spinta di questo interesse per il documentario dimostrato da piattaforme e dalle *pay TV*, anche Rai si è rinnovata con la nascita nel 2020 di una direzione dedicata unicamente alla produzione e all'acquisto di documentari per le reti Rai. Dalla fondazione di Rai Documentari sono stati prodotti documentari e docuserie sia di stampo biografico, sportivo, storico che artistico. Per esempio, *Pompei: Ultima scoperta* (*Les dernieres heures de Pompei*, Pierre Stine, 2019), *Anne Frank. Vite parallele* (Sabina Fedeli e Anna Migotto, 2019), *Road to Cortina 2021* (Cosimo Alemà, 2021), *Mediterraneo. Vite sotto assedio* (*Méditerranée, L'odyssée pour la vie*, Frédéric Fougea, 2022), *The Mayor – Me, Mussolini and the Museum* (Piergiorgio Curzi, 2023).⁵¹⁵ Le produzioni sono state presentate in modo coraggioso e inedito sulle reti generaliste Rai 1, Rai 2 e Rai 3 in prima o seconda serata.⁵¹⁶ Tra queste spiccano le coproduzioni di *Pompei: Ultima scoperta* e *Mediterraneo. Vite sotto assedio* che mettono insieme le realtà di Gedeon Programmes e del Parco Archeologico di Pompei, in collaborazione con France Télévisions, RTBF Télévision belge, Unità Documentari EBU Coproduction Fund, da una parte, e dall'altra Fabula Pictures, Boreales, France Télévision e BBC.⁵¹⁷ Col passaggio di testimone nel 2021 dal direttore Duilio Giammaria a Fabrizio Zappi, questi esperimenti di programmazione si sono maggiormente consolidati. A riguardo Zappi dichiara:

Da un paio di anni la Rai offre al documentario sempre più spesso anche la ribalta della prima serata. I vertici aziendali mi hanno dato fiducia nello sperimentare questo linguaggio che per il pubblico della tv generalista era piuttosto nuovo.⁵¹⁸

⁵¹⁵ MATARAZZO GIUSEPPE, *Intervista. Rai, questo tempo è "doc". Giammaria: l'ora di osare*, Avvenire.it, 10/01/2021, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/rai-questo-tempo-doc-giammaria-lora-di-osare>, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵¹⁶ HIT, *Duilio Giammaria: la mia Rai Documentari*, TVBlog.it, 08/01/2021, <https://www.tvblog.it/post/duilio-giammaria-rai-documentari-intervista>, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵¹⁷ RAI, *"Pompei ultima scoperta": con Rai Documentari nel Thermopolium appena tornato alla luce*, Rai.it, 27/12/2020, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2020/12/Pompei-ultima-scoperta-con-RAI-Documentari-nel-Thermopolium-appena-tornato-alla-luce-dd8b4974-178f-42ee-abd5-9996e7c01272-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024; REDAZIONE ANSA, *'Mediterraneo, vite sotto assedio', docu Rai su ricchezza natura*, ANSA.it, 15/06/2022, https://www.ansa.it/ansamed/it/notizie/rubriche/cultura/2022/06/15/mediterraneo-vite-sotto-assedio-docu-rai-su-natura_60d8d5e5-879b-4606-865f-484e1f37b4e8.html, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵¹⁸ PIERLEONI FRANCESCA, *Zappi, i nuovi documentari Rai per raccontare l'Italia*, Ansa.it, 21/03/2024, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2024/03/21/zappi-i-nuovi-documentari-rai-per-raccontare-litalia_2a232bb5-a41d-431a-bf64-0f7a9f8f6436.html, ultima consultazione il 9/09/2024.

Si cita l'esempio di *Io, noi e Gaber* (Riccardo Milan, 2023) che dopo i buoni riscontri in sala nel 2023 ha ottenuto il 9,5%, 604mila spettatori, di share in onda su Rai3 in prima serata il 1° gennaio 2024.⁵¹⁹ Continua poi l'impegno sulle coproduzioni internazionali con la stipula di un accordo tra Rai Documentari e France Télévisions - Unité Documentaires il 23 gennaio 2024 al Fipadoc, il Festival internazionale del film documentario. L'obiettivo è quello di promuovere e incrementare le coproduzioni tra Italia e Francia individuando ogni anno «due progetti da realizzare insieme, fin dalla fase ideativa, su tre tematiche: grandi personaggi della cultura europea, personalità dello sport e aspetti legati alla società internazionale e alla geopolitica.»⁵²⁰

A riguardo Zappi ha dichiarato:

La collaborazione di Rai con France Télévisions - Unité Documentaires rappresenta un passaggio importante per promuovere la cooperazione internazionale nel settore audiovisivo con l'obiettivo di condividere idee, acquisire nuovo pubblico, sperimentare nuovi punti di vista e avvalersi delle competenze e delle risorse di partner di valore. Un passo importante per la Rai, che avrà l'opportunità di collaborare a nuovi progetti internazionali e di arricchire pertanto la propria offerta, all'insegna della qualità.⁵²¹

Anche sul fronte qualità le produzioni di Rai Documentari presentano dei riconoscimenti importati con il conferimento del "Nastro dell'anno" a *Un ritratto in movimento. Un omaggio a Mimmo Jodice* (Mario Martone, 2023) e il "Nastro D'Argento" per la categoria Cinema, Spettacolo e Cultura a *Io, Noi e Gaber*.⁵²²

⁵¹⁹ Cfr. RAI, *Io, noi e Gaber*, Rai.it, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2023/12/Io-noi-e-Gaber-7a073ea4-303c-420e-aa4b-da673e10d6ef-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024; REDAZIONE, *'Io, noi e Gaber' è un trionfo anche in tv: 9,5% di share su Rai3*, Cinecittànews.it, 2/01/2024, <https://cinecittanews.it/io-noi-e-gaber-e-un-trionfo-anche-in-tv-95-di-share-su-rai3/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵²⁰ ANONIMO, *Doc/it a Fipadoc – International Documentary Festival di Biarritz*, doc/it, 24/01/2024, <https://documentaristi.it/presentato-a-fipadoc-accordo-rai-francetv/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵²¹ RAI, *Nasce la collaborazione tra Rai Documentari e France Télévisions*, Rai.it, 24/01/2024, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2024/01/Nasce-la-collaborazione-tra-Rai-Docmentari-e-France-Televisions-b68d7e54-b345-4b2b-abd9-eb94768a68ad-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵²² Cfr. RAI, *Zappi, Rai Doc: "Orgoglioso per Nastri d'Argento"*, Rai.it, 26/02/2024, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2024/02/Zappi-Rai-Doc-Orgoglioso-per-Nastri-dArgento-dd123bed-46b3-4fc8-9b47-2d292a56972b-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024; REDAZIONE, *Nastro dell'anno a Martone, Rai Documentari e Mad Entertainment si congratulano*, Cinecittànews.it, 11/01/2024, <https://cinecittanews.it/nastro-dellanno-a-martone-rai-documentari-e-mad-entertainment-si-congratulano/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

Infine, Zappi ha intrapreso una strategia strutturata di avvicinamento del pubblico di massa al genere documentario attraverso la creazione di appuntamenti fissi in palinsesto e l'investimento sul racconto seriale:

Come Rai documentari abbiamo svolto in questi anni un grande lavoro il pubblico della televisione "generalista" non era così avvezzo al linguaggio del documentario e questo si traduceva in ascolti piuttosto poveri. Abbiamo così creato appuntamenti fissi: non avendo il documentario forza attrattiva o un forte appeal al livello di grandi platee, il pubblico doveva essere attratto dal contenuto delle tematiche. Siamo riusciti a "seminare" il linguaggio documentaristico in televisione: sabato sera un documentario dedicato a Raffaella Carrà ha avuto un altissimo share.⁵²³

Per catturare l'attenzione del pubblico generalista, Rai Documentari ha scelto di puntare su racconti che riguardano la storia recente italiana:

Alla base delle nostre proposte c'è la convinzione che il pubblico scelga le storie che lo aiutino a comprendere la realtà in cui vive, ma anche la consapevolezza che capire la contemporaneità significa spesso raccontare il recente passato da cui il presente è emerso, talvolta con un profilo inedito, non necessariamente rassicurante. Per questo motivo una parte importante dell'offerta sarà dedicata alle storie nelle quali si è condensata la segreta identità degli italiani e dove si è sedimentato il loro sentire comune.⁵²⁴

Inoltre, con il nuovo modello organizzativo proposto dall'amministratore delegato Carlo Fuortes e approvato il 28 ottobre 2021, la responsabilità dei programmi è passata dalle reti ai generi.⁵²⁵ Tale ristrutturazione, come ha spiegato Zappi, «permette di lavorare sul palinsesto in maniera più centralizzata, coordinati dalla Direzione Distribuzione. La Rai così può meglio coordinare la linea editoriale per ogni canale.»⁵²⁶

A riguardo Gabriele Genuino, responsabile della produzione documentaristica di Rai Cinema, ha specificato:

Tali riflessioni di valorizzazione sono sviluppate anche con i colleghi Rai. Rispetto a dodici anni fa si è sicuramente assistito a un aumento delle collocazioni e una buona

⁵²³ REDAZIONE, #Panel 1 – Fabrizio Zappi: «I documentari come divulgazione culturale», Insideart.eu, 27/05/2024, <https://insideart.eu/2024/05/27/panel-1-fabrizio-zappi-il-documentario-come-divulgazione-culturale/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵²⁴ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁵²⁵ ANONIMO, *Rai, il cda approva il nuovo modello organizzativo: dai direttori di rete si passa ai direttori di "genere"*, 27/10/2021, https://www.repubblica.it/politica/2021/10/27/news/rai_nuovo_modello_organizzativo_generi_direttori-323983091/, ultima consultazione il 9/09/2024.

⁵²⁶ CALVINI ANGELA, *TV Anticipazioni. Ora il documentario vola in prima serata*, Avvenire.it, 2/08/2022, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/ora-il-documentario-vola-in-prima-serata>, ultima consultazione il 9/09/2024.

risposta del pubblico sulle reti Rai. Sono stati avviati una serie di ragionamenti per consolidare il rapporto col pubblico. Per esempio, *In Viaggio* di Rosi in prima serata su Rai 1 ha registrato risultati eccezionali. Allo stesso modo l'ultimo film della Mangini *Due scatole dimenticate* nello "Speciale TG1". Ci sono quindi risultati chiari su un tentativo di valorizzazione da rinnovare e coltivare. Bisogna eliminare il concetto di riserva indiana per il documentario che veniva relegato nelle ore notturne per necessità. Procedere verso una contaminazione del palinsesto e andare oltre la semplice risoluzione degli "obblighi". Si sono quindi viste sinergie con "Speciale TG1" ed esperimenti sul canale Rai 5 sotto la guida di Paola Malanga. Sono operazioni di semina fatte con progressione e che continuano ancora oggi, nonostante non sia semplice da gestire e organizzare. La contaminazione ora si può vedere anche sulle reti generaliste. Ottimo anche lo sbocco su *RaiPaly* come per *Atlantide* di Yuri Ancarani lanciato in esclusiva sulla piattaforma.⁵²⁷

Per i film documentari, infine, rimane di vitale rilevanza il passaggio ai festival di cinema che fungono contemporaneamente da piattaforme di lancio, vetrina promozionale per il mercato nazionale ed estero e da primo incontro con il pubblico. Luca Mosso, direttore del Filmmaker festival di Milano, spiega:

In questo contesto resta strategica la vetrina dei festival. È il veicolo migliore per certificare la qualità di un film e attivare il passaparola che lo farà conoscere, visto che distributori e produttori non hanno soldi per fare pubblicità.⁵²⁸

Una realtà storica come il Festival dei Popoli di Firenze nel corso degli anni ha compreso che il premio di natura monetaria non stimolava a sufficienza gli autori partecipanti che avevano maggiormente a cuore la circolazione e l'arrivo delle proprie opere al pubblico. Perciò nel corso degli anni ha tentato di stabilire degli accordi con distributori nazionali.⁵²⁹ Inizialmente per il mercato *home video* nazionale, creando nel 2013, in collaborazione con la CG Home Video, la collana "Popoli doc" che rilascia una selezione di opere dal festival in formato DVD. A partire dal 2019 la collana e i relativi film sono disponibili in *digital download* sul neo-portale CG Entertainment.⁵³⁰ Le collaborazioni proseguono con i cinema del territorio e alcuni nazionali come il Cinemino di Milano per la proiezione in sala. Infine, è stata avviata una collaborazione con il portale online MYmovies.it per la circolazione sia in rete che nelle sale (in collaborazione con altri distributori indipendenti) dei film in concorso.⁵³¹ Dal 2024, inoltre, è stato istituito il premio

⁵²⁷ Intervista rilasciata da Elisabetta Brunella a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 28/02/2024, online.

⁵²⁸ ZOJA STEFANO, *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

⁵²⁹ Intervista rilasciata da Claudia Maci e Alberto Lastrucci a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 18/12/2023, online.

⁵³⁰ Cfr., *Popoli doc*, <https://www.festivaldeipopoli.org/popoli-doc/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

⁵³¹ Intervista rilasciata da Claudia Maci e Alberto Lastrucci a cura di Samuele Picarelli Perrotta, 18/12/2023, online.

“MYmovies Award”, il cui vincitore riceve un'offerta di acquisizione SVOD da parte di MYmovies ONE, la piattaforma streaming *on demand* di MYmovies.it.⁵³²

4.3 Le politiche editoriali degli *stakeholder* dell'industria del documentario italiano

4.3.1 Note di metodo

Per comprendere meglio come i *player* del settore audiovisivo si relazionano con il genere del “Cinema del Reale” e quali sono le loro politiche editoriali in relazione al documentario italiano sono state condotte una serie di interviste agli *stakeholder* dell'industria del documentario italiano. Per la selezione dei soggetti da intervistare si è partito dall'individuazione di alcune macrocategorie che identificano l'ambito di appartenenza del portatore d'interesse. In particolare, le categorie individuate sono cinque: le associazioni di categoria che rappresentano autori e produttori coinvolti nel processo produttivo; i *broadcaster* tradizionali e le piattaforme *on demand* col ruolo di produttori e distributori di documentari; i festival cinematografici con specifico interesse per il genere documentario che fanno da vetrina e promotori per le opere documentarie; gli operatori culturali anch'essi coinvolti nella promozione del genere e la divulgazione di temi di carattere sociale, politico e ambientale e, infine, le istituzioni pubbliche coinvolte nel finanziamento, nella produzione, nella circolazione e nella promozione del documentario italiano. Le interviste sono state svolte tramite incontro di persona o call online (*Zoom* o *Microsoft Teams*) e sono state precedute da un'attenta preparazione. Questa fase preliminare è stata caratterizzata dalla ricerca di informazioni sugli intervistati e le loro istituzioni di riferimento. Ciò ha portato a una valutazione *ad hoc* delle domande da porre. La durata media del materiale raccolto è di un'ora per un totale di dieci interviste. Le conversazioni, previa autorizzazione degli intervistati, sono state registrate con dispositivo mobile al fine di poter essere riascoltare in fase di redazione ed elaborazione dei contenuti. Le informazioni raccolte hanno quindi permesso di approfondire alcuni punti già trattati nei capitoli precedenti, mettere in risalto le criticità di sistema ancora presenti e infine evidenziare le scelte editoriali che portano i *player* del settore a investire o meno sul documentario in italiano e più nello specifico sul “Cinema del Reale”.

⁵³² Il nuovo premio del pubblico con MYmovies.it, <https://www.festivaldeipopoli.org/il-nuovo-premio-del-pubblico-con-mymovies-it/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

Si riporta quindi di seguito una lista delle interviste raccolte suddivise per ambito di riferimento:

Associazioni di categoria

- Francesco Virga (produttore cinematografico e direttore Associazione Doc/it, 27/01/24, online)
- Elisabetta Brunella (segretaria generale MEDIA Salles, 16/10/23, Milano)

Broadcaster

- Gabriele Genuino (consulente editoriale per lo scouting e la produzione di film e documentari e dal febbraio 2018 Responsabile della produzione documentaristica di Rai Cinema, 28/02/2024, online)
- Luca Pelusi e Giacomo La Gioia (rispettivamente memoria storica e giornalista di Sky Italia e responsabile editoriale/selezione contenuti per canali documentari di Sky Italia, 29/02/24, online)

Festival

- Giorgio Gosetti (Delegato Generale delle Giornate degli Autori di Venezia, 11/10/23, online)
- Claudia Maci e Alberto Lastrucci (rispettivamente direttrice organizzativa e responsabile d'archivio/ex direttore per il Festival dei Popoli, 18/12/23, online)

Operatori culturali

- Andrea Paco Mariani e Claudio Cadei (co-fondatori SMK Videofactory e Open DDB, 03/11/23, Bologna)
- Anna Di Martino (addetta programmazione documentaria e responsabile Festival Visioni Italiane per la Cineteca di Bologna, 18/11/23, Bologna)
- Nicola Curtoni (Direttore responsabile presso Cinema Astra Como e autore del Giro dei cinema, 23/09/2024. online)

Istituzioni pubbliche

- Enrico Bufalini (Direttore produzione documentaristica, distribuzione e archivio storico di Istituto Luce - Cinecittà, 24/10/23, online)

4.3.2 Sintesi dei contenuti delle interviste

Si riportano di seguito, seguendo la suddivisione per macrocategorie, i punti chiave emersi dalle varie interviste condotte:

Associazioni di categoria

Secondo Francesco Virga dell'Associazione Doc/it il documentario d'autore ha da sempre avuto una rilevanza importante nel panorama audiovisivo. A conferma di quanto detto nel capitolo 1, fin dall'epoca di Tele + i progetti documentari narrativi, che all'ora rientravano sotto la dicitura "documentari di creazione", erano la prova che questa tipologia di opere «aveva maggiori potenzialità espressive e produttive rispetto alla fiction.» Difatti emittenti satellitari come Cult e History Channel Italia prevedevano un budget, seppur piccolo, per il preacquisto di questa tipologia di opere. A sostegno di un documentario ibrido e innovativo Doc/it ha lanciato iniziative come "Italian Doc Screenings", primo mercato del documentario italiano dedicato all'internazionalizzazione dal 2004 e luogo di formazione per giovani autori dal 2015, e "Il mese del documentario", «rassegna di Doc/it che ogni anno porta il meglio del "Cinema del Reale" nelle principali città d'Italia».⁵³³ Tali iniziative confermano l'importanza di *Doc/it* nello smuovere alcuni assi del mercato e rendere la produzione documentaria italiana più centrale nel panorama italiano.

MEDIA Salles, invece, è un'iniziativa dell'Unione Europea, con base in Italia, che monitora le attività delle sale europee e da qualche tempo presta anche particolare attenzione all'esportazione del cinema italiano. Opera principalmente sul versante della formazione ("DigiTraining Plus"), informazione ("European Cinema Yearbook") e circolazione (promozione dei film europei). La portavoce Elisabetta Brunella ha dichiarato che un cinema ibrido e sperimentale come il "Cinema del Reale" trova uno spazio ristretto in sala e spesso solo grazie all'assegnazione di premi importanti a festival prestigiosi come Venezia. Citando gli esempi di *Sacro Gra* e *Fuocoammare*, ha specificato che si tratta di «"grandi successi" ma isolati».

⁵³³ Cfr. *Italian doc screenings*, <https://italiandocscreenings.net/>, ultima consultazione il 12/09/2024; *Il mese del documentario*, <https://ilmesedocumentaristi.wordpress.com/>, ultima consultazione il 12/09/2024.

Broadcaster

Gabriele Genuino di Rai Cinema ha confermato che sin dal 2011 sulla spinta di Franco Scaglia (presidente Rai Cinema dal 2004 al 2013) e Paola Malanga (responsabile di Valorizzazione Prodotto Free Tv, Acquisizioni Full Rights, Produzione Documentari e Innovazione Prodotto dal 2000 al 2013) il “Cinema del Reale” ha trovato un suo spazio dedicato all’interno della società per la fase di sviluppo, produzione e distribuzione. La vittoria a Venezia di *Sacro Gra* nel 2013 ha confermato l’interesse per questo genere da parte degli addetti al settore ma anche del pubblico, così è nata un’area specifica per la promozione di un «cinema documentario alto e di ricerca». Genuino sulle prime fasi di lancio di questa nuova area dedicata al documentario ha raccontato:

Quello che si è provato a seguire è uno spirito di ricerca con il desiderio di accompagnare questo nuovo fenomeno. Un’evoluzione del documentario che abbiamo chiamato “Cinema del Reale”. Ci eravamo dati due obiettivi chiave: essere un osservatorio privilegiato sul fenomeno e sostenere progetti sfidanti in un’attività di scouting vero. Avevamo la possibilità di osservare il contemporaneo mentre stava accadendo.

Tali dichiarazioni vanno a confermare il ruolo centrale di Rai Cinema nell’affermazione dell’etichetta del “Cinema del Reale” come precedentemente supposto (capitolo 2).

Col supporto di Rai Cinema è quindi nata una nuova onda di giovani autori che hanno proseguito il percorso ispirandosi a Gianfranco Rosi, Stefano Savona, Martina Parenti e Massimo D’Anolfi, Roberto Minervini, Leonardo Di Costanzo e Pietro Marcello. Tali produzioni avevano di certo un carattere internazionale e davano così agli autori e produttori garanzia di sbocco all’estero. Infatti, il “Cinema del Reale” nasce già come internazionale perché spesso si sviluppa in coproduzioni internazionali:

Anche noi eravamo consapevoli che non saremmo riusciti a produrre questa tipologia di film senza un sostegno estero. Abbiamo quindi avviato un’attività di supporto sostanziale a questo mondo sotterraneo a cui abbiamo dato concretezza, visibilità e autorevolezza. [...] Siamo quindi in una costante dialettica e aggiornamento. Tra analisi contemporaneo e immaginazione del futuro.

Nonostante l’importanza di Rai Cinema nel valorizzare la produzione delle opere del “Cinema del Reale” è però constatabile, come abbiamo visto, una incapacità nel portare con un impatto significativo le opere prodotte al pubblico, spesso relegandole al circuito della sala dove ottengono scarsi risultati.

Luca Pelusi di Sky Italia ha confermato il rinnovato interesse di Sky Italia dopo la chiusura di Tele+ verso il documentario mantenendo il metodo preacquisto e allargandone a quota. Ha quindi ripercorso l'importanza di Sky Italia nella creazione di documentari appetibili al pubblico e allo stesso tempo che fossero profittevoli: con l'inaugurazione di Sky Arte nel 2012 «si è aperto le porte alla documentaristica italiana con linguaggio cinematografico e formato lungometraggio.» Giacomo La Gioia ha spiegato che si trattò di un «modo nuovo di parlare dell'arte e contemporaneità. Nuovi stilemi e linguaggi, ricercando stile cinematografico per l'uscita evento.» Un'economia di mercato, ha specificato Pelusi, che si inaugura con i documentari d'arte 3D e documentari ibridi per scoprire e mostrare l'Italia con un modello narrativo e una qualità che richiama le produzioni di Arte France. Le distribuzioni in sala avvenivano in forma evento grazie alla collaborazione in primis con NEXO Digital (Franco Di Sarro) ma anche con I Wonder Pictures (Andrea Romero) e Wanted Cinema (Anastasia Pezzotta). Qualcosa è stato distribuito anche con Plaion Pictures (ex Koch Media), camera distribuzioni internazionali, 3D produzioni, Lucky Red e Officine Ubu. Questo ha generato, ha spiegato Pelusi, un piccolo circolo virtuoso:

Siamo stati un volano per il documentario sia in termini di sostegno a produzioni indipendenti ma anche un tramite per l'accesso a fondi europei e italiani (fondazioni, enti, privati) tramite lettera d'interesse. Anche i distributori dipendenti hanno potuto contare su Sky che accoglieva loro proposte. In contemporanea Sky faceva scouting diretto con i gruppi più grossi.

Con la pandemia c'è stata una discontinuità e riduzione in questo tipo di distribuzioni. Solo nel 2024 con il successo di *Il ragazzo e l'airone* (Kimi-tachi wa dō ikiru ka, Hayao Miyazaki, 2023) nelle sale si è riprovato a rilanciare le uscite evento. «Sky Arte ha fatto da driver per questo tipo di produzioni e anche acquisizioni esterne» ha ribadito La Gioia.

Possiamo quindi confermare come Sky Italia sia stata protagonista di due cambiamenti essenziali nell'industria cinematografica italiana: da una parte, la creazione di un nuovo formato di documentari appetibili per il pubblico della sala e, dall'altra, lo stimolo, in sinergia con alcuni distributori indipendenti, della forma evento per la promozione di tali prodotti.

Nel 2021 sono nati i due canali tematici Sky Documentaries e Sky Nature che aprono l'offerta alla natura e ai “current affair”. «Sky documentaries è un contenitore più neutro che mescola pop e alto, storico e grandi personaggi» ha spiegato Pelusi citando l'acquisizione di produzioni come la

docuserie *Ossi di Seppia* (RaiPlay, 2021-oggi) o film documentari quali *Frammenti di un percorso amoroso* (Chloe Barreau, 2023). *Sky Italia* ha inoltre continuato le collaborazioni con festival come Torino, Cannes, Venezia, Roma e Bologna con il Biografilm Festival. I dati riportano una media di 100/150 acquisizioni all'anno e di 1000 ore di documentari a catalogo fino al 2024 che prevede una maggiore selettività e l'attenzione a un pubblico più ampio. Per quanto riguarda la nuova linea editoriale, Lo Gioia ha specificato che mentre «Rai ha il dovere di sperimentare con cose anche difficili, noi da gruppo privati dobbiamo fare abbonamenti. Quindi occorre trovare equilibrio tra pop e autoriale. Siamo aperti alle sperimentazioni di linguaggi ma servono temi popolari o figure illustri da raccontare». Per quanto riguarda le acquisizioni, ha fatto l'esempio de *Il cerchio* (Sophie Chiarello, 2022) che presenta un tema universale (come i bambini guardano alla realtà) ma allo stesso un'opera autoriale realizzato da una piccola produzione. Rimangono quindi esclusi prodotti documentari di stampo prettamente sperimentale e in parte riconducibili al "Cinema del Reale" come ha ribadito Pelusi: «cose troppo piccole e sperimentali non le possiamo prendere. Quello che prendiamo è per un fattore di prestigio.»

Questo è un chiaro segno che Sky Italia, a differenza di Rai, orienta la sua politica editoriale su prodotti documentari accattivanti e di facile fruizione in cui la sperimentazione ha uno spazio limitato seppur importante in ambito di progettazione e presentazione del prodotto per catturare l'attenzione di potenziali abbonati.

Festival

Fin da subito Giorgio Gosetti ha confermato l'importanza del "Cinema del Reale" per la rassegna Giornate degli autori e più in generale il festival di Venezia:

Il documentario e in particolare il "Cinema del Reale" è stato molto rilevante per le Giornate degli Autori. Nel 2004, prima edizione delle Giornate, vince proprio un film-documentario dal titolo *Darwin's Nightmare* di Hubert Sauber che ha poi avuto risonanza internazionale. Più che per il documentario confezionato stile Sky Arte o National Geographic l'attenzione è per il documentario ibrido e di autore classificabile come "Cinema del Reale".

Purtroppo, il documentario presenta ancora uno spazio limitato a questi festival che abbracciano anche il genere *fiction*. Gosetti a riguardo ha spiegato:

Ciò accade perché con il documentario si corre sempre il rischio che non abbia poi presa sul pubblico della sala. Per i documentari i premi sono però fondamentali per avere un

impatto in sala, pensiamo a un film come Fahrenheit 9/11 di Michael Moore senza la Palma d'Oro a Cannes, avrebbe avuto lo stesso successo? Il successo di un documentario può avvenire solo attraverso il tam tam mediatico. La mostra del Cinema di Venezia diretta da Barbera per alcuni aspetti risulta anche più coraggiosa perché presenta annualmente dei documentari in concorso e c'è ampio spazio nella sezione Orizzonti.

Tra i festival più attenti al "Cinema del Reale" sono stati citati il Torino Film Festival, il Filmmaker Festival di Milano, il Festival di Locarno, il Festival di Berlino e il SalinaDocFest. Gosetti, quindi, ha confermato che per le politiche editoriali delle Giornate degli Autori e della Mostra del Cinema di Venezia il "Cinema del Reale" è un «punto di riferimento indiscutibile e assoluto».

Anche per il Festival dei Popoli di Firenze è importante avere una componente sperimentale dove «la finzione entra in campo per il doc e viceversa». Nel corso del tempo, infatti, il festival ha cercato di intercettare e inglobare l'evoluzione dei canoni stilistici del documentario in una «ricerca delle potenzialità del linguaggio documentaristico».

Il festival dimostra quindi una particolare attenzione verso un genere in continuo mutamento: «Il documentario non è più solo quello antropologico di radice anni '60, c'è inclusione di nuove tipologie» ha spiegato Claudia Maci. «Vogliamo esplorare questi territori di confine – ha continuato Maci - Si tratta di barriere ormai ridicole. Si parla di cinema.» Difatti, autori ora rinomati come Leonardo Di Costanzo, Gianfranco Rosi e Alessandro Rossetto presero parte al Festival come documentaristi giovani, ha ricordato Alberto Lastrucci. L'impegno continua con l'organizzazione di percorsi strutturati di formazione di nuovi professionisti su modello delle scuole di cinema europee. Una parte delle opere selezionate proviene dalle scuole di cinema, ha specificato Lastrucci, al fine di «mostrare, connettere e valorizzare.»

In conclusione, secondo Claudia Maci «per il cinema d'autore rimane il festival l'unica finestra. Anche Cannes, Berlino e Venezia si stanno aprendo e ciò porta a una legittimazione del documentario d'autore.»

È quindi chiaro, ancora una volta, il ruolo fondamentale che il festival svolge per la promozione del documentario in tutte le sue forme, per la legittimazione del genere, per la diffusione di una cultura del documentario e per il lancio di nuovi autori.

Operatori culturali

Andrea Paco Mariani e Claudio Cadei, fondatori del progetto OpenDDB, hanno dichiarato che la piattaforma accoglie annualmente in catalogo tra i 70 e i 100 film resi disponibili con modello *donation-based*. Tra questi, in linea con la scelta redazionale, l'area documentari è la più corposa, seguono i cortometraggi, le inchieste e la *fiction*, quest'ultima in piccolissima parte. Ci sono poi anche opere che «valicano i limiti del linguaggio» e rappresentano tra il 30 e 40% del catalogo. Mariani ha spiegato che nel documentario indipendente, che è uno dei prodotti principali che il progetto si impegna a diffondere, la natura *low budget* e la libertà di non dover dipendere dai risultati al botteghino permette un tasso maggiore di sperimentazione. Cadei ha sottolineato che la domanda che accomuna gli autori presenti sulla piattaforma è: «Come riesco a raccontare in modo più potente qualcosa che sta nella realtà?». Questa priorità porta quindi a un maggior grado di libertà espressiva dove i confini tra documentario e *fiction* vengono meno in funzione della storia da raccontare. Sul modello economico della donazione consapevole su cui si basa la piattaforma, Mariani ha commentato:

Siamo un collettivo che ha la capacità di assorbire gli input dall'esterno, rielaborarli e costruire qualcosa che non esiste. Esattamente quello che è successo con OpenDDB che sicuramente in Italia ma anche in Europa è l'unica piattaforma VOD con un meccanismo a donazione. Ovviamente noi agiamo in questi termini perché creiamo degli immaginari e ci auguriamo che siano degli immaginari che non solo funzionano ma che vengano accolti. Quindi se domani ne nasce un'altra che usa questo tipo di modello per noi è una vittoria.

Questo fa di *OpenDDB* una delle realtà più importanti per la diffusione del documentario italiano di stampo indipendente e autoriale.

Anna di Martino della Cineteca di Bologna ha spiegato i vari fronti su cui si impegna la storica istituzione bolognese nella circolazione del documentario italiano. Nella programmazione in sala il mercoledì è in genere lo spazio in cui viene proposto il documentario con una scelta «variegata e non programmatica». Alcuni esempi di film documentari di stampo autoriale in programmazione nel 2023 sono stati *Svegliami a mezzanotte* (Francesco Patierno, 2022) e *Le mura di Bergamo* (Stefano Savona, 2023) con l'organizzazione di due serate d'incontro con i rispettivi autori. Un altro spazio dedicato al documentario e che promuove i giovani autori è il festival Visioni Italiane. All'interno del programma è presente una sezione di concorso dedicata ai documentari dal titolo "Visioni Doc" che prevede un premio in denaro per il vincitore del valore di 10 000€.

Inoltre, nell'edizione del 2023 tra gli eventi speciali c'è stata la proiezione in anteprima del film *Il popolo delle donne* (Yuri Ancarani, 2023) valorizzando il lavoro di un videoartista e filmmaker italiano sempre più riconosciuto a livello internazionale e facente parti delle nuove promesse del "Cinema del Reale". Infine, c'è la storica iniziativa di "Doc in tour" che è nata in collaborazione con FICE, Regione Emilia-Romagna e D.E-R per far circuitare i documentari prodotti in Emilia-Romagna nelle sale della regione. L'iniziativa ha lo scopo di valorizzare il patrimonio culturale e sociale che caratterizza la produzione documentaristica locale. Le opere documentarie sono promosse attraverso lo stanziamento di fondi regionali e lo sbocco al cinema è assicurato attraverso degli incentivi FICE agli esercenti che mettono in programma almeno tre documentari. Di Martino ha specificato che col tempo la formula è stata copiata da altre regioni italiane.

L'importanza di un progetto come "Doc in tour" per la circuitazione del documentario italiano è stata confermata anche da Nicola Curtoni, responsabile del Cinema Astra di Como. Secondo Curtoni, Doc in tour è una formula di distribuzione del documentario che ha il pregio di agevolare anche distributori ed esercenti che non hanno costi aggiuntivi. Egli ritiene che sia importante che la «specificità del documentario» possa arrivare anche nelle sale e non essere visibile solo ai festival. In questo l'accompagnamento dell'autore per presentare l'opera è essenziale. Curtoni sottolinea la mancanza di una quota pubblica destinata alla distribuzione, oltre che alla produzione, dei film documentari in modo da garantire loro il raggiungimento del pubblico. Nonostante ciò, porta qualche esempio di sala virtuosa nella distribuzione del documentario in Italia come, primo tra tutti, La compagnia di Firenze dedicato principalmente al documentario; l'associazione Cinema Zero di Pordenone con il loro Pordenone Docs Fest; il Cinema Academy Astra di Napoli con la rassegna storica AstraDoc – Viaggio nel cinema del reale; il Cinema Beltrade e il Nuovo Armenia di Milano.

La distribuzione del documentario in sala è prevalentemente incentivata dall'attribuzione di un punteggio extra per gli esercenti che prendono parte al programma di sostegni finanziari "Europa Cinemas" e da alcuni bandi specifici indetti da fondazioni locali o dalle regioni. Ad esempio, il piano di sostegno "NEXT - laboratorio delle idee per la produzione e programmazione dello spettacolo lombardo" della regione Lombardia prevede una linea di sostegno (F) per le sale cinematografiche che promuovono progetti culturali, con particolare attenzione a target specifici

di pubblico.⁵³⁴ Il contributo è a fondo perduto da un minimo di 4000€ a un massimo di 18 000€ con la possibilità di partecipare anche mediante l'organizzazione di rassegne dedicate al documentario.

La programmazione in sala, sottolinea Curtoni, ha ancora uno spazio ristretto per il documentario: «È una sfida proporre documentari, al massimo possiamo metterne uno o due in una rassegna da dieci titoli. Perché è un genere che per molti non è di facile fruizione».

Nella sua esperienza da programmatore Curtoni ha constatato che funzionano bene i documentari introdotti dai registi o esperti e che hanno avuto un buon riscontro ai festival. Cita gli esempi di *Semidei* (Alessandra Cataleta e Fabio Mollo, 2023) con ospite il regista e *Tutta la bellezza e il dolore* (*All the Beauty and the Bloodshed*, Laura Poitras, 2023) “Leone d'Oro” a Venezia.

Anche le collaborazioni con altre realtà può incentivare la visione di queste opere, per esempio il Cinema Astra ha ospitato delle serate organizzate con il collettivo giornalistico “FuoriFuoco” composto da una decina di ragazze e ragazzi under 30 di Como. Tra i titoli proposti in sala ci sono stati *Food for profit* (Giulia Innocenzi e Pablo D'Ambrosi, 2024) in collegamento con gli autori e *20 Days in Mariupol* (Mstyslav Chernov, 2023, Premio Oscar) con ospiti il gruppo di volontari locale di “Frontiere di Pace”.

In collaborazione con la rassegna “Mondovisioni” organizzata da CineAgenzia insieme al settimanale Internazionale⁵³⁵ hanno presentato il film *Seven Winters in Tehran* (Steffi Niederzoll) sulla condizione femminile in Iran ha avuto un buon riscontro del pubblico e in particolare degli under25. Anche il documentario musicale ha un buon riscontro con titoli come *Io, noi e Gaber* (Riccardo Milani, 2023) o *Paolo Conte, via con me* (Giorgio Verdelli, 2020).

Per quanto riguarda il documentario italiano, Curtoni afferma che «trova uno spazio perché parla di tematiche molto vicine alla nostra società e poi hai il grande vantaggio che puoi avere più facilmente l'ospite in sala. È comunque, come tutti i documentari, qualcosa di fragile e che ha bisogno di essere protetto all'interno della programmazione.»

⁵³⁴ NEXT – LABORATORIO DELLE IDEE PER LA PRODUZIONE E PROGRAMMAZIONE DELLO SPETTACOLO LOMBARDO - EDIZIONE 2023-2024” - LINEA F, Bandi Regione Lombardia, <https://www.bandiregione.lombardia.it/servizi/servizio/bandi/dettaglio/cultura/attivita-culturali-spettacolo/next-laboratorio-idee-produzione-programmazione-spettacolo-lombardo-edizione-2023-2024-linea-f-RLL12023032763>, ultima consultazione l'1/10/2024.

⁵³⁵ Mondovisioni – I documentari di Internazionale 2023-2024, <https://www.cineagenzia.it/progetti/mondovisioni-i-documentari-di-internazionale-2023-2024/>, ultima consultazione l'1/10/2024.

Gli esempi della realtà della Cineteca di Bologna e del Cinema Astra di Como mettono in evidenza la difficoltà di collocazione in programmazione del genere documentario che spesso è collocato nei giorni feriali e sotto forma di evento con la presenza degli autori. D'altro canto, diverse sono le iniziative messe in campo e sperimentate (festival, rassegne, collaborazioni, ecc.) per provare a valorizzare la specificità del genere e portarlo al pubblico.

Istituzioni pubbliche

Enrico Bufalini dell'archivio storico di Istituto Luce – Cinecittà ha riportato che annualmente i film documentari distribuiti in sala da Istituto Luce sono circa una decina. Gli incassi di natura modesta sono poi crollati dall'avvento dell'emergenza Covid in poi. Sono molte le richieste che provengono dai produttori di documentari in cerca di un distributore ed essendo i fondi a disposizioni parzialmente pubblici è possibile assumersi maggiori rischi. Bufalini a riguardo ha dichiarato:

Prevalentemente si supportano giovani registi e alcuni grandi maestri. *Fuocoammare*, per esempio, è stato sviluppato da Istituto Luce e poi ha visto un aumento di budget grazie a Rai Cinema. Sono opere collocabili nel "Cinema del Reale" per il confine sottile tra doc e fiction.

Bufalini ha proseguito rammentando che «ogni prodotto ha una storia a sé» e che i documentari spesso nascono per la televisione o le piattaforme *on demand* con un linguaggio che non è adatto alla sala cinematografica. Nascono, per esempio, per la televisione *La scelta di Maria* (Francesco Miccichè, 2021) in coproduzione con Rai Cinema che ha avuto uno *share* in televisione di quasi il 18%⁵³⁶ e *I cacciatori dal cielo* (Mario Vitale, 2023) coprodotto con Rai Documentari con uno *share* di circa 18%⁵³⁷. Alcuni documentari come *Bella Ciao – Per la libertà* (Giulia Giapponesi, 2022), invece, hanno visto una prima distribuzione nelle sale per poi passare al mercato televisivo.

⁵³⁶ 17,65% con 3.977.000 spettatori il 4/11/21 su Rai 1 e 2,7% con 546 mila spettatori il 4/11/22 su Rai 3. RAI, *Ascolti tv di giovedì 4 novembre*, Rai.it, 5/11/2021, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2021/11/Ascolti-tv-di-giovedi-4-novembre-43acb37b-ab9e-486e-bdaa-02e5dfda447f-ssi.html>, ultima consultazione il 14/09/2024; RAI, *Ascolti tv di venerdì 4 novembre*, Rai.it, 5/11/2022 <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2022/11/Ascolti-tv-di-venerdi-4-novembre-bc7ba788-26be-4ffa-b71d-5c098f934e02-ssi.html>, ultima consultazione il 14/09/2024.

⁵³⁷ 18,3% share con 3.447.000 spettatori il 29/03/2023 su Rai1. COSTABILE ILARIA, *Ascolti tv 29 marzo: chi ha vinto tra I Cacciatori del cielo e La Tv dei 100 e Uno*, Fanpage.it, 30/03/2023, <https://www.fanpage.it/spettacolo/programmi-tv/ascolti-tv-29-marzo-chi-ha-vinto-tra-i-cacciatori-del-cielo-e-la-tv-dei-100-e-uno/>, ultima consultazione il 14/09/2024.

Nello specifico, il film coprodotto con Rai Cinema è stato distribuito in sala da I Wonder Pictures con uscita evento dall'11 al 13 aprile 2022 totalizzando 4331 ingressi e 27 541 € al botteghino. È stato poi messo in onda in prima TV su Rai 3 il 22/04/2022 registrando 906 000 telespettatori e uno share 4.2% e il 25/11/2022 su Rai Storia.⁵³⁸

Questi dati mettono in evidenza come anche il documentario italiano può avere un buon riscontro se collocato in prima serata, e addirittura aggiudicarsi lo share serale nel caso di *La scelta di Maria* e *I cacciatori del cielo*. Inoltre, il mezzo televisivo dimostra una maggiore capacità di raggiungimento di pubblico rispetto la sala se teniamo in considerazione i risultati di *Bella Ciao*. Sul fronte produzione, invece, il budget a disposizione è di circa 2,5 milioni di euro all'anno, al terzo posto dopo Rai Documentari e Rai Cinema. Mediamente sono prodotti trenta documentari all'anno con sia produzioni 100% Cinecittà che coproduzioni con una quota variabile tra il 5 e 30%. In media si ricevono 150 richieste di produzione e coproduzione. Come criteri di selezione ci sono l'originalità della storia e il pubblico d'interesse, con favoreggiamento a progetti con preacquisto da parte di Rai, Rai Cinema o piattaforme. Quest'ultime, in genere, sono più orientate al formato seriale. Mentre nel caso di Rai che mette a disposizione il *prime time* si opta per soggetti più pop:

Il nostro obiettivo attuale – ha spiegato Bufalini – è diffondere il più possibile i doc prodotti quindi prediligiamo il doc televisivo piuttosto che quello cinematografico. Il “documentario creativo” è importante, in crescita, ma non gradito dalla TV e dalle piattaforme. Desiderano documentari con persone che facciano da testimoni diretti, quindi biografici, e dove è richiesta una soglia di attenzione minore.

Nonostante ciò, il “Cinema del Reale” ricopre un valore importante nel ventaglio delle offerte di Cinecittà: «Il “Cinema del Reale” ha un peso importante. Noi ci crediamo e continuiamo a farlo» perché risponde al desiderio di un'offerta eterogenea sia per la televisione che per il cinema. Una tipologia di prodotto «non sacrificata». Bufalini ha concluso sottolineando l'importanza di nuovi sbocchi per questa tipologia di cinema e il ruolo imprescindibile dei festival:

Sono film che necessitano di una seconda vita oltre la sala con almeno uno sbocco in TV o su piattaforma. [...] Da una parte ci piace raggiungere il pubblico ma dall'altra anche partecipare ai festival e vincere i premi. Un esempio è il David di Donatello nel 2014 con

⁵³⁸ SALARIS MARCO, *Ascolti tv venerdì 22 aprile 2022: The Band, L'Isola dei Famosi, Bella ciao*, tvblog.it, 23/05/2022, <https://www.tvblog.it/post/ascolti-tv-venerdi-22-aprile-2022>, ultima consultazione il 14/09/2024.

Stop the Pounding Heart di Roberto Minervini. Occorre anche il consenso della critica e il festival è una vetrina fondamentale.

Si può quindi constatare come l'istituzione storica e pubblica di Istituto Luce – Cinecittà provi a trovare un equilibrio tra la valorizzazione del prodotto autoriale o sperimentale e allo stesso tempo portare avanti un'ottica di profitto. Viene quindi messo in primo piano il canale televisivo piuttosto che quello cinematografico e si abbraccia una politica di coproduzione con *player* importanti come Sky Italia o Rai. Il modello strategico non differisce da un altro ente pubblico come Rai che nella costruzione del suo piano editoriale unisce la sua missione di Servizio Pubblico alla necessità di rimanere competitivi sul mercato e di generare profitti.

4.3.3 “Cinema del Reale” e piattaforme OTT

In parallelo alla raccolta interviste, è stata condotta un'analisi specifica di come il “Cinema del Reale” è veicolato dalle piattaforme OTT attraverso la consultazione dei cataloghi di alcune tra le principali sia nazionali che internazionali. L'analisi risale al periodo tra maggio e giugno 2023 e per tale motivo non riporta eventuali recenti cambi nelle politiche editoriali delle piattaforme.

Se da una parte appare che i maggiori servizi di streaming globali come Amazon Prime Video e Netflix non riportino in catalogo titoli relativi a questa corrente, dall'altra alcune piattaforme nazionali sembrerebbero più attente. In particolare, le opere riconducibili al modello “Rai driven” (vedi capitolo 3) in molti casi sono rese disponibili attraverso il canale online RaiPlay. Alcune opere come *Atlantide* (Yuri Ancarani, 2021) sono state rilasciate in esclusiva direttamente sulla piattaforma Rai.

Per quanto riguarda le realtà indipendenti che promuovono la distribuzione *on demand* del “Cinema del Reale” si riportano le già citate *OpenDDB* e *Zalab* (vedi capitolo 3.2.4).

Nel 2021 NEXO Digital, società di distribuzione di contenuti alternati in sala, lancia la piattaforma di streaming “Nexo +”: una piattaforma *on demand* per fornire contenuti e servizi audiovisivi, come documentari, film d'essai, registrazione di concerti ed eventi live. A differenza di Rai, OpenDDB o Zalab, NEXO con la sua *Nexo+* predilige l'acquisizione in catalogo di documentari sullo stile Discovery Channel e BBC. Fa eccezione *Per Lucio* (Pietro Marcello, 2021).

Tornando al contesto internazionale, Mubi, colosso dello streaming d'essai e autoriale, dimostra una buona considerazione per il “Cinema del Reale” nel suo progetto editoriale. Mubi Italia, per

esempio, ha raccolto questa tipologia di opere all'interno della rassegna in *highlight* “Le voci italiane contemporanee” e ha dedicato uno speciale ad Alice Rohrwacher dal titolo “In cerca della meraviglia”. Tra le opere in catalogo connesse al “Cinema del Reale” abbiamo:

Futura in esclusiva, *Omelia contadina* (Alice Rohrwacher, 2020), *Le meraviglie* (Alice Rohrwacher, 2014) e *Corpo celeste* (Alice Rohrwacher, 2011); *Promessi Sposi* (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2007); *I tempi felici verranno presto* (Alessandro Comodin, 2016); *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007); *Lascia stare i santi* (Gianfranco Pannone, 2016) e *Mondo Za* (Gianfranco Pannone, 2017); *Le quattro volte* (Michelangelo Frammartino, 2010) e *Le cose belle* (Agostino Ferrente, 2013).

Sono presenti anche autori come Andrea Segre con *L'ordine delle cose* (Andrea Segre, 2017) e Leonardo Di Costanzo con *L'intrusa* (Leonardo Di Costanzo, 2017). Infine, alcune delle opere menzionate appaiono anche nei cataloghi internazionali della piattaforma.

Nel contesto mediale europeo si segnalano altre due piattaforme la cui offerta mostra un evidente interesse per le opere e gli autori del “Cinema del Reale”: Tënk e Dafilms.

Tënk è una piattaforma *on demand* indipendente, con modello basato su abbonamento, dedicata al cinema documentario d'autore o ai “documentari di creazione”. Nasce nel 2016 dall'omonima cooperativa con sede a Lussas in Francia. Dalla loro descrizione:

La programmazione di Tënk si basa sulla partecipazione e il coinvolgimento di una ventina di programmatori della rete dei professionisti del documentario d'autore, di Lussas o altrove. Questi appassionati viaggiano nei festival e nelle cineteche per offrire a Tënk i film che li hanno segnati. Così è costruita la programmazione di Tënk⁵³⁹.

Nel 2020 la piattaforma si espande in tutta Europa con un sito multilingua in inglese e italiano⁵⁴⁰, oltre alla formazione di una equipe a Montréal per raggiungere il pubblico del Québec⁵⁴¹. Appaiono tracce di un lancio italiano il 7 settembre 2020 con film apertura *Il Libro di Giona* (Zlatolin Donchev, 2020) e *Chaco* di Fausta Quattrini e Daniele Incalcaterra. La linea editoriale italiana è stata coordinata da Daniela Persico, presidente dell'associazione Filmidee e selezionatrice del

⁵³⁹ Cfr. ANONIMO, *L'équipe éditoriale*, Tënk, <https://www.on-tenk.com/fr/p/qui-sommes-nous>, ultima consultazione 11/05/2023.

⁵⁴⁰ Cfr. ANONIMO, *TËNK : Developing European audiences for documentaries and promoting European works online*, Relais Culture Europe, <https://relais-culture-europe.eu/fr/projetssoutenus/tenkeu-developing-european-audiences-documentaries-and-promoting-european-works>, ultima consultazione 11/05/2023.

⁵⁴¹ ANONIMO, *Qui sommes nous*, Tënk <https://www.tenk.ca/fr/p/qui-sommes-nous>, ultima consultazione 11/05/2023.

Festival di Locarno, e Claudia Maci, allora vicedirettrice del Festival dei Popoli⁵⁴² Dal 2022 la piattaforma multilingua non è più in linea in seguito a un cambio di rotta strategico con un ritorno ai territori francofoni. Rimangono pertanto solo il sito francese e canadese, quest'ultimo disponibile dal febbraio 2020. Sulla piattaforma sono presenti o sono passate in catalogo le opere di Pietro Marcello (*Il passaggio della linea*, *La bocca del lupo* e *Bella e perduta*), Gianfranco Rosi (*Below sea level*, *El Sicario Room 164*, *Fuocoammare*, *Notturmo*), Alessandro Comodin (*L'estate di Giacomo*), Roberto Minervini (*Stop the pounding heart*, *Louisiana*, *What You Gonna Do When the World's On Fire?*), Alina Marazzi (*Un'ora sola ti vorrei*, *Vogliamo anche le rose*), Alice Rohrwacher (*Quattro strade* e *Una canzone*), Michelangelo Frammartino (*Le quattro volte*), Massimo d'Anolfi e Martina Parenti (*Il castello*, *Promessi sposi*, *L'infinita fabbrica del Duomo*, *Guerra e pace*, *Materia oscura*), Leonardo di Costanzo (*Cadenza d'inganno* e *Odessa*), Agostino Ferrente (*Le belle cose* e *Selfie*), Giovanni Cioni (*Dal pianeta degli umani*, *Dal ritorno*, *Per Ulisse*, *Non è sogno*), Stefano Savona (*Tahrir* e *La strada dei Samouni*), Daniele Incalcaterra (*El impenetrable* e *Chaco*), Carlo Hintermann (*The Dark Side of the Sun*), Valentina Pedicini (*Dal profondo*) e Michele Pennetta (*Il mio corpo*).

A chiudere, Dafilms.com è una piattaforma SVOD e TVOD lanciata da Doc Alliance (*partnership* di sette tra i maggiori festival di doc europei tra cui CPH:DOX e Visions du Réel) che propone «a curated selection of the finest auteur-driven documentary cinema from the world of film festivals»⁵⁴³ ». Tra le opere del “Cinema del Reale” in catalogo abbiamo: *Vogliamo anche le rose* di Alina Marazzi; *L'estate di Giacomo* di Alessandro Comodin; *Boatman* e *Below sea level* di Gianfranco Rosi; *Blue*, *L'infinita fabbrica del duomo*, *Materia oscura*, *Il castello* di Massimo d'Anolfi e Martina Parenti (in totale sette film), *Il varco* di Federico Ferrone e Michele Manzolini.

4.3.4 Una panoramica dall'alto: il “non mercato” del “Cinema del Reale”

Dalle interviste con gli *stakeholder* dell'industria del documentario italiano sono emerse considerazioni in linea con alcune delle deduzioni di chiusura del capitolo 3. In particolare,

⁵⁴² ANONIMO, *TÈNK, la piattaforma streaming dedicata al cinema documentario, arriva in Italia!*, Festival dei Popoli, <https://www.festivaldeipopoli.org/tenk-la-piattaforma-streaming-dedicata-al-cinema-documentario-arriva-in-italia/>, ultima consultazione 11/05/2023; ANONIMO, *TÈNK – arriva in Italia la piattaforma streaming dedicata al documentario d'autore*, 22/06/2020, Cinematographe.it, <https://www.cinematographe.it/news/tenk-italia-piattaforma-streaming-documentario/>, ultima consultazione 11/05/2023.

⁵⁴³ ANONIMO, *About us*, dafilms.com <https://dafilms.com/section/about-alliance>, ultima consultazione 11/05/2023.

abbiamo visto come il “Cinema del Reale” trovi un suo spazio limitato nel mercato cinematografico e ancora più difficilmente in quello televisivo.

Nel primo caso, la produzione e circolazione di tali opere è sostenuta principalmente da Rai Cinema ed è d’interesse per Istituto Luce. La distribuzione in sala predilige l’uscita evento in presenza degli autori, in alcuni casi può essere promossa da alcune iniziative localizzate e che coinvolgono le comunità di riferimento per i temi trattati.

Nel secondo caso, è una tipologia di opera che appare scartata dai *broadcaster* e di difficile collocazione in palinsesto salvo casi particolari. Rai, per esempio, con la sua *Rai Documentari* è più attenta al documentario rispetto al passato ma non dà ancora sufficiente spazio e attenzione in palinsesto per il documentario creativo; il *prime time* risulta dominato soprattutto da *biopic* o storie di carattere identitario e nazionale. Sky Italia, invece, è alla ricerca di documentari per un pubblico ampio o in linea con una politica di prestigio. Ha allargato lo sguardo con la nascita di Sky Documentaries e Sky Nature introducendo nuovi racconti che non contemplano, però, la forma creativa e sperimentale del “Cinema del Reale”. Il fronte delle piattaforme presenta un panorama più variegato: se da una parte Amazon e Netflix sono orientate a nuove forme di linguaggio come la docuserie e non di stampo autoriale, dall’altra, piattaforme come Mubi Italia, OpenDDB o Zalabview colmano la mancanza di un mercato nazionale *on demand* per questo genere di opere. Alcuni esperimenti in contesto europeo come Tënk o Dafilms provano a dare maggiore visibilità a questa tipologia di cinema e ai suoi autori valorizzando il panorama italiano.

Infine, il festival si riconferma un luogo fondamentale per promuovere il documentario d’autore, dargli visibilità e aprirgli le porte ad altri mercati sia nazionali che esteri.

Appare quindi, ancora una volta, l’immagine di un “non mercato” in cui il “Cinema del Reale” riesce a trovare una collocazione limitata che non ne permette il potenziale incontro col pubblico. Solo alcuni spazi mirati, che svolgono il ruolo di “riserve indiane”, per riutilizzare un termine forte emerso in fase d’intervista, permettono al “Cinema del Reale” di essere accessibile a un pubblico curioso, attento e consapevole.

4.4. L'elefante nella stanza: una verità ignorata sul documentario italiano

Abbiamo quindi visto come sia dall'analisi quantitativa che quella qualitativa emerga che il "Cinema del Reale", e per estensione il documentario italiano, non godano di un vero e proprio mercato. Se da una parte vengono prodotte tante opere documentarie, dall'altra, la maggior parte non riesce a raggiungere il pubblico o ha una scarsa performance. Com'è quindi possibile questo forte e permanente squilibrio tra l'offerta e la domanda?

Le motivazioni possono essere svariate e non riguardano solo l'assetto industriale nazionale ma anche aspetti socioculturali quali la ricezione del pubblico, che però non sono oggetto di esame in questa sede. Quello che sicuramente possiamo dire è che le politiche di sostegno al documentario applicate dal Ministero negli ultimi anni hanno avuto un'attenzione quasi esclusiva alla fase di sviluppo e produzione. Rimane ancora scoperta la fase di distribuzione che non prevede aiuti significativi per il documentario se non il "*tax credit* per il potenziamento dell'offerta cinematografica". È da sottolineare che tale misura di sostegno non è specifica per il documentario ma ha come soggetto la programmazione di opere audiovisive di nazionalità italiana o di altro Paese dell'Unione Europea con particolare riguardo ai film d'essai.⁵⁴⁴ La legge definisce come "film d'essai" o "film di ricerca e sperimentazione":

i film di qualità, aventi particolari requisiti culturali ed artistici idonei a favorire la conoscenza e la diffusione di realtà cinematografiche meno conosciute, nazionali ed internazionali, ovvero connotati da forme e tecniche di espressione sperimentali e linguaggi innovativi.⁵⁴⁵

In particolare, si fa riferimento ai «film che presentano spiccati elementi di ricerca o di sperimentazione riconoscibili» e ai «film d'archivio, ossia i film aventi valore storico e culturale conservati nelle cineteche aderenti alla rete nazionale delle cineteche.»⁵⁴⁶

Pertanto, l'esercente ha la possibilità di scegliere tra una vasta gamma di titoli, non solo italiani, che includono anche la *fiction*. Ciò porterà inevitabilmente a ricreare quel rapporto di squilibrio, già evidenziato da Nicola Curtoni in sede d'intervista, in cui l'esercente conoscendo il suo pubblico

⁵⁴⁴ Cfr. ANONIMO, *Tax Credit per il Potenziamento dell'offerta cinematografica*, Anica.it, <https://www.anica.it/tipologie-di-investimento-tax-credit/tax-credit-per-il-potenziamento-dellofferta-cinematografica>, ultima consultazione il 02/10/2024.

⁵⁴⁵ Articolo n.2, comma 1 della Legge 14 novembre 2016, n. 220, "Disciplina del cinema e dell'audiovisivo".

⁵⁴⁶ Cfr. MIC, *Riconoscimento qualifica film d'essai*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/attivita-amministrative/qualifica-dessai/riconoscimento-qualifica-film-dessai/>, ultima consultazione il 02/10/2024.

si troverà a privilegiare il genere della *fiction* salvo il raro caso in cui non si stia parlando di un cinema che nasce con l'intento di privilegiare la promozione e circolazione del documentario. Nella scelta rimane in ogni caso privilegiata un'opera appartenente al "Cinema del Reale" in quanto i decreti attuativi della legge 220/2016 specificano come "film d'essai":

I film che presentano spiccati elementi di ricerca o di sperimentazione riconoscibili:

1. Nel linguaggio cinematografico
2. Nell'impianto e nella struttura narrativa
3. Nell'uso delle fonti e nelle tecniche di ripresa o montaggio
4. Nel rapporto tra contenuti narrativi e contenuti documentaristici o fra contenuti ripresi con tecniche tradizionali e contenuti realizzati con tecniche digitali
5. Nelle modalità di produzione, realizzazione e distribuzione⁵⁴⁷

Come abbiamo visto il "Cinema del Reale" può rispecchiare ognuno di questi cinque punti.

Inoltre, è da evidenziare come le risorse destinate allo sviluppo e alla produzione siano distribuite a tante opere ma con classi di costo, come abbiamo visto, mediamente basse. Ciò genera un gran numero di produzioni ma che non risultano essere per qualità tecnica e formale competitive sul mercato nazionale e, inesorabilmente, internazionale.

In secondo luogo, le interviste ai *broadcaster* e agli operatori *on demand* hanno chiarito le strategie che stanno dietro all'acquisizione o alla produzione di un documentario. Da una parte abbiamo Rai, con Rai Documentari per il settore televisivo e Rai Cinema per quello cinematografico, che produce opere documentarie per il rispetto dei principi del "Contratto di Servizio Rai" che prevede come punti cardine il supporto alla produzione indipendente, l'attenzione verso le coproduzioni e l'internazionalizzazione delle opere, il sostegno ai giovani autori, la promozione di opere di sensibilizzazione a temi sociali e ambientali, l'esplorazione di nuovi linguaggi con opere di sperimentazione. Dall'altra, invece, operatori *pay TV* come Sky Italia e le piattaforme *on demand* multinazionali Netflix, Amazon Prime Video e Disney + sono interessate ad avere il genere documentario nei loro palinsesti o cataloghi per un fattore, come dichiarato espressamente da Pelusi di Sky, prettamente di prestigio. Ecco, quindi, che i documentari prodotti o acquisiti da questi *player* sono in misura molto ridotta rispetto al comparto *fiction* ma con un budget considerevole che permette la realizzazione di opere che raccontano temi di spicco, casi mediatici

⁵⁴⁷ Articolo 2, D.M. 14 luglio 2017 REP 304, recante "Disposizioni applicative in materia di programmazione di film d'essai ai sensi dell'art.2, comma1, lettere c) ed m) della legge 14 novembre 2016, n.220" Cfr. Idem.

e personalità famose in un formato patinato e il più possibile fruibile dal pubblico largo. A riguardo Giovanni Bossetti, manager italiano dei contenuti *nonfiction* di Netflix, ha dichiarato in una recente intervista che la politica editoriale di Netflix non si basa sulla quantità di opere documentarie prodotte ma sul garantire un'offerta allineata con le aspettative degli abbonati.⁵⁴⁸ Per quanto riguarda il formato delle opere documentarie spiega:

In un servizio come il nostro, che nasce e si fonda sulle serie scripted, il documentario deve essere diverso. Deve trovare un altro ritmo, e sfruttare anche alcuni elementi narrativi, strutturali, del racconto di finzione. Non c'entra, secondo me, l'apertura mentale del pubblico; è un discorso di linguaggio.⁵⁴⁹

Descrivendo la realizzazione della docuserie *Vasco – Il supervissuto*, Bossetti ha sottolineato l'importanza di prendersi i giusti tempi per il confezionamento e presentazione dell'opera:

Un servizio di streaming come il nostro ha senz'altro un appeal diverso per i grandi personaggi, permette di prendersi il tempo per ragionare sulla confezione, fare un patto editoriale... Ad esempio la docu-serie su Vasco è stata un'operazione complessa, ci abbiamo lavorato tre anni: c'è stata grande comunione di intenti, ti trovi a raccontare personaggi con un vissuto e una reputazione particolari.⁵⁵⁰

L'obiettivo della piattaforma, afferma Bossetti, è quello di «allargare il nostro pubblico, e quindi possiamo, e dobbiamo, sperimentare.» La piattaforma è perciò paragonabile a un centro commerciale dove, in linea con una politica di prestigio, «l'importante è che ci sia traffico di persone, che passeggiano contente e possono scegliere di andare da un negozio all'altro.»⁵⁵¹

Lo stesso si può sicuramente affermare per Amazon Prime Video di cui abbiamo già preso in esame i film documentari su Chiara Ferragni e Francesco Totti.

Ci troviamo quindi davanti a delle politiche editoriali basate non tanto sui risultati in termini di prestazioni in sala o nelle finestre secondarie, quanto sull'attenzione che un determinato prodotto

⁵⁴⁸ TAMMARO GIANMARIA, *Netflix Italia, i segreti del mondo dei documentari*: "Oggi lo spettatore è al centro: siamo tutti direttori di quello che vediamo", *lastampa.it*, 17/06/2022, <https://www.lastampa.it/spettacoli/2022/06/17/news/netflix-italia-i-segreti-del-mondo-dei-documentari-oggi-lo-spettatore-e-al-centro-siamo-tutti-direttori-di-quello-che-ve-5419979/>, ultima consultazione il 02/10/2024.

⁵⁴⁹ Ibidem.

⁵⁵⁰ PUCCIARELLI SEBASTIANO, *Più che boutique, Netflix è un grande centro commerciale*, 14/12/2023, *Huffingtonpost*, <https://www.huffingtonpost.it/life/2023/12/14/news/giovanni-bossetti-netflix-piu-che-boutique-della-qualita-netflix-e-un-grande-centro-commerciale-14542281/>, ultima consultazione il 10/02/2024.

⁵⁵¹ Ibidem.

documentario, ben impacchettato e patinato, può portare alla *pay TV* o piattaforma che ne detiene l'esclusiva.

Questa mancanza d'incontro tra il gran numero di documentari prodotti in Italia e il potenziale pubblico è quindi solo un apparente paradosso alimentato da un sistema i cui componenti non dialogano tra loro. Da una parte il governo ha ascoltato l'esigenza di un maggiore supporto alla produzione sollevato dalle associazioni di categoria nel corso dell'ultimo ventennio, stanziando fondi dedicati in misura sempre maggiore ma senza progettare un eguale supporto per la circolazione delle opere prodotte in sala.

Dall'altra parte Sky Italia e le principali piattaforme *on demand* non sono interessate all'acquisizione di tali tipi di prodotti perché spesso non in linea con le loro politiche editoriali che prediligono opere con personaggi o temi di grande richiamo e che hanno la necessità di offrire un linguaggio accattivante e di facile fruizione. Optano quindi per la produzione di documentari originali secondo una strategia del prestigio che prevede poche opere ma con un budget significativo, il cui impatto immediato al botteghino e i risultati di ascolto hanno un valore minore rispetto al successo ai festival o l'attenzione mediatica che possono catturare. Nel caso dell'acquisto, questi *player* prediligono documentari realizzati da grossi produttori internazionali (BBC, Discovery Channel, National Geographic, Arte France) con un linguaggio adatto a un pubblico più ampio o di opere rinomate che hanno ricevuto riconoscimenti importanti nel panorama festivaliero globale.

Infine, rimane Rai che continua il suo lento processo di integrazione del genere documentario nel suo sistema verticale e che più di tutte è votata alla sperimentazione di contenuti, forme e linguaggi grazie all'interesse della sua Rai Cinema per il "Cinema del Reale". Nonostante ciò, tali opere sono spesso rilegate, con scarsi risultati, alla sfera della sala e non vengono inserite sui canali generalisti in cui potrebbero avere una maggiore visibilità e una seconda vita.

Si crea quindi un circolo vizioso in cui il documentario italiano trova pochi punti di sbocco e spesso senza un intento promozionale e di ampia diffusione, in parte favorito dall'assenza di un sostegno alla distribuzione e alla promozione da parte del Ministero.

Rimane però in sospeso una questione cardine: perché allora si producono ancora così tanti documentari in Italia? La verità è meno nascosta di quello che sembra, ci troviamo di fronte a quelli che gli inglesi definiscono un "elefante nella stanza": per quanto poco se ne parli e ancora si faccia faticare a trovargli un posto dignitoso e adeguato, di documentario italiano c'è in realtà

tanto bisogno. Come abbiamo visto, ognuno dei *player* coinvolti nell'industria ha bisogno del genere documentario per scopi differenti. La Rai risponde a quelli che sono i termini del suo mandato in linea con le fondamenta democratiche dello Stato e la costituzione italiana; mentre, il Ministero prosegue le storiche politiche di sostegno statale all'industria cinematografica nazionale⁵⁵² che vanno a valorizzare e garantire l'apporto culturale e sociale delle opere italiane, oltre a correggere la condizione di fallimento di mercato. Le *pay TV* e le piattaforme, invece, hanno la necessità di attrarre nuovi abbonati fornendo forme racconto nuove e prodotti accattivanti. In linea con le tendenze globali sfruttano l'interesse rinnovato per il documentario e il formato della docuserie creando prodotti su misura per il pubblico e i loro interessi. Infine, rimane viva alla base del sistema una continua energia creativa mossa da un senso di emergenza da parte di autori e produttori nel raccontare storie dal mondo e portare nuova consapevolezza nella società. Una fiamma pilota che alimenta questo bisogno intrinseco all'uomo di indagare e comprendere la realtà.

⁵⁵² Le politiche di sostegno pubblico al cinema italiano risalgono al Primo Dopoguerra con l'atto costitutivo dell'Unione cinematografica italiana (UCI) nel 1919, diventano protagoniste durante il regime fascista con la fondazione dell'Istituto Luce nel 1924 e sono poi sostenute e portate avanti fino a oggi dallo Stato Cfr. CUCCO MARCO, "L'industria e le leggi del cinema in Italia (2000-2015)", in CUCCO MARCO e MANZOLI GIACOMO (a cura di), *Il cinema di Stato: finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 7-32.

CONCLUSIONI

Il nostro viaggio di esplorazione all'interno del mondo del documentario italiano contemporaneo volge quasi al termine. Sono tante le informazioni riportate e le considerazioni fatte fino a questo punto, diverse delle quali inattese ed emerse solo in corso d'opera.

Siamo partiti (capitolo 1) dal comprendere quali sono stati i fenomeni catalizzatori che si sono succeduti nel corso di un ventennio e che hanno influenzato l'evoluzione dell'industria del documentario contemporaneo. Abbiamo visto come macrofenomeni quali la rivoluzione digitale, la nascita dei fondi regionali prima e la rivisitazione del sistema di finanziamento pubblico diretto al cinema con il Decreto Urbani abbiano profondamente influenzato la produzione documentaria italiana. Tali rivoluzioni sistemiche sono state accompagnate da spinte nel mercato da parte di nuovi *player* quali Sky Italia e a seguire le piattaforme *on demand* multinazionali. In tutto ciò, prende spazio un nuovo modo di fare documentario, libero, sperimentale e narrativo, di cui si fa portavoce il "Cinema del Reale". All'inizio del secondo decennio degli anni duemila ci troviamo quindi di fronte a due macrofenomeni importanti: da una parte il documentario d'arte firmato Sky che innesca un'economia di mercato per il documentario e, dall'altra, il "Cinema del Reale" le cui opere ottengono un riscontro e un riconoscimento internazionale. Questo rinnovato interesse per il documentario è sicuramente effetto di un graduale processo di legittimazione del documentario italiano ottenuto grazie la spinta di neonate associazioni di categoria e i riconoscimenti in termini legislativi che hanno come apice la Nuova Legge Cinema. Il documentario italiano ricompare quindi in grandi numeri, segnando il termine di una crisi produttiva che aveva caratterizzato gli ultimi decenni del secolo scorso. Nonostante ciò, il documentario italiano pare continuare ad avere difficoltà nell'incontro con il pubblico.

La domanda successiva (capitolo 2) a cui abbiamo provato a rispondere è cosa si intende per "Cinema del Reale". Come nasce? Come si sviluppa? Quali sono i suoi portavoce?

Fin da subito ci siamo accorti della difficoltà di definire e incasellare precisamente l'oggetto di studio. La sua stessa natura ibrida e sperimentale lo rende un fenomeno sfuggente e complesso: se è vero che porta con sé delle caratteristiche fisse (spirito indagatore, osservazione non neutrale, libertà espressiva, etc.) e degli autori ad esso chiaramente riconducibili, allo stesso tempo esula dal

rientrare in un codice fisso che possa vedere la nascita di un nuovo genere. Quindi più che di un genere cinematografico, definibile sulla base di temi, contenuti, schemi o situazioni tipiche, possiamo parlare di una forma cinematografica. È importante ricordarne anche l'intrinseca natura di slogan o *brand*: il "Cinema del Reale" nasce infatti dalla necessità di autori e produttori di essere riconosciuti dal mercato e dalle istituzioni e che poi ha successivamente preso valenza anche per enti come la Rai divenuta promotrice principale, con la sua Rai Cinema, della produzione del "Cinema del Reale".

Una volta compresa meglio la natura del protagonista di questa storia, siamo passati (capitolo 3) a osservarne i comportamenti e il suo modo di interagire nel sistema in cui si trova a vivere. Abbiamo quindi provato a comprendere come nasce un'opera del "Cinema de Reale", quali sono le prove della sua gestazione e come sfocia poi nel mercato arrivando quindi al pubblico. L'immagine di un "non mercato" evocata nel capitolo 1 ha quindi ritrovato conferma nel caso specifico del "Cinema del Reale". I risultati dei casi studio hanno portato alla luce un sistema con certamente nuova possibilità produttive e di circolazione per le opere del "Cinema del Reale" ma allo stesso tempo grosse difficoltà nel raggiungere il pubblico salvo rare eccezioni. In tal senso, il potenziale di messa in circolazione a costi limitati offerto dalla rete non implica la garanzia di raggiungimento dello spettatore. Inoltre, l'effettivo l'impatto di tali opere nelle piattaforme *on demand* distributive non è verificabile in quanto i dati rimangono ancora parzialmente celati.

Proprio col mercato abbiamo concluso la nostra analisi (capitolo 4), provando a comprendere come il "Cinema del Reale", e con un respiro più ampio il documentario italiano, si inserisca all'interno di esso e quali siano le forze che continuano a mantenerlo in vita nonostante i grandi numeri produttivi non incontrano un altrettanto riscontro del pubblico. Si è quindi partito dai risultati emersi nel capitolo 3 per verificare quantitativamente i numeri produttivi e le prestazioni in sala del documentario italiano più in generale. Anche in questo caso l'immagine restituita è di un mercato stagnante i cui numeri produttivi non hanno riscontro di pubblico. Principalmente sono due le forze in gioco che si possono delineare e che mantengono attiva la produzione di documentario in Italia: da una parte la storica esigenza di carattere sociale e culturale dello Stato, e di riflesso della Rai, e dall'altra un'economia di prestigio intessuta inizialmente da Sky Arte e poi parzialmente adottata anche dalle piattaforme. In entrambi i casi, però, non è presente un interesse sui risultati a breve termine e, per tale motivo, l'assetto distributivo del sistema industriale rimane ancora non strutturato e tantomeno incentivato.

Nonostante ciò, di “Cinema del Reale” e documentario italiano c’è ancora forte bisogno, confermato da una produzione vivace e in crescita, anche se per lo più invisibile.

Tale lavoro di ricerca ha permesso sicuramente di colmare la grande scarsità di letteratura scientifica inerente all’industria contemporanea italiana, andando a raccogliere in modo attento e sistematico i pezzi del puzzle e ricomponendoli in un unico testo dove è possibile attingere tutto ciò che c’è da sapere a riguardo. In particolare, è stata impostata una ricostruzione storico-evolutivo dei fenomeni che hanno interessato il documentario italiano nel ventennio dal 2003 al 2023. Pur seguendo un approccio di stampo analitico e prettamente rivolto al comparto industriale e i suoi protagonisti, il primo capitolo prosegue il lavoro di ricostruzione storica del documentario italiano svolta da Marco Bertozzi con la sua monografia *Storia del documentario italiano* che andava a concludersi con i primi anni del 2000. A riguardo, si auspica che il lavoro svolto possa essere di stimolo per ulteriori studi che integrino altre prospettive di ricerca.

Un altro importante tassello è stato sicuramente quello di aver esplorato un termine sempre più usato come “Cinema del Reale” ma il cui abuso ha portato a una confusione generale sul suo vero significato. Questa indagine ha quindi portato maggiore chiarezza su questa neonata etichetta, le sue origini, le sue caratteristiche principali e gli autori ad essa riconducibili.

Infine, la ricerca ha permesso di mettere in evidenza le novità in termini di modalità di finanziamento, produzione e circolazione del documentario italiano andando a teorizzare quattro possibili modelli, o strade, con cui gli autori e i produttori si possono approcciare per la realizzazione della loro opera.

Rimangono però delle importanti considerazioni da fare prima del termine dei lavori. Abbiamo visto come un grosso nodo che pare essersi sciolto è sicuramente quello della svalutazione economica del documentario in sala. Ciò è stato possibile grazie all’affermarsi di un nuovo *player* sul mercato come NEXO Digital, fondata nel 2009 da Franco di Sarro e che ha fatto dell’uscita evento in sala il suo cavallo di battaglia: pochi giorni in sala, un prezzo maggiorato e un film evento da non perdere, tra cui molti documentari. Il genere documentario ha effettivamente trovato un suo riconoscimento anche dal Ministero italiano e dalla normativa grazie alla Nuova Legge Cinema del 2016 che prevede una definizione di cosa si intende per documentario e la creazione di specifici corridoi di sostegno alla produzione e distribuzione di tali opere. In particolare, sempre più opere documentarie si avvalgono dell’incentivo del *tax credit* che è divenuto tanto importante quanto i sostegni da fondi regionali andandosi così ad aggiungersi al quadro eterogeneo e

frammentato delle fonti di finanziamento già presenti. Anche gli spazi televisivi sulla Rai, che erano prettamente assenti o ricavati all'interno di "programmi contenitori", si sono ampliati con fasi di sperimentazioni promosse da Paola Malanga sul canale semi generalista Rai 5 e in seguito con la creazione di una area dedicata unicamente al documentario a cui è stato assegnato un suo budget, seppure esiguo, per la produzione e acquisizione come reclamato da quasi vent'anni dall'associazione di categoria Doc/it. Con Rai Documentari si è quindi visto l'entrata del documentario in *prime time* sulle reti generaliste Rai 1, Rai 2 e Rai 3 che ha portato alla registrazione di risultati importanti.

L'avvento di nuovi *player* nel mercato italiano dal 2015 in poi come Netflix e Amazon Prime, e più di recente Disney +, hanno introdotto nuovi capitali dedicati alla produzione documentaria e nuove forme linguaggio come la docuserie, formato poi adottato anche dalle produzioni di Sky Italia e Rai. Il successo di pubblico e di critica di produzioni come *SanPa* di Netflix o *Veleno* di Amazon Prime Video ha portato alla crescita d'interesse da parte dello spettatore generalista per la produzione documentaria. Tale fenomeno ha visto la creazione di nuove aree dedicate alla produzione documentaria per alcune case di produzioni indipendenti italiane: per esempio, Palomar, la società fondata da Carlo Degli Esposti, ha istituito la "Palomar Doc". Lo stesso è accaduto per Fandango, la società di Domenico Procacci che da sempre è stata particolarmente attenta alla produzione e distribuzione di documentari anche stranieri. Al suo interno, Eleonora Savi è stata quindi nominata "*Head of Non fiction*".⁵⁵³ La fruizione *on demand* dell'audiovisivo ha subito quindi una grande crescita portando, soprattutto nel periodo di emergenza sanitaria, la nascita di nuove piattaforme nazionali, alcune delle quali dedicate alla circolazione del documentario italiano come Nexo+ o Zalabview. Infine, il "Cinema del Reale", che nel 2011 era un fenomeno in attecchimento e in via di definizione, ora vanta un'etichetta riconosciuta con un numero di produzioni sempre maggiore grazie alla spinta di Rai Cinema, una rilevanza internazionale e la nascita di nuovi autori che rendono sempre più sfumati i confini tra *fiction* e documentario.

Tuttavia, si è ampiamente appurato nel corso del processo di ricerca che alcune criticità siano rimaste sostanzialmente irrisolte. In primis, l'assenza di un vero e proprio circuito distributivo

⁵⁵³ SPAGNOLI MARCO, 2020: *La nuova "geografia" dei documentari in Italia*, Apaonline.it, 29/07/2020, <https://ricerche.apaonline.it/articoli/2020-la-nuova-geografia-dei-documentari-in-italia/>, ultima consultazione il 16/09/2024.

strutturato per il documentario. Una lacuna che continua ad alimentare politiche di auto distribuzione in forma di tour, proiezioni locali e serate evento. Anche sul fronte di promozione del documentario i budget stanziati dai distributori e dalle reti sono ancora irrisori, rispetto al panorama europeo, non favorendo l'incontro tra l'offerta e il potenziale pubblico. In tal senso, la vetrina dei festival è ancora oggi uno dei luoghi più importanti per la promozione di tali opere e i suoi autori. Il lavoro sulla diffusione di una cultura del documentario in Italia continua ad essere portato avanti da operatori culturali locali o, ancora una volta, dalle realtà festivaliere con una politica editoriale orientata alla promozione del documentario e che sempre di più include anche un pubblico di non addetti al settore.

Viene quindi da chiedersi quali possono essere le prospettive future per un genere che acquisisce sempre più attenzione e fette di mercato anche in Italia?

Sul fronte della produzione è auspicabile, anche se al momento difficilmente realizzabile, una riduzione del numero di produzioni a favore di un aumento delle classi di costo. La produzione di meno opere ma con un budget più consistente potrebbe così garantire prodotti di maggiore qualità tecnica e in grado di competere con gli standard internazionali. Ad affiancare le risorse pubbliche come i fondi regionali, i contributi ministeriali e gli incentivi *tax credit* si auspica un aumento delle risorse stanziati dai *broadcaster* per la produzione documentaria, con particolare riferimento a Rai Documentari, su ispirazione dei modelli industriali dei più avanzati dei *competitor* europei, tra tutti quello francese.

Sul fronte della distribuzione, invece, è indispensabile la strutturazione di un percorso distributivo anche per il genere documentario che permetta così al genere di raggiungere un pubblico più ampio. Una maggiore audacia da parte dei distributori con lo stanziamento di più risorse per la promozione potrebbe far conoscere il prodotto al pubblico e allo stesso tempo stabilire una cultura del documentario. In tal senso, potrebbero nascere nuove misure di sostegno e affiancamento del processo da parte del Ministero che, oltre all'esercizio, coinvolgano anche il distributore prevedendo incentivi per la distribuzione dei documentari. Nel mercato televisivo, invece, Rai potrebbe avere, visti i risultati positivi registrati, gradualmente maggiore audacia nella programmazione in palinsesto, facendo del documentario in *prime time* non un caso isolato ma una pratica usuale. Decisione che potrebbe portare altre reti televisive a scommettere maggiormente sul genere.

Uno degli obiettivi, sia sul fronte della produzione che della distribuzione, dovrebbe essere sicuramente quello di rendere il documentario un prodotto maggiormente commerciabile e in linea con un'economia di mercato, favorendo quell'incontro tra offerta e pubblico che timidamente si è intravisto, anche con buoni risultati, negli ultimi anni. Un'ottica che permetterebbe anche al prodotto documentario italiano di competere con le produzioni europee e quindi aprirsi nuove porte nei mercati esteri secondo un'economia di scala.

Infine, la graduale affermazione del documentario negli spazi televisivi delle reti generaliste e quindi un successivo allargamento dell'offerta potrebbe portare a una valorizzazione anche per il prodotto del "Cinema del Reale" con lo sbocco in nuovi mercati oltre la sala e, quindi, anche una collocazione nei palinsesti o cataloghi dei *broadcaster* e delle piattaforme *mainstream*. "Il Cinema del Reale", sulla scia di Rai Cinema, potrebbe diventare così un campo di ricerca e sperimentazione per la nascita di nuove forme prodotte e linguaggi anche per le piattaforme, cavalcando l'attuale *trend* di crescita globale per il prodotto *unscripted*. In ultimo, la forte componente narrativa e creativa che caratterizza le opere del "Cinema del Reale" potrebbe essere un punto di forza per riavvicinare il pubblico italiano a una cultura del documentario che, seppur con grandi sforzi di festival e operatori culturali, stenta ancora ad affermarsi.

Nonostante ciò, ancora una volta, occorre fare i conti con la realtà e il contesto industriale in cui queste opere vedono la luce. Se da una parte ora sappiamo che il documentario italiano ricopre un ruolo fondamentale nelle politiche editoriali dei *broadcaster* e delle piattaforme *on demand* e risponde agli interessi di salvaguardia culturale intessuta storicamente dallo Stato, dall'altra, ci sono dei fattori difficilmente mutabili e a cui è necessario prestare attenzione:

Innanzitutto, occorre considerare che il panorama produttivo italiano rimane ancora quello di piccole-medie imprese non specializzate, se non addirittura iniziative informali, che operano quindi con capitali e risorse ridotte. Vista la natura "artigianale" delle imprese coinvolte, i prodotti documentari italiani richiedono solitamente un budget relativamente ridotto per vedere la luce. Per tale motivo la classe di costo di un documentario italiano non può che essere medio-bassa, salvo operazioni particolari e più strutturate di cui Rai è portavoce secondo modello "Rai Driven". Per quanto riguarda il settore distributivo, esso è strettamente legato ai risultati, potendosi avvalere, come abbiamo visto, solo in piccola misura di incentivi statali. Pertanto, le risorse stanziare per la promozione dei prodotti documentari sono minime, se non assenti, e anche le opere scelte sono frutto di un'accurata selezione e in linea con le richieste del pubblico. Inoltre, al momento attuale,

il mercato cinematografico giace anch'esso in una condizione di crisi, accentuata dai cali del pubblico in sala dopo l'emergenza Covid19. È quindi difficile in tali condizioni prevedere una maggiore valorizzazione da parte dei distributori indipendenti del prodotto documentario in sala. Bisogna poi prendere in considerazione i modelli di business su cui si basano i principali *player* del settore. Le *Pay TV* e le piattaforme *on demand* orbitano in entrambi i casi sul numero di abbonati e sulla capacità di mantenere i vecchi e attrarne di nuovi. Occorre quindi per loro accontentare l'abbonato con prodotti sempre nuovi e in linea con i suoi desideri e allo stesso tempo attrarre l'attenzione per un potenziale nuovo abbonato attraverso contenuti mirati o lavorando sull'immagine del *brand*. In tal senso, abbiamo visto come il documentario non rientri nella tipologia di prodotti più richiesti e come continui ancora oggi a rivestire il ruolo di contenuto di nicchia o in linea con le strategie commerciali orientate al prestigio della *pay TV* o della piattaforma ospitante. Anche Rai, ricordiamo, è una società che si basa su un modello di business a finanziamento misto, concentrato in gran parte sulla riscossione di un canone (da famiglie e da esercizi pubblici) e, per la parte restante, attraverso una raccolta pubblicitaria. Ciò implica che la programmazione televisiva o l'uscita in sala non può non tenere conto, rispettivamente, dei risultati dello *share* o di botteghino ed è quindi obbligata a selezionare con cura e strategicamente i prodotti documentari da porre in *prime time* o fare uscire in sala. Ciò implica anche un ragionamento a monte sulla tipologia di opere prodotte che al momento si concentra maggiormente sulla *fiction* a cui è destinato un budget enormemente maggiore. Pertanto, il "Cinema del Reale" sembra ancora lontano dall'essere d'interesse tale per il pubblico da guadagnarsi un'ulteriore attenzione da parte sia delle piattaforme *on demand* che di Rai.

Infine, se è vero che c'è una domanda in crescita per il prodotto *unscripted* bisogna considerare anche che il documentario è solo uno delle tante possibilità di contenuti proposti all'interno di questo contenitore tra cui, con più margine d'interesse, rientrano anche i *factual* e i *reality show*. Un panorama quindi complesso e in continuo mutamento, dove le politiche editoriali dei *player* coinvolti fanno capo al modello di business che le mantiene in vita e allo stesso tempo si trovano ad adattarsi a una richiesta di contenuti e trend in continuo mutamento.

D'altro canto, in un sistema in cui il consumatore ottiene sempre più potere e considerazione dalle industrie mediali, lo scenario che appare più realizzabile, e che quindi può rivelarsi un vero e proprio *game changer*, è una maggiore richiesta di prodotto documentario da parte del pubblico

stesso, mosso da una necessità improcrastinabile di comprendere la complessità della società contemporanea, le crisi globali che mettono in ginocchio l'umanità e le sfide del domani.

Come abbiamo rimarcato più volte, la ricerca non ha previsto l'inclusione di un approccio tipico degli “*audience studies*” andando a scartare tutte quelle che sono le considerazioni in termine di ricezione da parte della critica e del pubblico del documentario italiano e più in particolare del “Cinema del Reale”. Di come il pubblico percepisca ed elabori un film di carattere innovativo e ibrido appartenente al “Cinema del Reale” non abbiamo conoscenza a parte per i dati di botteghino che sono però influenzati da diversi fattori, tra cui le scelte strategiche e la capacità promozionale del singolo distributore. Una valutazione di questo tipo può essere di certo utile per andare a integrare i risultati di questa ricerca e comprendere meglio lo scarso successo di pubblico che contraddistingue in genere il documentario italiano, oltre che un buono spunto per altri ricercatori. L'incontro e l'approfondimento di una realtà come OpenDDB è stato certamente importante per delineare le iniziative di natura indipendente che tramite la rete tentano di promuovere il documentario italiano. La *desk research* ha poi permesso di mettere in evidenza, seppur in modo indiretto, gli interessi strategici delle piattaforme *on demand* multinazionali e il ruolo che ricopre per loro il documentario italiano. Le dichiarazioni di Gabriele Genuino per Rai Cinema hanno inoltre evidenziato il ruolo che ricopre la loro piattaforma RaiPlay nella diffusione del documentario. Nonostante ciò, l'intervista diretta con un referente dei principali servizi *on demand* potrebbe confermare quelle che sono le informazioni raccolte in questa sede e l'effettivo impatto che le opere documentarie originali da loro prodotte in Italia hanno sul pubblico.

Inoltre, fra qualche anno e con la possibilità di uno sguardo retrospettivo, possibili prosegui della ricerca potrebbero mettere meglio in evidenza l'impatto della pandemia Covid19 sull'industria del documentario Italia. Un fenomeno, ricordiamo, che ha influenzato a livello globale la domanda di documentario, apparentemente in crescita secondo le dichiarazioni riportate in questo studio da parte di addetti al settore e degli ultimi studi emersi.

Infine, sarà possibile in futuro analizzare quelle che saranno le conseguenze sull'industria del documentario italiano in seguito ai dichiarati tagli ai finanziamenti pubblici⁵⁵⁴ e la fisiologica contrazione di mercato dopo gli alti numeri produttivi del periodo di pandemia.

⁵⁵⁴ Cfr. BRAMBILLA GIANLUCA, *Sangiuliano conferma il taglio ai fondi per il cinema: «Finanziati film che hanno venduto 29 biglietti, è ora di cambiare registro»*, OPEN, 20/10/2023, <https://www.open.online/2023/10/20/sangiuliano-taglio-fondi-cinema-riforma-tax-credit/>, ultima consultazione il 17/10/2024; BOLLA CRISTIANO, *Cinema, il fondo per il 2024 si riduce di 50 milioni di euro*, boxofficebiz.it, 4/04/2024,

Il percorso compiuto all'interno della tesi di ricerca è stato come un cerchio attraversato lungo la sua circonferenza che ci conduce a una fine che in realtà è un nuovo inizio. Non ci troviamo più al punto di partenza perché tante sono le considerazioni e le risposte emerse ma allo stesso tempo siamo consapevoli che il viaggio non finisce qui e ciò che è stato raccolto lungo la via e il punto di partenza per un nuovo viaggio e nuovi orizzonti. Che un nuovo giro di giostra abbia inizio!

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *Distribuzione del documentario italiano contemporaneo*, in «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 2, settembre 2008.
- A.A.V.V., *Cinema Del Reale: il documentario italiano 2000-2015*, Bruxelles: Istituto italiano di cultura, 2015.
- ALCANTARA F., *Il sentire che ci fa umani. L'Estate di Giacomo di Comodin*, in "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni", n.37/2019.
- ALTMAN R., *Film/genere*, Milano V&P università, 2004.
- ANGELONE A., CLÒ, C., *Other visions: Contemporary Italian documentary cinemas counter-discourse*, in «Studies in Documentary Film», Vol. V, n.2, 2011.
- ANTICHI S., *L'opera d'arte nell'epoca della sua risoluzione in 4K. Il caso dei film d'arte in 3D di Sky*, in «Piano b. Arti e culture visive», Vol. 3, n.2, 2018.
- ANTONIO CAPOCASALE, *Stare a livello delle cose. Il cinema del reale italiano tra contemporaneità e tradizione*, Fondazione Ente dello spettacolo, 2022.
- APRÀ A., "La rifondazione del documentario italiano", in BERTOZZI M. e PANNONE G. (a cura di), *l'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- APRÀ A., *Breve ma veridica storia del documentario: dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria Falsopiano, 2017.
- ARDIZZONI, M., *Narratives of Change, Images for Change: Contemporary Social Documentaries in Italy*, in «The Journal of Italian Cinema and Media Studies» Vol I, n.3, 2013.
- ASSOCIAZIONE DOCUMENTARISTI ITALIANI, *Il documentario nel panorama audiovisivo italiano di oggi e di domani: idee, proposte e soluzioni in uno scenario in piena evoluzione*, Bologna, Cubecommunication, 2001.
- ATKINS T., "Reality Fictions: Wiseman on *Primate*", in ATKINS T. (a cura di), *Frederick Wiseman*, New York, Monarch Press, 1976.
- AUSTIN T., De Jong W., *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*, Maidenhead, England, Open University Press/McGraw Hill Education, 2008.
- BADIOU A., *Del Capello e del Fango, Riflessioni sul cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2009.
- BARBANENTE M., "Filmmaker di tutto il mondo, unitevi!", in SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012.

- BARONE D., “Accesso Vietato. (Un’anomalia italiana)”, in BERTOZZI M. e PANNONE G. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- BARRA L., BONINI T., SPLENDORE S., “Introduzione. Studiare le culture della produzione”, in BARRA L., BONINI T., SPLENDORE S. (a cura di), *Backstage: Studi Sulla Produzione Dei Media in Italia*, Milano, Edizioni Unicopli, 2016.
- BAUDELAIRE E., ET AL., *Qu'est-Ce Que Le Réel?: Des Cinéastes Prennent Position = What Is Real?: Filmmakers Weigh In*, Post-éditions, 2018.
- BERARDINI M., “Costruire lo streaming mondiale. La strategia glocal di Netflix”, in BERARDINI M. (a cura di), *L'arrivo del lupo Netflix e la nuova TV*, Il Menocchio, Roma, 2019.
- BERARDINI M., “Uno sguardo all'Italia”, in BERARDINI M. (a cura di), *L'arrivo del lupo Netflix e la nuova TV*, Il Menocchio, Roma, 2019.
- BERNABEI M. I., *La Linea Sperimentale: Un Percorso Di Ricerca Attraverso Quarant'anni Di Cinema Documentario Italiano*, Imola, Editrice La Mandragola, 2013.
- BERNAGOZZI G., *Il Cinema Corto: il documentario nella vita italiana dagli anni quaranta agli anni ottanta*, Firenze, La casa Usher, 1980.
- BERNAGOZZI, G., *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Bologna, Pàtron, 1985.
- BERRUTI S. e SPAGNOLETTI G., “7 domande a 10 autori (e produttori) di documentari”, in SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012.
- BERTOZZI M., “Il fantasma del reale, appunti per una definizione di “documentario”, in MONTINI F. (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006.
- BERTOZZI M., “Di alcune tendenze del documentario italiano nel terzo millennio”, in SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio, il documentario italiano contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2012.
- BERTOZZI M., *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2018.
- BERTOZZI M., PANNONE G., *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- BERTOZZI M., *Storia Del Documentario italiano: immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2017.
- BOCCIA L., DEODATO R., RICCIARDI L., *Mockumentary & found footage: nascita e sviluppo di un fenomeno cinematografico*, Roma Weird Book, 2018.
- BONDEBJERG IB, *Engaging with Reality: Documentary and Globalization*, Bristol, Intellect, 2014.
- BORDWELLAND D. e THOMPSON K., *Film art: an introduction*, New York, McGraw-Hill, 1997.
- CADEI C., *Une plateforme de distribution digitale autogérée. Notes sur l'expérience Open DDB en Italie et ailleurs (depuis 2013)*, in «La Revue Documentaires», vol. 30, no. 1, 2019, pp. 149-154.

- CAPOCASALE A., “Lingua che vuol essere altra lingua. Pratiche del cinema del reale italiano e sguardi internazionali”, in CERVINI A., TAGLIANI G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi da Bazin a Netflix*, Atti del convegno di Studi, Università degli Studi di Palermo, VerbaManent, Palermo University Press 2020.
- CAPOCASALE A., *Marginale dunque umano. Estetica della prossimità nel cinema del reale*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.37, 2019.
- CAPOCASALE A., *Stare a livello delle cose: Il cinema del reale italiano tra contemporaneità e tradizione*, Edizioni Fondazione Ente Dello Spettacolo 2022.
- CAPOCASALE ANTONIO, *Marginale dunque umano. Estetica della prossimità nel cinema del reale*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», n.37, 2019.
- CANNIZZARO P., “La luce, in galleria”, in BERTOZZI M. e PANNONE G. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- CAVATORTA S., “Filmmaker ad esempio”, in BERTOZZI M. e PANNONE G. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- CASSETTI F., *Teorie del cinema*, Bompiani, Milano, 1993.
- CECCHI D., *Immagini mancanti: l'estetica del documentario nell'epoca dell'intermedialità*, Cosenza Pellegrini, 2016
- CERVINI A. e TAGLIANI G., *La forma cinematografica del reale: teorie pratiche linguaggi: da bazin a netflix*, Palermo University Press 2020.
- COMODIN A., “Il documentario come condivisione. Conversazione con Alessandro Comodin”, in Dottorini Daniele (a cura di), *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013.
- CORSI B. E NICOLI M., “Nuove soluzioni e vecchie tare. La mancata rivoluzione del cinema italiano”, in DI CHIO F. (a cura di), *Mediamorfosi 2*, RTI, Milano, 2017.
- CUCCO M., *Il mercato delle location cinematografiche*, Venezia, Marsilio Editore, 2013.
- CUCCO M., *From the State to the Regions: The Devolution of Italian Cinema*. in «The Journal of Italian Cinema and Media Studies» Vol.1, n.3, 2013.
- CUCCO M., “Scrutare l’iceberg. Limiti e strade per lo studio dell’economia del cinema italiano”, in BARRA L., BONINI T., SPLENDORE S. (a cura di), *Backstage: Studi Sulla Produzione Dei Media in Italia*, Milano, Edizioni Unicopli, 2016.
- CUCCO. M., “L’industria e le leggi del cinema in Italia (2000-2015)”, in CUCCO M., MANZOLI G. (a cura di), *Il cinema di Stato. Finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, Bologna, 2017.
- CUCCO M., *Economia Del Film: Industria, Politiche, Mercati*, Roma, Carrocci editore, 2020.

- CUCCO M., "Il documentario d'arte nel quadro dei media industry studies: il caso italiano", in ALIAGA CÁRCELES J. J., CÁNOVAS B. J. (a cura di), *Arte y patrimonio en el audiovisual*, Madrid, Spagna, Silex Ediciones, 2023.
- CUCCO M. e MANZOLI G., *Il cinema di Stato finanziamento pubblico ed economia simbolica nel cinema italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- CUCCO, M. e MANZOLI G., *Global, World e National Cinema nell'epoca dei servizi on-demand*, in «mediAzioni», n. 28, 2020.
- CUCCO M. e PICARELLI PERROTTA S., "Documentario e cambiamento sociale: il modello "caffè sospeso" di Open DDB ", in PALTRINIERI R. e SPAMPINATO F. (a cura di) *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità*, Milano, Franco Angeli, 2024.
- DELLI COLLI L., "Documentario in TV: chi l'ha visto?", in MONTINI F. (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006.
- DOTTORINI D., "La memoria del fuoco. Mito e racconto nel cinema del reale italiano contemporaneo", in Christian Uva et al. (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Rome, Romatre Press, 2019.
- DOTTORINI D., "La scrittura del reale. Il documentario e la finzione", in CANADÈ A. e DE GAETANO R. (a cura di), *Fata Morgana Web 2021*, Mimesis, 2021.
- DOTTORINI D., *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013
- DOTTORINI DANIELE, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, 2018.
- ENGLISH JAMES, *The economy of prestige: prizes, awards and the circulation of cultural value*, Harvard University Press, Cambridge, 2005.
- FANTONI M., *Film documentario d'autore una storia parallela*, Odoja, 2017.
- FERRARINI LORENZO, "Documentary hybrids", in VANNINI PHILLIP (a cura di), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video*, Routledge Taylor & Francis Group, 2020.
- FORMENTI C., *Il Mockumentary: la fiction si maschera da documentario*, Milano, Mimesis, 2013.
- FORMENTI C., *Il mockumentary: quando le estetiche documentarie diventano stile cinematografico*, in «Bianco e nero», n. 572, 2012.
- FORMENTI C., RASCAROLI L., *Il Documentario italiano: modelli, poetiche, esiti*, in «Schermi. Storie e Culture Del Cinema e Dei Media in Italia», Vol. 2, n.4, dicembre 2018.
- FOSTER HAL, *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006.
- FRAMMARTINO M. e DOTTORINI D., *Il luogo, la memoria, la metamorfosi. Conversazione con Michelangelo Frammartino*, in «Palinsesti. Quaderni del dottorato internazionale di studi umanistici. Università della Calabria», n. 5, 2019.

- FRAMMARTINO M., “L’infinita oscillazione del reale. Conversazione con Michelangelo Frammartino”, in Dottorini Daniele (a cura di), *Per un cinema del reale: forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Udine, Forum, 2013.
- GAROFALO D., “La circolazione internazionale di Fuocoammare: distribuzione, promozione, ricezione critica”, in CERVINI A., TAGLIANI G. (a cura di), *La forma cinematografica del reale. Teorie, pratiche, linguaggi da Bazin a Netflix*, Atti del convegno di Studi, Università degli Studi di Palermo, VerbaManent, Palermo University Press 2020.
- GAUTHIER G., *Le Documentaire: un autre cinéma*, Paris, Nathan, 1995.
- GAUTHIER G., *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009.
- GORDON RACHEL, *The Documentary Distribution Toolkit: How to Get Out Get Seen and Get an Audience*, Routledge, 2022.
- GRAHAM J., “There are no simple solutions: Wiseman on filmmaking and viewing”, in ATKINS T. (a cura di), Frederick Wiseman, New York, Monarch Press, 1976.
- GRIERSON J. e FORSYTH H., *Grierson on documentary*, London Collins, 1946; trad. it. GRIERSON J., HARDY FORSYTH H. e DI GIAMMATTEO F., *Documentario e realtà*, Roma, Bianco e Nero, 1950.
- GROSOLI F., “Doc in TV. L’esperienza Tele+”, in BERTOZZI M. e PANNONE G. (a cura di), *L’idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- HENDEL L. e LUCARELLI C., *Drammaturgia del cinema documentario: strutture narrative ed esperienze produttive per raccontare la realtà*, Roma, Dino Audino, 2014.
- HERBERT D., D. LOTZ A., PUNATHAMBEKAR A., *Media Industry Studies*, Cambridge, UK, Polity Press, 2020.
- HOGARTH D., *Realer than Reel: Global Directions in Documentary*. Austin University of Texas Press, 2006.
- ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Enciclopedia del cinema*, Roma Istituto della Enciclopedia italiana, 2003.
- LA MARCA D., ET AL, *Impresa Cultura. Gestione, innovazione, sostenibilità, 13° Federculture*, Roma, Gangemi editore, 2018.
- LAKOFF G., *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*, Chicago, The University of Chicago, 1987.
- LALOU SERGE, “Vue de France”, in BERTOZZI M. e PANNONE G. (a cura di), *L’idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- LANDESMAN OHAD, “In and Out of This World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary”, in *Studies in Documentary Film Volume 2:1*, 2008.
- LASAGNI M. C., *Nanook cammina ancora. Il cinema documentario, storia e teoria*. Milano, Bruno Mondadori, 2014.

- LEVIN G. R., "Albert and David Mayles", in LEVIN G. R. (a cura di), *Documentary explorations: 15 interviews with Film-makers*, Garden City, New York, Doubleday, 1971.
- LISCHI S., *Il linguaggio del video*, Carrocci, Roma, 2015.
- MANCHEL F., *Film Study: An Analytical Bibliography*, Regno Unito, Fairleigh Dickinson University Press, 1990.
- MANDELLI E., *La realtà in gioco: il documentario tra cinema, videogame e nuovi media*, in
- MANDELLI ELISA, *Una visita guidata «aumentata». Sala cinematografica e film sull'arte*, in «L'avventura, International Journal of Italian Film and Media Landscapes», Anno 3, n.2, 2017.
- MAZZEI L., "I conti con la propria storia", in BERTOZZI M., PANNONE G. (a cura di), *L'idea Documentaria: Altri Sguardi Dal Cinema Italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- MICCICHÈ A., *Legislazione dello spettacolo: cinema, musica, teatro*, Roma Artemide, 2006.
- MINNELLA M. F., *Film documentario d'autore una storia parallela*, Odoya, 2017.
- MONTINI F., "Il mercato", in Montini Franco (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006.
- MONTINI F., *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma, FAC, 2006.
- MORREALE E., *Cinema del Reale: il documentario italiano 2000-2015*, Bruxelles: Istituto italiano di cultura, 2015.
- MOSSO L., "Il mercato o quello che ne resta", in SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012.
- MOSSO L., "Comodin, Minervini, Incalcaterra e lo spettatore del documentario narrativo", in MORREALE E. (a cura di), *Cinema Del Reale: il documentario italiano 2000-2015*, Bruxelles: Istituto italiano di cultura, 2015.
- NICHOLS B., *Movies and methods: an anthology*, Berkeley \etc.!, University of California press, 1976;
- NICHOLS B., *Movies and methods, Volume 2: an anthology*, Berkeley \etc.!, University of California press, 1985.
- NICHOLS B., *Representing reality: issues and concepts in documentary*, Bloomington Indiana university press, 1991
- NICHOLS B., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2001.
- NICHOLS B., *Introduzione al documentario – Nuova edizione*, Milano, Il Castoro, 2014.
- NORDICITY GROUP LTD., *Profile 2021 economic report on the screen-based media production industry in Canada*, Toronto, Canadian Media Producers Association, 2021.
- NOTO P., *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni cinquanta*, Torino Kaplan, 2011.

- PANNONE G. e DE VINCENTI G. e MISSIO S., *Docdoc: dieci anni di cinema e altre storie*, Atripalda Cinema sud, 2012
- PANNONE G., “Le sirene del documentario”, in SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012.
- PANNONE G., *È REALE? Guida empatica del cinedocumentarista*, artdigiland, 2021.
- PERNIOLA I., *L'era postdocumentaria*, Milano, Mimesis, 2014.
- PERNIOLA I., “Alcune tendenze del cinema documentario in Italia (2000-2015)”, in MORREALE E. (a cura di), *Cinema Del Reale: Il Documentario Italiano 2000-2015*, Bruxelles: Istituto italiano di cultura, 2015.
- PILARD P. e BLUHER, D., *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968: création et créateurs*, Rennes Université de Rennes, Agence du court métrage, 2009.
- PLANTINGA C., *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- PLANTINGA C., "What a Documentary Is, After All", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, n. 2, Spring, 2005.
- PORCELLI T., “Alte tirature. I vantaggi della non fiction”, in SPINAZZOLA V. (a cura di), *Tirature 2014. Videogiochi e altri racconti*, Roma, Il saggiaiore, 2014.
- RAIMONDO E., “Il sostegno economico al cinema italiano”, in ZAGARRIO V. e MONTINI F. (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012.
- RAVESI G., *I'll be your mirror. Documentario italiano contemporaneo e cultura social*, in «Mediascapes journal», n. 12, 2019.
- ROBBIANI V., BARTOCCI C. e BELTRAMI M., *Il Cineasta Solitario*, MediaTREE 2015.
- ROSSIGNOL V., *Filmer le reel: ressources sur le cinema documentaire*, Paris BiFi, 2001.
- SENATO, *Il sistema italiano delle film commission: l'audiovisivo delle regioni*, 2015.
- SIGNETTO A., “La difficile situazione strutturale del documentario italiano”, in MONTINI F. (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006.
- SIGNETTO A., “I misteri virtuosi del documentario”, in ZAGARRIO V. e MONTINI F. (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012.
- SIGNETTO A., “Testimonianze dall'indifferenza”, in BERTOZZI M., PANNONE G. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- SOBCHACK V., ‘Toward a Phenomenology of Non-fictional Film Experience’, in
- GAINES JANE M. e RENOV MICHAEL (a cura di), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- SØRENSEN E. I., *Documentary in a Multiplatform Context*, Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 2012.

- SPAGNOLETTI G., *Il reale allo specchio: il documento italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012.
- SPAGNOLETTI G., “La situazione del documentario italiano oggi”, in SPAGNOLETTI G. (a cura di), *Il reale allo specchio: il documentario italiano contemporaneo*, Venezia Marsilio, 2012.
- SPOTTISWOODE R., *A Grammar of the Film: an Analysis of Film Technique*, Berkeley, University of California press, 1959.
- TEALDI S., “D come Documentari, Democrazia e Dialogo. Riflessioni sul rapporto tra sistema produttivo e contenuti”, in BERTOZZI M., PANNONE G. (a cura di), *L'idea documentaria: altri sguardi dal cinema italiano*, Torino, Lindau, 2012.
- TEODOSI ZACCONE A., MEDOLAGO A., ALBANI F., BALSAMO M. e ISTITUTO ITALIANO PER L'INDUSTRIA CULTURALE, *Indagine sul settore del documentario in Italia: Roma, febbraio 2006*, Roma, RAI Direzione Marketing, 2006.
- TUCCI N., “La realtà della finzione. Tracce identitarie nel cinema italiano contemporaneo”, in Parigi S., Uva C., Zagarrio V. (a cura di), *Cinema e identità italiana*, Roma Tr-E Press 2019.
- UVA C., “Il cinema digitale fra alta e bassa definizione”, in Zagarrio Vito e Montini Franco (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012.
- WARD P., *Documentary: The margins of reality*, London/New York, Wallflower Press, 2005.
- WERNER H., *Herzog on Herzog: Conversations with Paul Cronin*, London, Faber and Faber, 2002.
- ZAGARRIO V., “La rivoluzione documentaria”, in MONTINI F. (a cura di), *Il cinema del reale: il documentario: la novità di un genere antico*, Roma FAC, 2006.
- ZAGARRIO V., “La rivoluzione documentaria”, in ZAGARRIO V. e MONTINI F. (a cura di), *Istantanee sul cinema italiano: film, volti, idee del nuovo millennio*, Rubbettino, 2012.
- ZAGARRIO V., *Nouvelle Vague italiana: il cinema del nuovo millennio*, Marsilio 2021.
- ZONTA D., *L'invenzione del reale: conversazioni su un altro cinema*, Contrasto, 2017.
- ZONTA D., “Stati confusionali del documentario italiano”, in *Doc 9: festival internazionale di cinema e video / organizzato da Associazione Filmmaker*; Milano, Filmmaker, 2004.

SITOGRAFIA

Risorse web

#ioresto in SALA, <https://www.iorestoinsala.it/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

Chiara Ferragni – Unposted, <https://www.comingsoon.it/film/chiara-ferragni-unposted/56743/scheda/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

Emilia Romagna Cultura, <https://cinema.emiliaromagnacultura.it/>, ultima consultazione 21/12/2023.

Il nuovo premio del pubblico con MYmovies.it, <https://www.festivaldeipopoli.org/il-nuovo-premio-del-pubblico-con-mymovies-it/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

IsReal festival di cinema del reale, <https://www.mymovies.it/ondemand/isreal/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

Italian doc screenings, <https://italiandocscreenings.net/>, ultima consultazione il 12/09/2024; *Il mese del documentario*, <https://ilmesedocumentaristi.wordpress.com/>, ultima consultazione il 12/09/2024.

ITINERANZE DOC, <https://www.itineranzedoc.it/>, ultima consultazione il 14/02/2024.

La bocca del lupo, <https://cinemaitaliano.info/laboccadellupo>, ultima consultazione il 19/05/2024.

Mondovisioni – I documentari di Internazionale 2023-2024, <https://www.cineagenzia.it/progetti/mondovisioni-i-documentari-di-internazionale-2023-2024/>, ultima consultazione l'1/10/2024.

NEXO+, <https://nexoplus.it/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

NEXT – LABORATORIO DELLE IDEE PER LA PRODUZIONE E PROGRAMMAZIONE DELLO SPETTACOLO LOMBARDO - EDIZIONE 2023-2024” - LINEA F, Bandi Regione Lombardia, <https://www.bandi.regione.lombardia.it/servizi/servizio/bandi/dettaglio/cultura/attivita-culturali-spettacolo/next-laboratorio-idee-produzione-programmazione-spettacolo-lombardo-edizione-2023-2024-linea-f-RLL12023032763>, ultima consultazione l'1/10/2024.

Popoli doc, <https://www.festivaldeipopoli.org/popoli-doc/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

RE-R, <https://www.radioemiliaromagna.it/>, ultima consultazione 21/12/2023.

The Harvest, la graphic novel del film, <https://openddb.it/libri/the-harvest-il-libro/>, ultima consultazione il 21/05/2024.

The Harvest. Storie di nuovo caporalato agricolo in Italia, <https://www.produzionidalbasso.com/project/the-harvest-storie-di-nuovo-caporalato-agricolo-in-italia/>, ultima consultazione il 21/05/2024.

What You Gonna Do When the World's On Fire?, https://www.kimstim.com/film/what_you_gonna_do_when_the_worlds_on_fire/, ultima consultazione il 20/05/2024.

Zalabview.org, <https://www.zalabview.org/>, ultima consultazione il 22/05/2024.

Articoli e schede online

ANONIMO, "Mi chiamo Francesco Totti", la programmazione su Sky del film sul capitano, Skysport.it, 16/11/2020, <https://sport.sky.it/calcio/serie-a/2020/11/16/mi-chiamo-francesco-totti-film-dove-vedere-sky>, ultima consultazione il 05/09/2024.

ANONIMO, 'Wanted Zone', nasce la sala virtuale di Wanted Cinema, 15/05/2020, <https://cinecittanews.it/wanted-zone-nasce-la-sala-virtuale-di-wanted-cinema/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

ANONIMO, "Il cinema documentario nei cortili" con Documé, Film Commission Torino Piemonte, 29/06/2009, https://fctp.it/news_detail.php?id=299&page=93&t=, ultima consultazione il 18/12/2023.

ANONIMO, A tu per tu con il produttore (e distributore): Valerio De Paolis, Fondazione CSC, 31/03/2016, <https://www.fondazioneccsc.it/evento/a-tu-per-tu-con-il-produttore-e-distributore-valerio-de-paolis/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

ANONIMO, About us, dafilms.com <https://dafilms.com/section/about-alliance> , ultima consultazione 11/05/2023.

ANONIMO, Calendario, <https://theharvest.it/calendario/>, ultima consultazione il 21/05/2024.

ANONIMO, Cannes - Panel "Le nuove produzioni di cinema del reale", Rai.it, maggio 2022, <https://www.rai.it/raicinema/video/2022/05/Cannes---Panel-Le-nuove-produzioni-di-cinema-del-reale-149b94b4-b436-4df9-883c-fdc3f28c2a67.html>, consultato il 15 gennaio 2023.

ANONIMO, Che fare quando il mondo è in fiamme, da lunedì 8 giugno su MioCinema, Mymovies.it, 5/06/2020, <https://www.mymovies.it/cinemanews/2020/168626/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

ANONIMO, Che Fare quando il Mondo è in Fiamme?, da giovedì 9 maggio al cinema, Mymovies.it, 2/02/2019, <https://www.mymovies.it/cinemanews/2019/159446/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

ANONIMO, Che fare quando il mondo è in fiamme?, proiezione del film e masterclass del regista Roberto Minervini, mentelocale.it, 19/01/2023, <https://www.mentelocale.it/milano/27945-che-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-proiezione-del-film-e-masterclass-del-regista-roberto-minervini.htm>, ultima consultazione il 20/05/2024.

ANONIMO, Chi Siamo, Doc/it, <https://www.documentaristi.it/mid/T/wid/D/Pagine.htm>, ultima consultazione l'11/12/2023.

ANONIMO, Cinema: 'Fuocoammare', aumentano le sale dopo l'incremento del 166% degli incassi, Rainews.it, 24/02/2016, <https://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/Cinema-ROsi-Fuocoammare-Berlino-Orso-oro-Incassi-8de65a00-fb89-4f91-95c0-4b2b9eea41ed.html>, ultima consultazione il 23/08/2024.

ANONIMO, Contributi selettivi, Anica, <http://www.anica.it/tax-credit-e-finanziamenti/decreti-attuativi-tax-credit-finanziamenti/contributi-selettivi>, ultima consultazione il 22/12/2023.

ANONIMO, CROWDFUNDING - Iniziata la raccolta per "L'Ultimo Giorno", Cinemaitaliano.info, 16/05/2014, <https://www.cinemaitaliano.info/news/23941/crowdfunding-iniziata-la-raccolta-per-l-ultimo.html>, ultima consultazione il 17/04/2024.

ANONIMO, CROWDFUNDING - ZaLab lancia un progetto intorno a "fuoriClasse", cinemaitaliano.info, 22/03/2016, <https://www.cinemaitaliano.info/news/35166/crowdfunding-zalab-lancia-un-progetto-intorno.html>, ultima consultazione 6/6/2023.

ANONIMO, *Doc in Tour si veste d'autunno e torna in 13 comuni del bolognese*, Emilia Romagna Cultura, 01/10/2018, <https://cinema.emiliaromagnacultura.it/it/news/doc-tour-si-veste-dautunno-torna-13-comuni-del-bolognese/>, ultima consultazione 21/12/2023.

ANONIMO, *Doc in Tour*, Cinemaitaliano.info, <https://www.cinemaitaliano.info/conc/00861/2007/selezionati/doc-in-tour.html>, ultima consultazione 21/12/2023

ANONIMO, *Doc/it a Fipadoc – International Documentary Festival di Biarritz*, doc/it, 24/01/2024, <https://documentaristi.it/presentato-a-fipadoc-accordo-rai-francetv/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

ANONIMO, *Documé il circuito indipendente per la promozione del documentario chiude i battenti*, Taxidivers.it, 15/09/2010, <https://www.taxidivers.it/11477/latest-news/breaking-news/docume-il-circuito-indipendente-per-la-promozione-del-documentario-chiude-i-battenti.html>, ultima consultazione il 18/12/2023.

ANONIMO, *Documé inaugura la “Casa del documentario di Torino”*, Film Commission Torino Piemonte, 25/02/2010, https://fctpt.it/news_detail.php?id=470&page=97&t=, ultima consultazione il 18/12/2023.

ANONIMO, *Festival dei popoli 2020, la 61.ma edizione in streaming su MYmovies*, 28/10/2020, MyMovie.it, <https://www.mymovies.it/cinemanews/2020/171929/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

ANONIMO, *Focus obblighi di programmazione e investimento*, MiC., <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-obblighi-di-programmazione-e-investimento/>, ultima consultazione il 09/02/2024

ANONIMO, *Fondo Cinema e Audiovisivo: 746 milioni di euro per il 2023*, MiC, 18/05/2023, <https://cinema.cultura.gov.it/notizie/fondo-cinema-e-audiovisivo-746-milioni-di-euro-nel-2023/>, ultima consultazione il 09/02/2024.

ANONIMO, *Friuli Venezia Giulia Film Commission, Italian Film Commissions*, <https://www.italianfilmcommissions.it/members/detail/friuli-venezia-giulia-film-commission/#:~:text=Nel%202003%20siamo%20stati%20la,che%20scelgono%20la%20nostra%20regione>, ultima consultazione il 24/01/24.

ANONIMO, *Gli Eventi della 61° Edizione del Festival dei Popoli*, Festivaldeipopoli.org, <https://www.festivaldeipopoli.org/gli-eventi-della-61-ed-del-festival-dei-popoli/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

ANONIMO, *I documentari Rai Cinema*, luglio 2022, <https://www.rai.it/raicinema/video/2022/07/La-realta-sullo-schermo-non-e-mai-stata-cosi-grande-c6031a89-62a9-49a6-bc14-d64f6ce323b5.html>, consultato il 15 gennaio 2023.

ANONIMO, *Il cinema del reale, per essere cinema, ha bisogno di un livello di elaborazione elevato*, Cineuropa, <https://cineuropa.org/it/video/359763/>, consultato il 15 gennaio 2023.

ANONIMO, *Il cinema vivo | online il crowdfunding per sostenere 25 progetti di cinema civile e partecipato*, ZaLab.it <https://www.zalab.org/il-cinema-vivo-online-il-crowdfunding-per-sostenere-25-progetti-di-cinema-civile-e-partecipato/>, ultima consultazione 6/6/2023.

ANONIMO, *Il mese del documentario*, Casa del Cinema, <https://www.casadelcinema.it/it/event/il-mese-del-documentario/>, ultima consultazione il 21/12/2023.

ANONIMO, *Il mese del documentario*, <https://www.cinemaitaliano.info/conc/04539/2012/selezionati/il-mese-del-documentario.html>, ultima consultazione il 21/12/2023.

ANONIMO, *Il vento fa il suo giro*, CG Entertainment, <https://www.cgtv.it/film-dvd/il-vento-fa-il-suo-giro/>, ultima consultazione il 16/01/2024.

ANONIMO, *Il vento fa il suo giro*, cinemaitaliano.info, <https://www.cinemaitaliano.info/ilventofailsuogiro>, ultima consultazione il 16/01/2024.

ANONIMO, *IsReal e Passaggi d'Autore: a dicembre in streaming*, Sardegnafilmcommission.it, 1/12/2020, <https://www.sardegnafilmcommission.it/isreal-e-passaggi-dautore-a-dicembre-in-streaming-aprono-finestre-su-storie-e-mondi-lontani>, ultima consultazione il 19/02/2024.

ANONIMO, *La bocca del lupo: il film in streaming su Internet prima dell'uscita al cinema*, Mymovies.it, 1/02/2010, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/filminstreaming/>, ultima consultazione il 19/05/2024.

ANONIMO, *Le quattro volte*, Filmitalia.org, <https://filmitalia.org/en/film/48687/>, consultato il 24/02/2023.

ANONIMO, *L'équipe éditoriale*, Tènk, <https://www.on-tenk.com/fr/p/qui-sommes-nous>, ultima consultazione 11/05/2023.

ANONIMO, *Linee guida Direzione Documentari Rai*, Rai.it, <https://www.rai.it/portale/Direzione-Documentari-663ec861-1bd3-4dae-a303-fac6cae43882.html>, ultima consultazione 07/03/2023.

ANONIMO, *Mi chiamo Francesco Totti, dal 19 al 21 ottobre al cinema*, MYmovies.it, 02/09/2020, <https://www.mymovies.it/film/2020/un-capitano/news/uscita/>, ultima consultazione il 05/09/2024.

ANONIMO, *Nasce la nuova legge cinema Franceschini: aumentati i finanziamenti del 60%, +150 milioni e criteri di selezione automatici e più efficienti*, MiC, 27/10/2020, <https://cultura.gov.it/comunicato/nasce-la-nuova-legge-cinema-franceschini-aumentati-i-finanziamenti-del-60-150-milioni-e-criteri-di-selezione-automatici-e-piu-efficienti>, ultima consultazione il 26/01/2024.

ANONIMO, *Netflix presenta Vendetta: guerra nell'antimafia - La nuova docu-serie italiana in 6 episodi disponibile dal 24 settembre*, Netflix.com, 24/08/2021, <https://about.netflix.com/it/news/netflix-presenta-vendetta-guerra-nellantimafia-la-nuova-docu-serie-italiana>, ultima consultazione il 10/09/2024.

ANONIMO, *Omaggio a Franco Piavoli*, <https://www.cinematocompagnia.it/evento/omaggio-a-franco-piavoli/?fbclid=IwAR2522w0TOPQqA6pz-o9pWZ96P3Zufukc5dfvHaF4qBaPJ1Ar3HFrFvdMg>, ultima consultazione il 22/12/2023.

ANONIMO, *QUADERNO DEL CINEMAREALE - In uscita un volume monografico su Franco Piavoli*, 7/01/2023, https://cinemaitaliano.info/news/50027/quaderno-del-cinemareale-in-uscita-un-volume.html?fbclid=IwAR2T222CPdcZiyg_PYDDiHBjl7rSPdhTfv_n5zO3wGAHO5LdYkWXAkOZ-X8, ultima consultazione il 22/12/2023.

ANONIMO, *Quaderno del CinemaReale*, doc/it 21/01/2015, <http://www.documentaristi.it/public/wid/DTCQ/dettaglio.xhtm/Notizie.htm>, ultima consultazione il 21/12/2023.

ANONIMO, *Qui sommes nous*, Tènk <https://www.tenk.ca/fr/p/qui-sommes-nous>, ultima consultazione 11/05/2023.

ANONIMO, *Rai Cinema e le nuove produzioni di cinema del reale*, Rai.it, maggio 2022, <https://www.rai.it/raicinema/news/2022/05/Rai-Cinema-e-le-nuove-produzioni-di-cinema-del-reale-c36451e0-239c-4560-bbd3-604260c48e39.html>, consultato il 15 gennaio 2023.

ANONIMO, *Rai, il cda approva il nuovo modello organizzativo: dai direttori di rete si passa ai direttori di "genere"*, 27/10/2021, https://www.repubblica.it/politica/2021/10/27/news/rai_nuovo_modello_organizzativo_generi_direttori-323983091/, ultima consultazione il 9/09/2024.

ANONIMO, *Sky I.: record di spettatori per Musei Vaticani 3D*, Corriere della Sera, https://www.corriere.it/notizie-ultima-ora/Economia/Sky-record-spettatori-Musei-Vaticani-3D/21-01-2015/1-A_015689275.shtml, ultima consultazione il 20/12/2023.

ANONIMO, *Tax Credit per il Potenziamento dell'offerta cinematografica*, <https://www.anica.it/tipologie-di-investimento-tax-credit/tax-credit-per-il-potenziamento-dellofferta-cinematografica>, ultima consultazione il 05/09/2024.

ANONIMO, *Tax Credit per il Potenziamento dell'offerta cinematografica*, Anica.it, <https://www.anica.it/tipologie-di-investimento-tax-credit/tax-credit-per-il-potenziamento-dellofferta-cinematografica>, ultima consultazione il 02/10/2024.

ANONIMO, *TÈNK – arriva in Italia la piattaforma streaming dedicata al documentario d'autore*, 22/06/2020, Cinematographe.it, <https://www.cinematographe.it/news/tenk-italia-piattaforma-streaming-documentario/>, ultima consultazione 11/05/2023.

ANONIMO, *TÈNK : Developing European audiences for documentaries and promoting European works online*, Relais Culture Europe, <https://relais-culture-europe.eu/fr/projets-soutenus/tenkeu-developing-european-audiences-documentaries-and-promoting-european-works>, ultima consultazione 11/05/2023

ANONIMO, *TÈNK, la piattaforma streaming dedicata al cinema documentario, arriva in Italia!*, Festival dei Popoli, <https://www.festivaldeipopoli.org/tenk-la-piattaforma-streaming-dedicata-al-cinema-documentario-arriva-in-italia/>, ultima consultazione 11/05/2023;

ANONIMO, *THE HARVEST - In streaming su OpenDDB*, cinemaitaliano.info, 02/12/2018, <https://www.cinemaitaliano.info/news/49503/the-harvest-in-streaming-su-openddb.html>, ultima consultazione il 21/05/2024.

ANONIMO, *Welcome IWONDERFULL! Nasce la piattaforma streaming di I Wonder Pictures*, Emiliaromagnacultura.it, 18/12/2020, <https://cinema.emiliaromagnacultura.it/it/news/welcome-iwonderfull-nasce-la-piattaforma-streaming-wonder-pictures/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

ANONIMO, *ZaLab View – la nuova piattaforma di cinema del reale in streaming*, Zalab.org, 11/10/2022, <https://www.zalab.org/zalab-view-la-nuova-piattaforma-di-cinema-del-reale-in-streaming/>, ultima consultazione il 19/02/2024, <https://www.zalabview.org/>, ultima consultazione il 19/02/2024.

ARPELLI P., *Dagli autori di Sanpa arriva su Netflix una nuova serie sul caso Yara Gambirasio*, Wired.it, 04/07/2024, <https://www.wired.it/article/yara-gambirasio-docuserie-netflix-bossetti-autori-sanpa/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

ARPELLI P., *Perché tutti stanno parlando della docuserie SanPa*, Wired.it, 4/01/2021, <https://www.wired.it/play/televisione/2021/01/04/docuserie-sanpa-netflix-vincenzo-muccioli/>, ultima consultazione il 13/03/2024.

ARPELLI P., *Su Netflix arriva Il Principe e noi ricordiamo tutti i momenti più pop di casa Savoia*, Wired.it, 16/06/2023, <https://www.wired.it/article/savoia-il-principe-docuserie-netflix-momenti-pop/>, ultima consultazione il 10/09/2024.

ARPELLI P., *Veleno, cinque episodi per raccontare il caso dei diavoli della bassa modenese*, Wired.it, 26/05/2021, <https://www.wired.it/play/televisione/2021/05/26/veleno-docuserie-recensione/>, ultima consultazione il 13/02/2024.

ARRI, *International Support Program*, Arri.com, <https://www.arri.com/en/learn-help/supporting-talents/international-support-program>, ultima consultazione il 20/05/2024

ARRI, *"What You Gonna Do When The World's on Fire?"*, Arri.com, <https://www.arri.com/en/learn-help/supporting-talents/international-support-program/what-you-gonna-do-when-the-world-s-on-fire>, ultima consultazione il 20/05/2024.

BASSAM TOM, *The Last Dance scores 23.8m viewers globally on Netflix*, SportsProMedia.com, 21/05/2020, <https://www.sportspromedia.com/news/the-last-dance-netflix-viewing-figures-michael-jordan-espn/>, ultima consultazione il 13/03/2024.

BIONDI A., *Netflix & co., come si è arrivati al raddoppio degli obblighi di investimento*, IlSole24 ore.com, 7/08/2021, <https://www.ilsole24ore.com/art/netflix-co-come-si-e-arrivati-raddoppio-obblighi-investimento-AECEiOb>, ultima consultazione il 4/04/2024.

BOILLE F., *Fuocoammare raccontato da Gianfranco Rosi*, Internazionale.it, 23/02/2016, <https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2016/02/23/fuocoammare-gianfranco-rosi-intervista>, ultima consultazione il 16/05/2024.

BOLLA C., *Cinema, il fondo per il 2024 si riduce di 50 milioni di euro*, boxofficebiz.it, 4/04/2024, <https://boxofficebiz.it/news/cinema-il-fondo-per-il-2024-si-riduce-di-50-milioni-di-euro/>, ultima consultazione il 17/10/2024;

- BONINI E., *'The Harvest'*, in *Parlamento Ue la denuncia del lato insostenibile del made in Italy*, eunews.it, 21/10/2018, https://www.eunews.it/2018/10/31/the-harvest-parlamento-ue-la-denuncia-del-lato-insostenibile-del-made-italy/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR2pUWWeATLMPuHYt8vnkeXXWXnOXyc6wwzzNdVQ7PuTIfJ1IOoC-KNqwWw_aem_AXR0rhAs9oG5QowrMWgPiyvaPxVM7GBFB_RnqNLgN3g0-39Ick4yvYMXrGWuxN6Nmm_aBbegRC4TN1GInAYeleYx, ultima consultazione il 21/05/2024.
- BORDINO M., *Dalla grande arte al live streaming, nasce Nexo+*, Artribune.it, 10/03/2021, <https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2021/03/nasce-nexo-streaming/>, ultima consultazione il 19/02/2024.
- BOUGLEUX A., *L'ultimo giorno*, Verkami.com, <https://www.verkami.com/locale/it/projects/8772-lultimo-giorno>, ultima consultazione il 17/04/2024.
- BRAMBILLA G., *Sangiuliano conferma il taglio ai fondi per il cinema: «Finanziati film che hanno venduto 29 biglietti, è ora di cambiare registro»*, OPEN, 20/10/2023, <https://www.open.online/2023/10/20/sangiuliano-taglio-fondi-cinema-riforma-tax-credit/>, ultima consultazione il 17/10/2024
- CALVINI A., *TV Anticipazioni. Ora il documentario vola in prima serata*, Avvenire.it, 2/08/2022, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/ora-il-documentario-vola-in-prima-serata>, ultima consultazione il 9/09/2024.
- CAPRARA F., *La corsa americana di Fuocoammare. Con Meryl Streep speranza Oscar*, lastampa.it, 30/01/2017, <https://www.lastampa.it/spettacoli/cinema/2017/01/30/news/la-corsa-americana-di-fuocoammare-con-meryl-streep-speranza-oscar-1.34672958/>, ultima consultazione il 17/05/2024.
- CAROTTI F., *Netflix conferma il proprio impegno in Italia e annuncia quattro nuovi progetti*, Netflix.com, 21/09/2023, <https://about.netflix.com/it/news/netflix-confirms-its-commitment-to-the-italian-creative-community-and>, ultima consultazione il 10/09/2024.
- CAROTTI F., *Netflix inaugura l'ufficio italiano e conferma il proprio impegno in Italia*, Netflix.com, , 09/05/2022 <https://about.netflix.com/it/news/netflix-opens-new-home-in-rome-and-announces-bold-slate-of-italian-stories>, ultima consultazione il 10/09/2024.
- CASAGRANDE C. Y., *Preparare la realtà per il cinema*, filmidee.it, 18/08/2022, <https://www.filmidee.it/2022/08/preparare-la-realta-cinema/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA SNC, *Il CSC e il Cinema del Reale - Intervista a Gianfranco Pannone*, YouTube, 24/10/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=NMYYIyKnACmo>, ultima consultazione il 17 gennaio 2023.
- CEROFOLINI C., *Che fare quando il mondo è in fiamme? Intervista a Roberto Minervini*, taxidivers.it, 11/05/2019, <https://www.taxidivers.it/116162/interviews/conversation/cosa-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-intervista-al-regista-del-film-roberto-minervini.html>, ultima consultazione il 19/05/2024.
- CEROFOLINI C., *Il cinema è una questione di necessità: conversazione con Pietro Marcello*, taxidivers.it, 29/11/2019, <https://www.taxidivers.it/125562/interviews/conversation/il-cinema-e-una-questione-di-necessita-conversazione-con-pietro-marcello.html>, ultima consultazione il 18/05/2024.

CNC, *Aide aux cinémas du monde : résultats des comités de chiffrage*, <https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/international/coproduction/comites-de-chiffrage-aide-aux-cinemas-du-monde>, ultima consultazione il 20/05/2024.

CNC, *Aide aux cinémas du monde*, https://www.cnc.fr/web/en/funds/aide-aux-cinemas-du-monde_190870, ultima consultazione il 20/05/2024.

CONFIDUSTRIA RADIO TELEVISIONI, *Rai: co-produzioni europee, documentari e sviluppo dell'offerta VoD*, confindustriaradiotv.it, 19/10/2020, <https://confindustriaradiotv.it/rai-co-produzioni-europee-documentari-e-sviluppo-dellofferta-vod/>, ultima consultazione 07/03/2023.

COSTABILE ILARIA, *Ascolti tv 29 marzo: chi ha vinto tra I Cacciatori del cielo e La Tv dei 100 e Uno*, Fanpage.it, 30/03/2023, <https://www.fanpage.it/spettacolo/programmi-tv/ascolti-tv-29-marzo-chi-ha-vinto-tra-i-cacciatori-del-cielo-e-la-tv-dei-100-e-uno/>, ultima consultazione il 14/09/2024.

DE MARCO C., *L'Italia aderisce a Ibermedia*, Cineuropa.org, 25/10/2016, <https://cineuropa.org/it/newsdetail/319019/>, ultima consultazione il 03/09/2024.

DE SANTIS G., *Intervista a Dario Zonta, produttore artistico di Fuocoammare*, CabiriaMagazine.it, <https://www.cabiriagemazine.it/intervista-dario-zonta/>, ultima consultazione il 16/05/2024.

DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2015*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-italiano-dati-2015/?highlight=tutti%20i%20numeri%20del%20cinema%20italiano%202015&ricerca=tutti+i+numeri+del+cinema+italiano+2015>, ultima consultazione il 19/08/2024

DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2017*, <http://151.12.118.47/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-italiano-2017/>, ultima consultazione il 19/08/2024.

DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2018*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-anno-2018/>, ultima consultazione il 19/08/2024.

DIREZIONE GENERALE CINEMA e AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema italiano - Anno 2020*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, Roma, 2022, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-anno-2020/>, ultima consultazione il 26/01/24.

DIREZIONE GENERALE CINEMA E AUDIOVISIVO, *Tutti i numeri del cinema e dell'audiovisivo italiano – Anno 2022*, MiC, 09/10/2023, <https://cinema.cultura.gov.it/pubblicazioni/tutti-i-numeri-del-cinema-e-dellaudiovisivo-italiano-anno-2022/>, ultima consultazione il 17/08/2024

ESPOSITO E., *Ecco il docufilm su Totti: il racconto sincero di una vita, tra passione e destino*, Gazzetta.it, 17/10/2020, <https://www.gazzetta.it/Calcio/Serie-A/Roma/17-10-2020/ecco-docufilm-totti-racconto-sincero-una-vita-passione-destino-39069434132.shtml>, ultima consultazione il 05/09/2024.

EUR-LEX, *Direttiva sui servizi di media audiovisivi (direttiva AVMS)*, EUR-Lex, 17/05/2019, <https://eur-lex.europa.eu/IT/legal-content/summary/audiovisual-media-services-directive-avmsd.html>, ultima consultazione il 4/04/2024.

EUROPA CREATIVA MEDIA, *Support to the distribution of European works*, <https://www.europacreativa-media.it/sostegni-finanziari/sostegno-alla-distribuzione-cinematografica>, ultima consultazione il 05/09/2024.

EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY, *Focus 2020 – World Film Market Trends*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 2020, pp. 18 e 19 <https://rm.coe.int/focus2020/1680a32252>, ultima consultazione il 26/01/24.

FASOLA G., *The Last Dance e le serie sportive più popolari in Italia e nel mondo*, Corriere.it, 18/05/2020, https://www.corriere.it/tecnologia/serie-tv/cards/the-last-dance-serie-sportive-piu-popolari-italia-mondo/fenomeno-the-last-dance_principale.shtml, ultima consultazione il 13/03/2024.

FESTIVAL DEI POPOLI, *Doc at Work Future Campus*, <https://www.festivaldeipopoli.org/doc-at-work-future-campus/>, ultima consultazione il 13/02/2024.

FESTIVAL DEI POPOLI, *Itineranze DOC*, Festival dei Popoli, 05/04/2022, <https://www.festivaldeipopoli.org/itineranze-doc-prima-edizione/>, ultima consultazione il 14/02/2024.

FEUILLÈRE A., *Interview d'Alessandro Comodin L'été de Giacomo*, Cinergie.be, 15/05/2012, <https://www.cinergie.be/actualites/interview-d-alessandro-comodin-l-ete-de-giacomo>, ultima consultazione il 17 gennaio 2023.

FILM PLATFORM, *Ford Transit*, <https://www.filmplatform.net/product/ford-transit/>, ultima consultazione il 24/10/2023.

FILMIDEE *L'angelo in rivolta*, filmidee.it, 29/10/2015, <http://www.filmidee.it/2015/10/langelo-in-rivolta/>, ultima consultazione 17/10/2023.

FILMIDEE *Lo sfondo in primo piano. lezione aperta*, filmidee.it, 03/10/2016, <http://www.filmidee.it/2016/10/lo-sfondo-in-primo-piano-lezione-aperta/>, ultima consultazione 17/10/2023.

FINOS A., *La bocca del lupo a Berlino*, la Repubblica, 18/02/2010, <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/la-bocca-del-lupo-a-berlino/42810/42736>, ultima consultazione il 19/05/2024.

FONDO AUDIOVISIVO FVG, *Risultati secondo bando 2017*, <https://www.audiovisivofvg.it/bandi/risultati-bando-2017/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

GANDOLFI M., *La bocca del lupo: frammenti di un discorso amoroso*, Mymovies.it, <https://www.mymovies.it/film/2009/laboccadellupo/news/frammentidiundiscorsoamoroso/>, ultima consultazione il 18/05/2024.

GENNA A., *Ieri e oggi in TV* 05/11/2012, AntonioGennaBlog.com, 5/11/2012, <https://antoniogenna.com/2012/11/05/ieri-e-oggi-in-tv-05112012-ascolti-di-domenica-4-novembre-2012-questo-nostro-amore-la-vita-e-una-cosa-meravigliosa-report-ncis-hawaii-five-0-csi-ny-oceans-thirteen-il-nemico-alle-porte/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

HIT, *Duilio Giammaria: la mia Rai Documentari*, TVBlog.it, 08/01/2021, <https://www.tvblog.it/post/duilio-giammaria-rai-documentari-intervista>, ultima consultazione il 9/09/2024.

- HUW D. J., *Documentary films audiences in Europe findings from the moving docs survey*, <https://eprints.soton.ac.uk/444558/>, 2020, p.8, ultima consultazione il 24/01/2024.
- I WONDER PICTURES, *I WONDER PICTURES annuncia la piattaforma "IWONDERFULL"*, <https://iwonderpictures.com/i-wonder-pictures-annuncia-la-piattaforma-iwonderfull/>, ultima consultazione il 19/02/2024.
- IL CINEMA RITROVATO, *#iorestoinsala*, [ilcinemaritrovato.it](https://festival.ilcinemaritrovato.it/io-resto-in-sala/), 08/06/2020, <https://festival.ilcinemaritrovato.it/io-resto-in-sala/>, ultima consultazione il 19/02/2024.
- IL MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO, *D.M. 15 luglio 2021 n. 251 – Disposizioni applicative in materia di contributi automatici di cui agli articoli 23, 24 e 25 della legge 14 novembre 2016, n. 220*, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-automatici/produzione/>, ultima consultazione il 20/02/2024.
- IL MINISTERO DELLO SVILUPPO ECONOMICO, *Contratto di servizio 2010-2012*, Rai.it, <https://www.rai.it/dl/sociale/website/ContentItem-51423263-15e4-4b02-ad05-95da13a172bf.html>, ultima consultazione il 20/12/2023.
- LAPRESSE, *Rai Documentari, Duilio Giammaria: è la nuova golden age del documentario*, Lapresse.it, 16/10/2020, <https://www.lapresse.it/spettacoli/televisione/2020/10/16/rai-documentari-duilio-giammaria-e-la-nuova-golden-age-del-documentario/>, ultima consultazione il 13/10/2024.
- LAVARONE L., *Sky ARTE HD: quando l'arte si fa spettacolo televisivo*, Fanpage.it, 13/11/2013 <https://www.fanpage.it/cultura/sky-arte-hd-quando-l-arte-si-fa-spettacolo-televisivo/>, ultima consultazione l'11/03/2024.
- LEMERCIER F., *What You Gonna Do When the World's on Fire? comes out on top at La Roche-sur-Yon*, Cineuropa.org, 22/10/2018, <https://cineuropa.org/en/newsdetail/362019/>, ultima consultazione il 12/06/2024.
- LEONI C., *Presentata a Bologna "DOC in tour": la rassegna di documentari d'autore che si svolgerà in Emilia-Romagna dal 10 aprile – 31 maggio 2007*, Radio Emilia Romagna, 2/04/2007, <https://www.radioemiliaromagna.it/podcast/n54-eventi/>, ultima consultazione 21/12/2023.
- LONGO M., *Realtà Chimera*, filmidee.it, 21/05/2018, <https://www.filmidee.it/2018/04/realta-chimera/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- LOSCIALPO F., *Orizzonti. 62. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, NonSoloCinema, 2/08/2005, <https://www.nonsolocinema.com/Orizzonti-62-Mostra-Internazionale.html>, ultima consultazione il 10/01/2024.
- LUCKY RED, *Nasce MioCinema, la piattaforma del cinema d'autore*, Luckyred.it, <https://www.luckyred.it/nasce-miocinema-it-la-piattaforma-del-cinema-dautore/>, ultima consultazione il 19/02/2024; <https://miocinema.com/>, ultima consultazione il 29/02/2024.
- MANCA M., *«SanPa», la serie Netflix tra successo e polemiche*, VanityFair, 4/01/2021, <https://www.vanityfair.it/show/tv/2021/01/04/sanpa-serie-netflix-successo-polemiche-piero-villaggio-muccioli>, ultima consultazione il 13/03/2024.

- MANCA M., «Veleno»: Amazon Prime Video ha il suo «SanPa» (ma il podcast è un'altra cosa), VanityFair.it, 25/05/2021, <https://www.vanityfair.it/show/tv/2021/05/25/veleno-amazon-prime-video-ha-il-suo-sanpa-podcast-pablo-trincia-recensione>, ultima consultazione il 13/03/2024.
- MATARAZZO G., *Intervista. Rai, questo tempo è "doc". Giammaria: l'ora di osare*, Avvenire.it, 10/01/2021, <https://www.avvenire.it/agora/pagine/rai-questo-tempo-doc-giammaria-lora-di-osare>, ultima consultazione il 9/09/2024.
- MEDIA, *Linee Guida European Film Distribution*, https://www.europacreativa-media.it/documenti/allegati/bandi/2023/crea-media-2024-filmdist-/call-fiche_crea-media-2024-filmdist_en.pdf, ultima consultazione il 05/09/2024.
- MIA, *Disney+, le nuove produzioni Italia puntano all'eccellenza*, 27/10/2023, <https://www.miamarket.it/it/disney-le-nuove-produzioni-italia-puntano-alleccellenza/>, ultima consultazione il 14/02/2024.
- MiBACT, *Bandi Legge Cinema*, <https://cinema.cultura.gov.it/normativa/bandi-legge-cinema/>, ultima consultazione il 10/04/2024.
- MiBACT, *Valutazione di impatto della legge cinema e audiovisivo anni 2017-2018*, pp.37 e 98, <https://cinema.cultura.gov.it/download/12083/>, ultima consultazione l'11/04/2024.
- MiBACT, *Valutazione di impatto*, <https://cinema.cultura.gov.it/comunicazione/eventi-e-pubblicazioni/valutazione-di-impatto/>, ultima consultazione l'11/04/2024;
- MiC, *Accordi internazionali di coproduzione*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/normativa/normativa-internazionale/accordi-internazionali-di-coproduzione/>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Bando coproduzioni minoritarie*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/bando-coproduzioni-minoritarie/>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Bando cosviluppo e coproduzione Italia-Francia*, Direzione Generale Cinema, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/bando-cosviluppo-e-coproduzione-italia-francia/>, ultima consultazione il 20/05/2024.
- MiC, *Contributi automatici*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-automatici/introduzione/>, ultima consultazione il 20/02/2024.
- MiC, *Contributi selettivi*, MiC, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/introduzione/>, ultima consultazione il 22/12/2023.
- MiC, *Database opere*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/database-opere/>, ultima consultazione il 09/07/2024.

- MiC, *Distribuzione internazionale*, Direzione Generale Cinema e audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/tax-credit/distribuzione-internazionale/>, ultima consultazione il 05/09/2024.
- MiC, *Distribuzione nazionale*, Direzione Generale Cinema e audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/tax-credit/distribuzione-nazionale/>, ultima consultazione il 05/09/2024.
- MiC, *Focus coproduzioni, partecipazioni e produzioni internazionali*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-coproduzioni-compartecipazioni-e-produzioni-internazionali/>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Focus documentari*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-documentari/>, ultima consultazione il 26/09/2023.
- MiC, *Focus opere di ricerca e formazione*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/focus-opere-di-ricerca-e-formazione/>, ultima consultazione il 03/09/2024; ANONIMO, *Tax Credit alla Produzione di opere cinematografiche, televisive e web*, Anica.it, 12/07/2022, <https://www.anica.it/tipologie-di-investimento-tax-credit/tax-credit-alla-produzione-di-opere-cinematografiche-televisive-e-web>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Fondi bilaterali*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/contributi-selettivi/fondi-bilaterali/>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Fondo di sostegno allo sviluppo di coproduzioni tra Italia e Francia: i Vincitori – Prima delibera 2016*, Direzione Generale Cinema, 19/05/2016, <https://cinema.cultura.gov.it/avvisi/fondo-di-sostegno-allo-sviluppo-di-coproduzioni-tra-italia-e-francia-i-vincitori-prima-delibera-2016/>, ultima consultazione il 20/05/2024.
- MiC, *Glossario*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/per-gli-utenti/approfondimenti-tematici/glossario/>, ultima consultazione il 26/09/2023.
- MiC, *Ibermedia*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/ibermedia/>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Produzione film*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/sostegni-economici/linee-di-sostegno/tax-credit/produzione-film/>, ultima consultazione il 03/09/2024.
- MiC, *Riconoscimento qualifica film d'essai*, Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <https://cinema.cultura.gov.it/cosa-facciamo/attivita-amministrative/qualifica-dessai/riconoscimento-qualifica-film-dessai/>, ultima consultazione il 02/10/2024.
- MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO, *Anno 2017 - Bando per la concessione di contributi selettivi per la scrittura, lo sviluppo e la pre-produzione, la produzione, la distribuzione nazionale ed internazionale di opere cinematografiche e audiovisive*, <https://cinema.cultura.gov.it/download/1567/>, pp. 21 e 22, ultima consultazione il 22/12/2023.

MONTINI F., *Apollo 11, l'unica sala dei documentari a Roma*, La Repubblica, 31/03/2016, https://roma.repubblica.it/cronaca/2016/03/31/news/apollo_11_l_unica_sala_dei_documentari_a_roma-136584920/, ultima consultazione il 10/01/24.

MOZETIC JAN, *filmare il silenzio: intervista a Pietro Marcello*, filmidee.it, 13/03/2012, <https://www.filmidee.it/2012/03/filmare-il-silenzio-intervista-a-pietro-marcello/>, ultima consultazione 17/10/2023.

MURINA E., *'Ndrangheta World Wide Mafia, la nuova docuserie Disney+ racconta la lotta contro criminalità calabrese*, Fanpage.it, 1/10/2021, <https://tv.fanpage.it/ndrangheta-world-wide-mafia-la-nuova-docuserie-disney-racconta-la-lotta-contro-criminalita-calabrese/>, ultima consultazione il 15/02/24.

MYMOVIES, *Il cinema dalla parte del pubblico. Credits & Contatti di MYmovies.it*, <https://www.mymovies.it/credits/>, ultima consultazione il 12/06/2024.

NEXO DIGITAL, *Raffa*, <https://www.nexodigital.it/raffa/>, ultima consultazione il 14/02/2024.

NIELSEN, *Il consumo di streaming aumenta nei mercati statunitensi con i primi ordini di permanenza a casa durante il COVID-19*, Nielsen.com, Aprile 2020, <https://www.nielsen.com/it/insights/2020/streaming-consumption-rises-in-u-s-markets-with-early-stay-at-home-orders-during-covid-19/>, ultima consultazione il 23/03/2024.

NIELSEN, *L'utilizzo dello streaming è aumentato del 21% in un anno, arrivando a rappresentare quasi un terzo del tempo totale trascorso in TV*, Nielsen.com, Luglio 2022, <https://www.nielsen.com/it/insights/2022/streaming-usage-increases-21-in-a-year-to-now-account-for-nearly-one-third-of-total-tv-time/>, ultima consultazione il 23/03/2024.

PATERNÒ C., *Meryl Streep: "Sarò stonata, ma ho cantato"*, Cinecittànews.it, 20/10/2016, <https://cinecittanews.it/meryl-streep-saro-stonata-ma-ho-cantato/>, ultima consultazione il 17/05/2024.

PAVANELLO R., *C'è cinema sotto la tettoia*, La Stampa, 16/07/2023, <http://www.comune.torino.it/portapalazzo/articoli/docume.htm>, ultima consultazione 18/12/2023.

PERSICO D., *Per un realismo trasfigurato*, filmidee.it, 19/04/2018, <http://www.filmidee.it/2018/04/per-un-realismo-trasfigurato/>, ultima consultazione 17/10/2023.

PERSICO D., *Recondite illuminazioni: gli acquarelli di Pietro Marcello*, filmidee.it, 29/10/2015, <https://www.filmidee.it/2015/10/recondite-illuminazioni-gli-acquarelli-di-pietro-marcello/>, ultima consultazione 17/10/2023.

PERSICO D., *Tele+: un'alternativa mancata*, filmidee.it, 2/11/2017, <https://www.filmidee.it/2017/11/tele-unalternativa-mancata/>, ultima consultazione il 18/12/2023.

PERSICO D., *Un cinema che annulla le distanze*, filmidee.it, 2/05/2016, <https://www.filmidee.it/2016/05/un-cinema-che-annulla-le-distanze/>, ultima consultazione 17/10/2023.

PICARELLI PERROTTA S., *#IORESTOINSALA*, Cinequanon.it, 28/05/2020, <https://www.cinequanon.it/iorestoinsala/>, ultima consultazione il 19/02/2024

PIERLEONI F., *Zappi, i nuovi documentari Rai per raccontare l'Italia*, Ansa.it, 21/03/2024, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/tv/2024/03/21/zappi-i-nuovi-documentari-rai-per-raccontare-italia_2a232bb5-a41d-431a-bf64-0f7a9f8f6436.html, ultima consultazione il 9/09/2024.

PISANELLI P., *Il progetto*, Cinema del Reale, <https://www.cinemadelreale.it/cdr/ilprogetto.php>, ultima consultazione il 17/10/2023.

PUCCIARELLI S., *Più che boutique, Netflix è un grande centro commerciale*, 14/12/2023, huffingtonpost.it, https://www.huffingtonpost.it/life/2023/12/14/news/giovanni_bossetti_netflix_piu_che_boutique_della_qualita_netflix_e_un_grande_centro_commerciale-14542281/, ultima consultazione il 10/02/2024.

RAI, *"Pompei ultima scoperta": con Rai Documentari nel Thermopolium appena tornato alla luce*, Rai.it, 27/12/2020, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2020/12/Pompei-ultima-scoperta-con-RAI-Documentari-nel-Thermopolium-appena-tornato-alla-luce-dd8b4974-178f-42ee-abd5-9996e7c01272-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024

RAI, *Ascolti tv di venerdì 4 novembre*, Rai.it, 5/11/2022 <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2022/11/Ascolti-tv-di-venerdi-4-novembre-bc7ba788-26be-4ffa-b71d-5c098f934e02-ssi.html>, ultima consultazione il 14/09/2024.

RAI, *Io, noi e Gaber*, Rai.it, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2023/12/Io-noi-e-Gaber-7a073ea4-303c-420e-aa4b-da673e10d6ef-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024

RAI, *Nasce la collaborazione tra Rai Documentari e France Télévisions*, Rai.it, 24/01/2024, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2024/01/Nasce-la-collaborazione-tra-Rai-Documentari-e-France-Televisions-b68d7e54-b345-4b2b-abd9-eb94768a68ad-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024.

RAI, *Zappi, Rai Doc: "Orgoglioso per Nastri d'Argento"*, Rai.it, 26/02/2024, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2024/02/Zappi-Rai-Doc-Orgoglioso-per-Nastri-dArgento-dd123bed-46b3-4fc8-9b47-2d292a56972b-ssi.html>, ultima consultazione il 9/09/2024; REDAZIONE, *Nastro dell'anno a Martone, Rai Documentari e Mad Entertainment si congratulano*, Cinecittànews.it, 11/01/2024, <https://cinecittanews.it/nastro-dellanno-a-martone-rai-documentari-e-mad-entertainment-si-congratulano/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

RAITANO P., *Un successo chiamato documentario*, Altreconomia.it, 1/06/2005, <https://altreconomia.it/un-successo-chiamato-documentario-ae-61/>, ultima consultazione il 14/12/2023.

REDAZIONE ANSA, *Cinema: Festival dei popoli va online*, Ansa.it, 28/10/2020, https://www.ansa.it/toscana/notizie/2020/10/28/cinema-festival-dei-popoli-va-online_c2a21bc0-cd10-4d84-8e8f-fb0174c382d5.html, ultima consultazione il 19/02/2024.

REDAZIONE ANSA, *Disney+, una docuserie sulla lotta alla 'ndrangheta*, ANSA.it, 10/10/2021, https://www.ansa.it/calabria/notizie/2021/10/01/disney-una-docuserie-sulla-lotta-alla-ndrangheta_2caedbd8-d94a-44c3-a52a-43e034b089f4.html, ultima consultazione il 15/02/2024.

REDAZIONE ANSA, *Esce docufilm su scuola più piccola*, Ansa.it, 15/12/2014, https://www.ansa.it/sicilia/notizie/speciali/2014/12/15/esce-docufilm-su-scuola-piu-piccola_5eb9a9c6-2ce7-4bbb-a9ae-457acf476d1c.html, ultima consultazione il 17/04/2024.

REDAZIONE ANSA, *'Mediterraneo, vite sotto assedio'*, docu Rai su ricchezza natura, ANSA.it, 15/06/2022, https://www.ansa.it/ansamed/it/notizie/rubriche/cultura/2022/06/15/mediterraneo-vite-sotto-assedio-docu-rai-su-natura_60d8d5e5-879b-4606-865f-484e1f37b4e8.html, ultima consultazione il 9/09/2024.

REDAZIONE ANSA, *Meryl Streep, Fuocoammare è da Oscar*, Ansa.it, 21/02/2016, https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/cinema/2016/02/21/meryl-streep-fuocoammare-e-da-oscar_28987f20-5c69-49ac-8773-baea760fc9aa.html, ultima consultazione il 17/05/2024.

REDAZIONE ANSA, *Pandemia spinge mercato della tv in streaming, +28% abbonati*, Ansa.it, 18/12/2020, https://www.ansa.it/sito/notizie/tecnologia/software_app/2020/12/18/pandemia-spinge-mercato-della-tv-in-streaming-28-abbonati_c3661f10-c1c4-4862-a23d-81464258a494.html, ultima consultazione il 23/03/2024.

REDAZIONE RAI, *Torna "Ossi di Seppia" la docuserie dedicata alla Memoria*, Rai.it, 13/09/2022, <https://www.rai.it/ufficiostampa/assets/template/us-articolo.html?ssiPath=/articoli/2022/09/Torna-Ossi-di-Seppia-la-docuserie-dedicata-alla-Memoria-attraverso-il-racconto-di-testimoni-deccezione-c8e0cc0e-9190-4ca5-b9da-c3a9132a736c-ssi.html>, ultima consultazione il 13/03/2024.

REDAZIONE SENTIERI SELVAGGI, *24/9/2004 – Convocati gli "Stati Generali Del Documentario Italiano"*, SentieriSelvaggi.it, 22/09/2004, <https://www.sentieriselvaggi.it/24-9-2004-convocati-gli-stati-generalidel-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 10/01/2024.

REDAZIONE SKY, *Una Squadra, la docuserie su Sky Documentaries e il film in anteprima nelle sale*, Tg24.Sky.it, 28/4/2022, ultima consultazione il 13/03/2024.

REDAZIONE, *#Panel 1 – Fabrizio Zappi: «I documentari come divulgazione culturale»*, Insideart.eu, 27/05/2024, <https://insideart.eu/2024/05/27/panel-1-fabrizio-zappi-il-documentario-come-divulgazione-culturale/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

REDAZIONE, *'Io, noi e Gaber' è un trionfo anche in tv: 9,5% di share su Rai3*, Cinecittànews-it, 2/01/2024, <https://cinecittanews.it/io-noi-e-gaber-e-un-trionfo-anche-in-tv-95-di-share-su-rai3/>, ultima consultazione il 9/09/2024.

RIPPA R. E GALBIATI A., *Michelangelo Frammartino. Conversazione*, Rapporto Confidenziale, 06/06/2011, <https://www.rapportoconfidenziale.org/?p=13392>, ultima consultazione il 17 gennaio 2023.

SALA F., *Un anno con Sky Arte*, Artribune.com, 13/09/2013, <https://www.artribune.com/attualita/2013/09/un-anno-con-sky-arte/>, ultima consultazione l'11/03/2024.

SALARIS M., *Ascolti tv venerdì 22 aprile 2022: The Band, L'Isola dei Famosi, Bella ciao*, tvblogger.it, 23/05/2022, <https://www.tvblogger.it/post/ascolti-tv-venerdi-22-aprile-2022>, ultima consultazione il 14/09/2024.

- SEGHEDONI S., *Roberto Minervini Interview: What You Gonna Do When The World's On Fire?*, Loud and Clear, 23/11/2018, <https://loudandclearreviews.com/roberto-minervini-interview-what-you-gonna-do-when-the-worlds-on-fire/>, ultima consultazione il 20/05/2024.
- SERINI R., *'Veleno' diventa serie tv: «È passato del tempo, racconta un finale diverso»*, RollingStone.it, 25/05/2021, <https://www.rollingstone.it/cinema-tv/interviste-cinema-tv/veleno-diventa-serie-tv-e-passato-del-tempo-racconta-un-finale-diverso/562748/>, ultima consultazione il 13/03/2024.
- SMK FACTORY/OPENDDB, *Uno streaming di comunità*, Openddb.it, 11/05/2020, <https://openddb.it/streaming-di-comunita/>, ultima consultazione il 22/02/2024.
- SPAGNOLI M., *2020: La nuova "geografia" dei documentari in Italia*, Apaonline.it, 29/07/2020, <https://ricerche.apaonline.it/articoli/2020-la-nuova-geografia-dei-documentari-in-italia/>, ultima consultazione il 16/09/2024.
- SPAGNOLI M., *Sempre più documentari in Italia con un mercato theatrical da circa otto milioni di Euro*, APAonline.it, 27/03/2020, <https://ricerche.apaonline.it/articoli/sempre-piu-documentari-in-italia-con-un-mercato-theatrical-da-circa-otto-milioni-di-euro/>, ultima consultazione il 19/08/2024.
- SPAZIOCINEMA, *Torna #ioresto in SALA: il cinema di qualità riparte dalla rete!*, <https://www.spaziocinema.info/io-resto-in-sala>, ultima consultazione il 19/02/2024
- SSR, *Apollo 11 e il cinema del reale*, Cinecittà News, 29/03/2016, <https://cinecittanews.it/apollo-11-e-il-cinema-del-reale/>, ultima consultazione il 10/01/24.
- SSR, *Autori a favore delle nuove quote di investimento per tv e piattaforme digitali*, Cinecittà News, 25/09/2017, <https://cinecittanews.it/autori-a-favore-delle-nuove-quote-di-investimento-per-tv-e-piattaforme-digitali/>, ultima consultazione il 26/01/2024.
- STANZIONE D., *Cannes, Rai Cinema presenta le nuove produzioni di cinema del reale*, E-Duesse.it, 20 maggio 2022, <https://www.e-duesse.it/cinema/cannes-rai-cinema-presenta-le-nuove-produzioni-di-cinema-del-reale/>, consultato il 15 gennaio 2023.
- STELLINO A. e PERSICO D., *Del fare cinema, oggi*, filmidee.it, 21/09/2016, <http://www.filmidee.it/2016/09/del-fare-cinema-oggi/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- STELLINO A. e PERSICO D., *Fari nella notte*, filmidee.it, 21/06/2016, <http://www.filmidee.it/2016/09/fari-nella-notte/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- STELLINO A., *Fuocoammare, oggi*, filmidee.it, 02/05/2016, <http://www.filmidee.it/2016/05/fuocoammare/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- STELLINO A., *Il mondo in fiamme*, filmidee.it, 03/11/2018, <http://www.filmidee.it/2018/11/il-mondo-in-fiamme/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- STELLINO A., *Profezie del presente*, filmidee.it, 4/05/2016, <http://www.filmidee.it/2016/05/profezie-del-presente/>, ultima consultazione 17/10/2023.
- TAMMARO G., *Netflix Italia, i segreti del mondo dei documentari: "Oggi lo spettatore è al centro: siamo tutti direttori di quello che vediamo"*, lastampa.it, 17/06/2022,

<https://www.lastampa.it/spettacoli/2022/06/17/news/netflix-italia-i-segreti-del-mondo-dei-documentari-oggi-lo-spettatore-e-al-centro-siamo-tutti-direttori-di-quello-che-ve-5419979/>, ultima consultazione il 02/10/2024.

UGOLINI C., *'Cosa fare quando il mondo è in fiamme?'*, Minervini: "Per questo film ho schivato le pallottole della polizia", Repubblica.it, 07/05/2019, <https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2019/05/07/news/cosa-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-225523546/>, ultima consultazione il 20/05/2024.

VATIELLI C., *Chiara Ferragni Unposted* è su Amazon Prime Video, Vogue.it, 2/12/2019, <https://www.vogue.it/news/article/chiara-ferragni-unposted-docufilm-tv-amazon-prime-video>, ultima consultazione il 05/09/2024.

ZAMBARDINO B., *CINEMA – Cinema in trasformazione: gli alti e bassi dell'era della disruption digitale*, symbola.net, 7/08/2017, <https://symbola.net/approfondimento/cinema-cinema-in-trasformazione-gli-alti-e-bassi-dellera-della-disruption-digitale/>, ultima consultazione il 13/10/2024.

ZOJA S., *I racconti e le qualità del documentario italiano*, altreconomia.it, 11/07/2016, <https://altreconomia.it/i-racconti-e-le-qualita-del-documentario-italiano/>, ultima consultazione il 20/08/2024.

ZONTA D., *Ai margini del quadro. intervista a Giovanni Columbu*, filmidee.it, 18/04/2013, <https://www.filmidee.it/2013/04/ai-margini-del-quadro-intervista-a-giovanni-columbu/>, ultima consultazione 17/10/2023.

ZONTA D., *L'altro lato dell'America*, filmidee.it, 22/06/2015, <https://www.filmidee.it/2015/06/laltro-lato-dellamerica/>, ultima consultazione 17/10/2023.

ZONTA D., *La politica del metodo. Per un altro cinema italiano*, filmidee.it, 10/10/2012, <https://www.filmidee.it/2012/10/la-politica-del-metodo-per-un-altro-cinema-italiano/>, ultima consultazione 17/10/2023.

Documenti PDF

APA – ASSOCIAZIONE PRODUTTORI AUDIOVISIVI, *3° Rapporto sulla Produzione – Audiovisiva*, 14/10/2021, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2021/10/apa-associazione-produttori-audiovisivi-apa-presenta-il-3-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale-3rapportoapa-2021-14.10.21-de.pdf>, ultima consultazione il 04/09/2024.

APA – ASSOCIAZIONE PRODUTTORI AUDIOVISIVI, *5° Rapporto sulla Produzione – Audiovisiva*, Apaonline.it, 13/10/2023, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2023/10/apa-associazione-produttori-audiovisivi-apa-presenta-il-5-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale-5-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale-1.pdf>, ultima consultazione il 17/08/2024.

AVVENTUROSA, *Pressbook La bocca del lupo*, http://www.avventurosa.net/wp-content/uploads/2014/03/LA-BOCCA-DEL-LUPO_PRESSBOOK_IT.pdf, ultima consultazione il 18/05/2024.

FEDERCULTURE, *Impresa cultura. gestione – innovazione – sostenibilit *, 13° rapporto annuale *Federculture - Sintesi dei dati principali*, Federculture, Roma, 2017, pp. 14 e 15, https://www.federculture.it/wp-content/uploads/2017/10/Sintesi-dati-Rapporto-Annuale-Federculture-2017_a-1.pdf, ultima consultazione il 26/01/2024.

FONDO AUDIOVISIVO FVG, *Risultati primo bando 2016*, <https://www.audiovisivofvg.it/wp-content/uploads/2016/05/risultati-primo-bando-2016-sito1.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

MIA, *Italians Doc it better*, 2018, <https://2019.miamarket.it/wp-content/uploads/2018/07/Regolamento-DOC-IT-BETTER.pdf>, ultima consultazione il 09/01/2024.

MIBAC, *MIBAC-UDCM - REP. Decreti 08/05/2019 N° 223*, <https://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/feed/pdf/D.M.%208%20MAGGIO%202019%20REP.%20223-imported-88508.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

MiC, *DG-CA | 01/08/2023 | Decreto 2690*, <https://www.apaonline.it/website/wp-content/uploads/2019/12/apa-associazione-produttori-audiovisivi-contributi-automatici-decreto-assegnazione-contributi-automatici-2020-risultati-2019-signed.pdf>, ultima consultazione il 20/05/2024.

Video

"Intervista esclusiva a Pietro Marcello". *YouTube*, caricato da rete degli spettatori, 27 febbraio 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=u-wEqU1WD68>, ultima consultazione il 18/05/2024.

"Roberto Minervini a Venezia 75 parla di Che fare quando il mondo   in fiamme." *YouTube*, caricato da spettacolomania.it, 2 settembre 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Omfx7ttyR98>, ultima consultazione il 20/05/2024.

'Che fare quando il mondo   in fiamme?' - In anteprima l'inizio del film, <https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/che-fare-quando-il-mondo-e-in-fiamme-in-anteprima-l-inizio-del-film/333694/334295>, ultima consultazione il 20/05/2024

"The Harvest a Kilimangiaro [RAI 3 - 17 Giugno 2018]", *YouTube*, caricato da SMK Factory, 18 giugno 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=5HiJdRsEdU>, ultima consultazione il 21/05/2024.

FILMOGRAFIA

Film

- 148 Stefano – Mostri dell'inerzia* (Maurizio Cartolano, 2011)
- 20 Days in Mariupol* (Mstyslav Chernov, 2023, Premio Oscar)
- A scuola* (Leonardo di Costanzo, 2003)
- Animata Resistenza* (Francesco Montagner, Alberto Giotto, 2014)
- Anne Frank. Vite parallele* (Sabina Fedeli e Anna Migotto, 2019)
- Atlantide* (Yuri Ancarani, 2021)
- Bella Ciao – Per la libertà* (Giulia Giapponesi, 2022)
- Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015)
- Below sea level* (Gianfranco Rosi, 2008)
- Biùtiful cauntri* (Esmeralda Calabria, Andrea D'Ambrosio e Peppe Ruggiero, 2008)
- Blu* (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2013)
- Bowling a Columbine (Bowling for Columbine)* (Michael Moore, 2002)
- Brotherhood* (Francesco Montagner, 2021)
- Caravaggio – L'anima e il sangue* (Jesus Garcés Lambert, 2017)
- Chaco* (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, 2017)
- Che fare quando il mondo è in fiamme? (What You Gonna Do When the World's on Fire?)*, Roberto Minervini, 2018)
- Che strano chiamarsi Federico Fellini* (Ettore Scola, 2013)
- Chiara Ferragni – Unposted* (Elisa Amoroso, 2019)
- Civico Zero* (Citto Maselli, 2007)
- Corpo Celeste* (Alice Rohrwacher, 2011)
- Dal pianeta degli umani* (Giovanni Cioni, 2021)
- Dal profondo* (Valentina Pedicini, 2013)

Due scatole dimenticate (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2020)

El Impenetrable (Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini, 2012)

El sicario Room 164 (Gianfranco Rosi, 2008)

Eraserhead - La mente che cancella (*Eraserhead*, David Lynch, 1977)

Essere e Avere (*Etre et Avoir*, Nicolas Philibert, 2002)

Eva e Adamo (Vittorio Moroni, 2009)

Face Addict (Edo Bertoglio, 2005)

Fahrenheit 9/11 (Michael Moore, 2004)

Faith (Valentina Pedicini, 2019)

Feltrinelli (Alessandro Rossetto, 2006), *Primavera in Kurdistan* (Stefano Savona, 2006)

Ferro (Beppe Tufarulo, 2020)

Food for profit (Giulia Innocenzi e Pablo D'Ambrosi, 2024)

Ford Transit (Hany Abu-Assad, 2002)

Frammenti di un percorso amoroso (Chloe Barreau, 2023)

Fughe e approdi (Giovanna Taviani, 2010)

Fuocoammare (Gianfranco Rosi, 2016)

Futura (Alice Rohrwacher, Pietro Marcello, Francesco Munzi, 2021)

Gaza Hospital (Marco Pasquini, 2009)

Giallo a Milano (Sergio Basso, 2009)

Gigi la legge (Alessandro Comodin, 2022)

Grazia Deledda la rivoluzionaria (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2023)

Green Lies; il volto sporco dell'energia pulita (Andrea Paco Mariani e Angelica Gentilini, 2014)

Guerra e pace (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2020)

I cacciatori dal cielo (Mario Vitale, 2023)

I dannati (*The Damned*, R. Minervini, 2024)

I tempi felici verranno presto (Alessandro Comodin, 2016)

I'm still here (Cecilia Fasciani, 2021)

Ibi (Andrea Segre, 2017)

Il caso Rosselli, un omicidio di regime (Stella Savino, 2007)

Il castello (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2011)

Il cerchio (Sophie Chiarello, 2022)

Il colore del vento (Bruno Bigoni, 2011)

Il dono (Michelangelo Frammartino, 2003)

Il fantasma di Corleone (Marco Amenta, 2004)

Il grande silenzio (*Die Große Stille*, Philip Gröning, 2005)

Il libro di giona (Zlatolin Donchev, 2020)

Il mio paese (Daniele Vicari, 2006)

Il mondo a scatti (Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli, 2021)

Il passaggio della linea (Pietro Marcello, 2007)

Il pianeta in mare (Andrea Segre, 2019)

Il popolo delle donne (Yuri Ancarani, 2023)

Il ragazzo e l'airone (*Kimi-tachi wa dō ikiru ka*, Hayao Miyazaki, 2023)

Il sangue verde (Andrea Segre, 2010)

Il sol dell'avvenire (Gianfranco Pannone, 2008)

Il varco (Federico Ferrone, Michele Manzolini, 2019)

Il vento fa il suo giro (Giorgio Diritti, 2005)

Improvvisamente l'inverno scorso (Luca Ragazzi e Gustav Hofer, 2007)

Indebito (Andrea Segre, 2013)

In purgatorio (Giovanni Cioni, 2009)

In viaggio (Gianfranco Rosi, 2022)

Io, noi e Gaber (Riccardo Milan, 2023)

Kissing Gorbaciov (Andrea Paco Mariani e Lugi D'Alife, 2023)

L'estate di Giacomo (Alessandro Comodin, 2012)

L'incubo di Darwin (*Darwin's nightmare*, Hubert Sauper, 2004)

L'intrusa (Leonardo Di Costanzo, 2017)

L'orchestra di piazza vittorio (Agostino Ferrente, 2006)

L'ordine delle cose (Andrea Segre, 2017)

L'ultimo Eden (Moana, Robert Flaherty, 1926)

L'ultimo giorno (Alberto Bougleux, 2014)

La bocca del lupo (Pietro Marcello, 2009)

La marcia dei pinguini (*La Marche de l'empereur*, Luc Jacquet, 2005)

La scelta di Maria (Francesco Micciché, 2021)

La strada dei Samouni (Stefano Savona, 2018)

Lascia stare i santi (Gianfranco Pannone, 2016)

Lazzaro Felice (Alice Rohrwacher, 2018)

Le cose belle (Agostino Ferrente, 2013)

Le ferie di Licu (Vittorio Moroni, 2007)

Le meraviglie (Alice Rohrwacher, 2015)

Le mura di Bergamo (Stefano Savona, 2023)

Le Pupille (Alice Rohrwacher, 2022)

Le quattro volte (Michelangelo Frammartino, 2010)

Le strade di Levi (Davide Ferrario, 2006)

Le vie dei farmaci (Michele Mellara e Alessandro Rossi, 2007)

Lettre de Sibérie (Chris Marker, 1957)

Louisiana (*The Other Side*) (Roberto Minervini, 2016)

Magari le cose cambiano (Andrea Segre, 2009)

Martin Eden (Pietro Marcello, 2019)

Materia Oscura (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2013)

Mediterraneo. Vite sotto assedio (*Méditerranée, L'odyssée pour la vie*, Frédéric Fougea, 2022)

Mi chiamo Francesco Totti (Alex Infascelli, 2020)

Mia madre fa l'attrice (Mario Balsamo, 2015)

Michelangelo - Il cuore e la pietra (Giacomo Gatti, 2012)

Michelangelo infinito (Emanuele Imbucci, 2018)

Molecole (Andrea Segre, 2020)

Mondo Za (Gianfranco Pannone, 2017)

Mondovino (Jonathan Nossiter, 2005)

Musei Vaticani 3D (Marco Pianigiani, 2014)

Nanuk l'esquimese (*Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, Robert Flaherty, 1922)

Noi non siamo come James Bond (Mario Balsamo, 2012)

Notturmo (Gianfranco Rosi, 2020)

Nous/Autres (Giovanni Cioni, 2003)

Odessa (Leonardo Di Costanzo e Bruno Oliviero, 2006)

Omelia contadina (Alice Rohrwacher, 2020)

Paolo Conte, via con me (Giorgio Verdelli, 2020)

Per Lucio (Pietro Marcello, 2021)

Per questi stretti morire (Sandri-Gaudino, 2010)

Pompei: Ultima scoperta (*Les denieres heures de Pompei*, Pierre Stine, 2019)

Profondo Blu (*Deep Blue*, Andy Byatt e Alastair Fothergill, 2003)

Promessi Sposi (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2007)

Quattro strade (Alice Rohrwacher, 2020)

Raffaello – Principe delle arti in 3D (Luca Viotto, 2017)

Road to Cortina 2021 (Cosimo Alemà, 2021)

Sacro Gra (Gianfranco Rosi, 2013)

San Pietro e le basiliche papali di Roma 3D (Luca Viotto, 2016)

Sarura (Nicola Zambelli, 2022)

Scorie in libertà (Gianfranco Pannone, 2012)

Semidei (Alessandra Cataleta e Fabio Mollo, 2023)

Seven Winters in Tehran (Steffi Niederzoll)

Spira Mirabilis (Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, 2016)

Stop the Pounding Heart (Roberto Minervini, 2013)

Su re (Giovanni Columbu, 2012)

Sul Vulcano (Gianfranco Pannone, 2014)

Super Size Me di Morgan Spurlock (2004)

Surbiles (Giovanni Columbu, 2018)

Svegliami a mezzanotte (Francesco Patierno, 2022)

Tahrir (Stefano Savona, 2011)

Temporary road - (Una) Vita di Franco Battiato (Giuseppe Pollicelli, Mario Tani, 2013)

Terramatta (Costanza Quatriglio, 2012)

The Blair Witch Project - Il mistero della strega di Blair (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999)

The Challenge (Yuri Ancarani, 2016)

The Corporation (Mark Achbar, Jennifer Abbot e Joel Bakan, 2003)

The Dark Side of the Sun (Carlo Hintermann, 2011)

The Harvest (Andrea Paco Mariani, 2017)

The Mayor – Me, Mussolini and the Museum (Piergiorgio Curzi, 2023)

The Milky Way – Nessuno si salva da solo (Luigi D'Alife, 2020)

The Take (Naomi Klein e Avi Lewis, 2004)

Tomorrow's Land (Andrea Paco Mariani e Nicola Zambelli, 2011)

Triangle (Costanza Quatriglio, 2012)

Tu devi essere il lupo (Vittorio Moroni, 2005)

Tutta la bellezza e il dolore (*All the Beauty and the Bloodshed*, Laura Poitras, 2023)

Tutto parla di te (Alina Marazzi, 2012)

Un ritratto in movimento. Un omaggio a Mimmo Jodice (Mario Martone, 2023)

Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2002)

Una follia effimera (Andrea Paco Mariani, 2012)
Vado a scuola (Pascal Plisson, Francia, 2013)
Vite al centro (Andrea Paco Mariani e Nicola Zambelli, 2013)
Viva Zapatero! (Sabina Guzzanti, 2005)
Vogliamo anche le rose (Alina Marazzi, 2007)

Serie TV

Boris – Quarta stagione (Disney +, 2022)
Effetto Terra (Sky Nature, 2022)
Gomorra – La serie (Sky Italia, 2014-2021)
Hotel Helvetia (Rai, 2004)
Il Caso Alex Schwazer (Netflix, 2023)
Il caso Yara: oltre ogni ragionevole dubbio (Netflix, 2024)
Il principe (Netflix, 2023)
Il testimone (Sky Documentaries, 2021)
Le fate ignoranti (Disney +, 2022)
Making a Murderer (Netflix, 2015)
Ndrangheta, World Wide Mafia (Disney +, in produzione)
Raffa (Disney +, 2023)
SanPa - Luci e tenebre di San Patrignano (Netflix, 2020)
The good mothers (Disney +, 2023)
The Last Dance (Netflix, 2020)
Vasco Rossi: Il supervissuto (Netflix, 2023)
Veleno (Amazon Prime Video, 2021)
Vendetta: guerra nell'antimafia (Netflix, 2021)
Vietnam: A television history (PBS, 1984)
Wanna (Netflix, 2022)
Wild Wild Country (Netflix, 2018)

APPENDICE

TABELLA 1 – DATI BOX OFFICE DOCUMENTARIO ITALIANO 2021

TITOLO	REGISTA	DISTRIBUTORE	POSIZIONE TOP 100	POSIZIONE FOCUS ITALIA	INCASSI	PRESENZE
<i>Marx può aspettare</i>	Marco Bellocchio	01 distribution	93	27	211.612	35.351
<i>DeAndré#DeAndré - Storia di un impiegato</i>	R. Lena	Nexo Digital	96	/	195.423	20.935
<i>il buco</i>	M. Frammartino	Lucky Red		35	112.762	17.865
<i>Spin Time</i>	Sabina Guzzanti	Wanted Cinema		52	26.880	4.265
<i>Pozzis, Samaracanda</i>	Stefano Giacomuzzi	Rodaggio film		55	22.855	3.893
<i>Io resto</i>	M. Aiello	Zalab		60	11.882	2.038
<i>Alida</i>	M. Verdesca	Venice Film		64	10.860	1.846
<i>Climbing Iran</i>	F. Borghetti	Movieday		74	7.068	797
<i>Decumano maximo</i>	A. Consorte	Indipendente regionale		76	6.189	1.364
<i>Soul travel</i>	G. Zapponi	P.F.A. films		79	4.819	950
<i>Il terribile inganno</i>	M. Arena	Movieday		82	4.595	823
<i>Guerra e pace</i>	D'Anolfi e Parenti	Istituto Luce		87	3.809	706
<i>La casa rossa</i>	F. Catarinolo	Indipendente regionale		88	3.802	632
<i>Lucas a Lucendo. A proposito di Carlo Levi</i>	Lancellotti e Masi	Istituto Luce		89	3.758	664
<i>Fantasmì a Ferrania</i>	D. Scarponi	Kinè		90	3.544	624
<i>L'amico siriano</i>	De Sivo e Annibale	Indipendente regionale		91	3.513	693
<i>Punta Sacra</i>	Francesca Mazzoleni	Indipendente regionale		93	3.463	513

<i>Fuoriclasse. Dai banchi di scuola alle classifiche</i>	A. Tranquillo	Opus Film / PFA		94	3.425	686
<i>Nicola - Cozze, Kebab & Coca Cola</i>	A. Palumbo	Indipendente regionale		96	3.298	526
<i>Kufid</i>	E. Moutamid	Cineclub internazionale		98	2.936	633
<i>Divinazioni</i>	L. Picarella	Reading Bloom		99	2.854	513
<i>L'occhio di vetro</i>	D. Chiarini	Istituto Luce		100	2.813	466
<i>La legge del terremoto</i>	A. Preziosi	Istituto Luce		101	2.757	428
<i>Suole di vento - Storie di Goffredo Fofi</i>	F. Pesoli	Istituto Luce		102	2.705	439
<i>In prima linea</i>	Balsamo e De Grosso	Trent Film		104	2.548	456
<i>La rivoluzione siamo noi</i>	I. Freccia	Istituto Luce		105	2.520	394
<i>La scuola non è secondaria</i>	Valtellina e Vitali	Indipendente regionale		112	1.842	391
<i>Fellinopolis</i>	S. Giulietti	Officine UBU		113	1.754	284
<i>Manuale di storie di cinema</i>	D'Antuono e Ugioli	Movieday		114	1.744	265
<i>Il profumo del mirto</i>	Christian Canderan	Maxafilm		118	1.713	336
<i>I'm still here</i>	C. Fasciani	Open DDB		121	1.588	320
<i>30 000 miglia al traguardo</i>	Amella e Mangione	Movieday		122	1.580	260
<i>L'incorreggibile</i>	Manuel Coser	Open DDB		123	1.330	233
<i>Nuovo cinema paralitico</i>	D. Ferrario	Indipendente regionale		125	1.280	268
<i>Marina Cicogna, la vita e tutto il rest</i>	A. Bettinetti	Istituto Luce		127	1.252	199
<i>Cinematti – Una storia folle</i>	G. R. Bartocci	Movieday		128	1.126	169
<i>Lawrence</i>	Diano e Polimeni	Indipendente regionale		129	1.047	205
<i>L'ultima ruota</i>	C. Cipriani	Indipendente regionale		130	1.003	151

<i>Positive - 40 anni di HIV in Italia</i>	A. Redaelli	DNC distribuzione		131	945	147
<i>Sarò Franco - Una vita un po' porno</i>	A. De Leonardis	102 distribution		132	937	135
<i>Ritorno in apnea</i>	A. Selini	Indipendente regionale		134	874	165
<i>Baci rubati</i>	Laurenti Romano	Istituto Luce		135	827	143
<i>Storia di Ray</i>	G. Di Renzo	Indipendente regionale		136	756	138
<i>Slow news</i>	Puliafito	Movieday		137	744	103
<i>Se il cielo è tradito</i>	G. Fusaro	Indipendente regionale		140	644	93
<i>Per horror intendo...</i>	P. Settimi	W&B		141	610	108
<i>Corpi Liberi</i>	F. Lozzi	Open DDB		142	560	122
<i>Un giorno la notte</i>	Aiello e Cattani	Zalab		143	427	88
<i>Voglio correre: Un'avventura nell'impossibile</i>	C. Marcello Costa	Indipendente regionale		144	396	45
<i>Fulci talks</i>	Antonietta De Lillo	Marechiaro Film		146	388	76
<i>Davanti a me il sud</i>	Pepe Danquart	Indipendente regionale		149	350	51
<i>Fuori era primavera</i>	Gabriele Salvatores	01 distribution		150	211	36
<i>Entierro</i>	M. M. Bergmann	Solaria film		151	98	21
TOT: 53 documentari						

Fonti: *I dati del cinema italiano - Cinetel* (numero relativo all'anno 2021). Elaborazione a cura dell'autore.

TABELLA 2 – DATI BOX OFFICE DOCUMENTARIO ITALIANO 2020

TITOLO	REGISTA	DISTRIBUTORE	POSIZIONE TOP 100	POSIZIONE FOCUS ITALIA	INCASSI	PRESENZE
<i>Fabrizio De Andrè & PFM. Il concerto ritrovato</i>	W. Veltroni	Nexo Digital	30		1.087.585	98.243
<i>Mi chiamo Francesco Totti</i>	A. Infascelli	Vision/Universal	38	/	658.950	61.820
<i>Paolo Conte - Via con me</i>	G. Verdelli	Nexo Digital	70	/	286.416	30.913
<i>Impressionisti segreti</i>	D. Pini	Nexo Digital	71	/	293.313	27.430
<i>Maledetto Modigliani</i>	V. Parisi	Nexo Digital	86	/	168.265	18.811
<i>Notturmo</i>	G. Rosi	01 distribution	93	26	120.105	20.653
<i>Molecole</i>	A. Segre	Zalab	/	33	61.200	10.573
<i>Sono in lista</i>	A. Paulicelli	RS Productions	/	42	23.696	5.077
<i>Andrej Tarkovskij. Il Cinema come preghiera</i>	A. A. Tarkovskij	Lab 80 film	/	49	18.064	3.451
<i>La piazza della mia città</i>	P. Santamaria	I Wonder Pictures	/	51	14.057	1.803
<i>Born in the street</i>	D. Cisterna	RS Productions	/	52	13.872	3.069
<i>Il drago di romagna</i>	G. Lamattina	Indipendente regionale	/	54	11.732	2.060
<i>The milky way</i>	L. D'Alife	Indipendente regionale	/	60	8.742	1.571
<i>Scherza con I fanti</i>	G. Pannone	Istituto Luce	/	62	6.700	1.310
<i>A riveder le stelle</i>	E. Caruso	Obiettivo Cinema	/	67	5.805	877
<i>Cercando Valentina</i>	G. Soldi	Indipendente regionale	/	71	5.111	770
<i>Melior de cinema surgo</i>	A. Costantino	Indipendente regionale	/	73	4.893	879

50 - <i>Sant'arcangelo festival</i>	M. Mellara	I Wonder Pictures	/	74	4.445	579
<i>La verità su La dolce vita</i>	G. Pedersoli	Istituto Luce	/	75	4.440	814
<i>Pino - Vita accidentale di un anarchico</i>	C. Cipriani	Indipendente regionale	/	76	4.354	679
<i>Sono innamorato di Pippa Bacca</i>	S. Manetti	Wanted Cinema	/	78	4.220	717
<i>Napoli Eden</i>	B. Colella	ANNYDI DISTRIBUZIONE	/	79	4.145	557
<i>Tattoo's: in my skin</i>	D. Cisterna	RS Productions	/	80	3.696	1.049
<i>Caterina</i>	F. Corsi	Kinë	/	81	3.634	684
<i>Barman e bartenders</i>	D. Cisterna	RS Productions	/	83	3.599	1.024
<i>A tutta birra</i>	D. Cisterna	RS Productions	/	84	3.523	1.013
<i>Vitrum</i>	D. Cisterna	RS Productions	/	85	3.513	1.039
<i>Il condominio inclinato</i>	Valtellina e Vitali	Indipendente regionale	/	86	3.486	738
<i>Le traversiadi</i>	Pansieri e Valtellina	Indipendente regionale	/	87	3.416	666
<i>La ruota del Khadi</i>	G. Franchetti	Indipendente regionale	/	90	2.268	364
<i>Tony Driver</i>	A. Petrini	Wanted Cinema	/	92	1.982	404
<i>Ali dorate</i>	M. Flory	Indipendente regionale	/	95	1.458	552
<i>Emilio vedova - Dalla parte del naufrago</i>	T. Pessina	Wanted Cinema	/	96	1.322	233
<i>Serendip</i>	M. Napoli	Indipendente regionale	/	97	1.225	322
<i>Nessun nome nei titoli di coda</i>	S. Amendola	MovieDay	/	100	1.038	159
<i>Mother Fortress</i>	M. L. Forenza	Indipendente regionale	/	104	818	176
<i>Storia degli uomini che</i>	G. Carella	Istituto Luce	/	110	533	82

<i>volevano bruciare New York</i>						
<i>The Valley</i>	N. Escudeiro	MovieDay	/	111	490	98
<i>Dimmi chi sono</i>	S. Basso	La Sarraz Picture	/	112	390	47
<i>Star stuff</i>	M. Tangshir	Lab 80 film	/	114	301	52
<i>L'estate più bella</i>	G- Vukaj	Indipendente regionale	/	115	282	71
<i>Medium</i>	L. Cini	Indipendente regionale	/	116	243	56
<i>The good intentions</i>	B. Segolini	MovieDay	/	117	225	43
<i>Com'è nato un golpe - Il caso Moro</i>	T. Cavallini	MovieDay	/	118	168	27
<i>Due scatole dimenticate - Viaggio in Vietnam</i>	Pisanelli e Mangini	Kinë	/	120	106	26
<i>Noci sonanti</i>	Giacomelli e Raponi	MovieDay	/	121	57	12
<i>Immondezza</i>	M. Calopresti	Indipendente regionale	/	122	30	10
<i>Ghiaccio</i>	T. Clavarino	Indipendente regionale	/	124	19	4
TOT: 47 documentari						

Fonti: *I dati del cinema italiano - Cinetel* (numero relativo all'anno 2020). Elaborazione a cura dell'autore.

TABELLA 3 – DATI BOX OFFICE DOCUMENTARIO ITALIANO 2019

TITOLO	REGISTA	DISTRIBUTORE	POSIZIONE TOP 100	POSIZIONE FOCUS ITALIA	INCASSI	PRESENZE
<i>Chiara Ferragni Unposted</i>	Elisa Amoruso	01 distribution	86	/	1.610.170	160.988
<i>La mafia non è più quella di una volta</i>	Franco Maresco	Istituto Luce	/	65	118.157	21.155
<i>Il pianeta in mare</i>	Andrea Segre	Zalab		71	55.670	10.038
<i>La scomparsa di mia madre</i>	B. Barrese	Rodaggio Film		72	50.908	8.901
<i>Selfie</i>	A. Ferrente	Istituto Luce		73	49.348	9.099
<i>Che farò quando il mondo è in fiamme?</i>	R. Minervini	Cineteca di Bologna		79	32.138	5.629
<i>Dove bisogna stare</i>	Gaglianone e Collizzoli	Zalab		81	29.827	5.998
<i>I am the revolution</i>	B. Argentieri	Movieday		84	26.241	4.176
<i>Normal</i>	A. Tulli	Istituto Luce		92	15.739	2.768
<i>Il varco</i>	Ferrone e Manzolini	Istituto Luce		100	9.736	1.749
<i>Dicktatorship</i>	Ragazzi e Hofer	Wanted Cinema		102	9.336	1.547
<i>Butterfly</i>	Cassigoli e Kauffman	Istituto Luce		104	8.816	1.906
<i>La voce del mare</i>	Fabio Dipinto	Movieday		105	8.667	1.263
<i>Vajont - Per non dimenticare</i>	Prandstraller e Pittarello	Indipendente regionale		106	8.576	1.307
<i>Generazione Diabolika</i>	S. Laccetti	Movieday		113	7.435	921
<i>Vivere, che rischio</i>	Mellara, Rossi	I Wonder Pictures		117	5.867	1.052
<i>Be kind</i>	Paravicini e Monteleone	Movieday		128	4.352	870

<i>Fucilateli</i>	Zarpellon e Lorenzato	Indipendente regionale		135	3.662	673
<i>L'unione falla forse</i>	Fabio Leli	Effecinematografica		136	3.630	674
<i>Amaranto</i>	Moroni e Cannone	Indipendente regionale		138	3.308	524
<i>Digital life</i>	F. Raganato	Indipendente regionale		139	3.288	818
<i>Se c'è un altilà sono fottuto</i>	Isola e Trombetta	Pablo distributore ind.		141	3.143	491
<i>La seconda patria</i>	P. Quaregna	Istituto Luce		142	3.001	517
<i>Marco Polo - Un anno tra I banchi di scuola</i>	Duccio Chiarini	Valmyn / Stensen		143	2.834	432
<i>Diario di tonnara</i>	G. Zoppeddu	Istituto Luce		144	2.820	559
<i>Karamea</i>	M. Gianstefani	Movieday		145	2.708	416
<i>Manga Do. Igort e la via del manga</i>	D. Distilo	Movieday		146	2.638	500
<i>La città che cura</i>	E. Rossi	Lo scrittoio		148	2.622	429
<i>Shelter - Addio all'Eden</i>	E. Masi	Istituto Luce		150	2.634	823
<i>Radici</i>	L. Faccini	Istituto Luce		155	1.919	367
<i>Figli del set</i>	A. Lo Piero	Distribuzione ind.		156	1.913	221
<i>Bellissime</i>	Elisa Amoruso	Fandando		157	1.872	284
<i>Footballization</i>	Furiassi e Agostino	Mescalito Film		158	1.696	311
<i>The King of Paparazzi - La vera storia</i>	Scarchilli e Spano	Istituto Luce		159	1.583	267
<i>Gaetano Bresci - L'anarchico venuto dall'America</i>	G. Cecconi	Indipendente regionale		160	1.560	358
<i>Bassil'ora</i>	R. Basso	Indipendente regionale		162	1.488	238

<i>Gli angeli nascosti di Luchino Visconti</i>	S. Giulietti	Distribuzione ind.		163	1.428	278
<i>Una gloriosa delegazione a Pyongyang</i>	P. Romagnoli	Officine Ubu		164	1.427	254
<i>Rotta contraria</i>	S. Grossi	Own Air		165	1.409	247
<i>At the Matinée</i>	G. De Stefano	La Sarraz Picture		168	1.318	252
<i>Controcorrente</i>	Carotenuto e Giustozzi	Indipendente regionale		170	1.217	234
<i>L'ora d'acqua</i>	C. Cipriani	Movieday		171	1.208	184
<i>La casa dei bambini</i>	F. Muci	Istituto Luce		172	1.178	213
<i>Il cammino dell'appia antica</i>	A. Scillitani	Indipendente regionale		173	1.137	237
<i>Il clan dei ricciai</i>	P. Mereu	Indipendente regionale		174	1.028	145
<i>Bulli e pupe</i>	Della Casa e Ronchini	Istituto Luce		177	844	141
<i>La signora Matilde</i>	Melluso e Schiavo	Indipendente regionale		179	724	122
<i>Sicilia grand tour 2.0</i>	G. Italia	Indipendente regionale		180	720	180
<i>Il colore della fatica</i>	A. Gloppero	Indipendente regionale		183	549	107
<i>Ragazzi di stadio</i>	D. Segre	Indipendente regionale		186	424	84
<i>La regina di Casetta</i>	Francesco Fei	Movieday		188	381	66
<i>Tutti giù per aria</i>	F. Cordio	Own Air		189	344	46
<i>Il vangelo secondo matteo z.</i>	E. Marrese	Indipendente regionale		190	310	63
<i>Angeli del sud</i>	B. Colella	Zenit distribuzione		191	277	54
TOT: 57 documentari						

Fonti: *I dati del cinema italiano - Cinetel* (numero relativo all'anno 2019). Elaborazione a cura dell'autore.

TABELLA 4 – DATI BOX OFFICE DOCUMENTARIO ITALIANO 2018

TITOLO	REGISTA	DISTRIBUTORE	POSIZIONE TOP 100	POSIZIONE FOCUS ITALIA	INCASSI	PRESENZE
<i>Caravaggio, l'anima e il sangue</i>	Jesus Garces Lambert	Nexo Digital	98	/	1.469.008	164.560
<i>Santiago, Italia</i>	Nanni Moretti	Academy Two		42	467.207	72.804
<i>Almost Nothing - CERN</i>	Manicor e Zimmerfrei	I Wonder Pictures		83	43.128	5.939
<i>Terra bruciata!</i>	L. Gianfrancesco	Istituto Luce		95	26.547	5.242
<i>1938 Diversi</i>	G. Treves	Mariposa		96	25.161	5.687
<i>La strada dei Samouni</i>	Stefano Savona	Cineteca di Bologna		102	19.534	3.706
<i>Up & Down - Un film normale</i>	Ruffini e Pacini	Indipendente regionale		103	18.986	2.961
<i>Arrivederci Saigon</i>	W. Labate	Istituto Luce		105	16.705	2.950
<i>Piazza Vittorio</i>	Abel Ferrara	Mariposa		106	15.875	2.957
<i>Roma golpe Capitale</i>	F. Cordio	Own Air		108	15.562	2.268
<i>Funerapolis - A suburban portrait</i>	A. Redaelli	Indipendente regionale		112	14.495	2.488
<i>Ora e sempre riprendiamoci la vita</i>	S. Agosti	Istituto Luce		120	11.639	2.097
<i>Haiku sull'albero del prugno</i>	M. Melehi	Indipendente regionale		121	11.341	1.889
<i>Isis, Tomorrow. The Lost Souls of Mosul</i>	Mannocchi e Romenzi	Zalab		122	9.779	1.850
<i>Essere Gigione</i>	V. Vestoso	Capetown Film		123	8.532	1.330

<i>Diva!</i>	F. Patierno	Officine Ubu		126	8.429	1.547
<i>The Harvest</i>	A. P. Mariani	Indipendente regionale		128	8.144	1.570
<i>I Villani</i>	D. De Luca	Zalab		129	7.868	1.305
<i>The Strange Sound of Happiness</i>	D. P. Panarello	APAPAJA		130	7.633	1.471
<i>Surbiles</i>	G. Columbu	Istituto Luce		138	6.313	1.127
<i>Nel nome di Antea</i>	M. Martella	Istituto Luce		144	5.545	1.164
<i>1938 - Quando scoprimmo di non essere più italiani</i>	Pietro Suber	Istituto Luce		145	5.457	1.111
<i>Gli ultimi butteri</i>	W. Bencini	Istituto Luce		150	4.363	817
<i>Il principe di Ostia Bronx</i>	R. Passerini	Kinè		151	4.322	642
<i>Il patto della montagna</i>	Pellegrini e Cecconello	Indipendente regionale		152	4.256	844
<i>Pagine Nascoste</i>	S. Varani	Istituto Luce		153	4.243	885
<i>Il teatro al lavoro</i>	M. Pacifico	Kio Film		154	4.239	638
<i>Choose Love</i>	T. Torelli	Indipendente regionale		155	4.000	493
<i>Conversazioni atomiche</i>	F. Farina	Istituto Luce		160	3.479	724
<i>Lorello e Brunello</i>	J. Quadri	Passepartout		162	3.409	552
<i>Friedkin Uncut - Un diavolo di regista</i>	F. Zippel	Wanted Cinema		166	3.170	432
<i>Il club dei 27</i>	M. Zoni	Istituto Luce		167	3.170	652
<i>Alla salute</i>	B. Filì	Indipendente regionale		170	2.687	449
<i>Happy Winter</i>	G. Totaro	I Wonder Pictures		174	2.246	465
<i>Essere divina</i>	L. Pellegrini	On Air		176	2.118	298
<i>Uno sguardo alla terra</i>	P. Marcias	Istituto Luce		179	2.036	431

<i>Come vincere la guerra</i>	R. Sejko	Istituto Luce		181	1.879	413
<i>Boxe capitale</i>	R. Palma	Asap Cinema Network		182	1.866	373
<i>Transumanza tour</i>	V. Gnesini	Indipendente regionale		186	1.529	278
<i>Un paese per vecchi</i>	Cravero e Jona	Lab 80 film		188	1.461	286
<i>Storie del dormiveglia</i>	L. Magi	Kinë		190	1.311	298
<i>La libertà non deve morire in mare</i>	A. Lo Piero	Distribuzione indipendente		191	1.296	229
<i>Bogside Story</i>	Forte e Laino	Distribuzione indipendente		192	1.069	205
<i>The Milk System</i>	A. Pichler	Movieday		194	753	119
<i>Oltremare</i>	L. Bianconi	Istituto Luce		196	679	162
<i>La morte legale</i>	Giulietti e Barbieri	Distribuzione indipendente		197	636	134
<i>Maneggiare con cura</i>	F. Clerici	Distribuzione indipendente		198	587	96
<i>Ivonne</i>	V. Vito Ioro	Indipendente regionale		199	538	70
<i>Io sono Valentina Nappi</i>	M. Stambrini	Indipendente regionale		201	514	73
<i>Vinilici</i>	F. Iannucci	Mescalito		202	311	61
<i>Fuoricampo</i>	Collettiva Melkanaa	Distribuzione indipendente		204	287	59
<i>My war is not over</i>	B. Bigoni	Indipendente regionale		205	286	41
<i>Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi</i>	M. Martinelli	Indipendente regionale		207	171	41
<i>Gipo, lo zingaro di Barriera</i>	A. Castelletto	Indipendente regionale		208	127	25
<i>La lingua dei furfanti</i>	E. Sgarbi	Indipendente regionale		210	96	32
TOT: 55 documentari						

Fonti: *I dati del cinema italiano - Cinetel* (numero relativo all'anno 2018). Elaborazione a cura dell'autore.

RINGRAZIAMENTI

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la cura attenta e paziente dei miei relatori Marco Cucco e Veronica Innocenti. Ringrazio altresì i professori Roy Menarini, Luca Barra, Paolo Noto e Marta Boni per gli spunti critici e i loro incoraggiamenti. Tante sono anche le personalità del mondo del documentario piene di entusiasmo e di tenacia che ho incontrato lungo la strada e da cui ho trovato ispirazione e supporto, tra questi: i documentaristi Massimo Arvat, Angelita Fiore, Alessandro Rossi, Paolo Pisanelli; insieme a Claudia Maci, Alberto Lastrucci, Francesco Virga, Giorgio Gosetti, Alessandro Signetto e Luca Mosso (ma potrei nominarne molti altri). Non può mancare anche la famiglia del Filmstudio 90 di Varese con Giulio Rossini, Alessandro Leone, Gabriele Ciglia e Marta Crivelli, sempre vicini e curiosi di sapere degli esiti della ricerca nonostante la distanza fisica. Ringrazio anche i miei colleghi dottorandi Giulio Tosi, Greta Delpanno, Luca Prono e Matteo Marinello per il supporto e l'ascolto costante.

Un doveroso ringraziamento va anche alla mia famiglia tutta: in particolare, a mia madre e mio padre che mi hanno dato sostegno nei momenti più difficili, a mia sorella che è sempre in grado di smorzare la tensione con il suo senso ironico e agli antenati che sono mia sorgente di vita e di guarigione. Allo stesso modo, non sarei riuscito a superare le tante sfide interiori che si sono succedute nello sviluppo di questa ricerca senza i miei angeli custodi Elena e Antonello, insieme a tutti gli amici che hanno creduto in me tra cui Pinc, Ras, Sneha, Sofia, Krishangi, Corrado e Mary (chiedo venia a chi manca all'appello).

Non posso omettere da questo lungo elenco i miei mentori Shaida, Mark Mincolla, Gabor Maté e Gianluco Gotto che mi hanno dato forza, luce e coraggio nei momenti più bui. Infine, ringrazio di tutto cuore anche le mie guide invisibili ma sempre attente e presenti con il loro Amore incommensurabile.