

## Capitolo IV: LE LEGGI SUL DOCUMENTARIO

*“Si sa che in Italia il documentario, per ragioni varie a tutti note, non ha mercato. Perché non si tenta di crearlo con la stessa formula adottata in Inghilterra?”[...] “Il problema del mercato del documentario è molto più complesso e difficile. Ci vorrebbe una buona legge. Ma troppi interessi fanno sì che in quindici anni non si sia riusciti ancora ad averla”.<sup>53</sup>*

Il riferimento al documentario etnografico, che caratterizza gran parte della produzione dei documentari a partire dal dopoguerra, ci impone di affrontare la questione relativa alla legislazione che in quegli anni condiziona lo scenario produttivo creando all'interno dello stesso una serie di difficoltà.

Nell'Italia di quegli anni, poche sono le leggi che avrebbero dovuto regolamentare e salvaguardare il settore del cinema documentario e che, susseguitesi fino al 1965, hanno tenuto conto solo degli interessi meramente economici e commerciali e non hanno invece favorito la produzione sul piano qualitativo.

Di fatto sono state favorite solo le esigenze lucrative dei produttori, degli esercenti, dei distributori, e non i valori culturali dei prodotti, posti in second'ordine rispetto alle esigenze di mercato. Se inizialmente, negli anni del dopoguerra, il documentario corrispondeva ad una sete di verità, ad una naturale esigenza di rinnovamento,

dal 1949 in poi, con l'approvazione della nuova legge sul cinema che riservava ai documentari la percentuale del 3% sugli incassi, la fioritura si trasforma in inflazione e il fatto artistico o sperimentale, nella più grossa speculazione cinematografica del dopoguerra.<sup>54</sup>

Così, nei primi anni, si può parlare di quella che si definisce una “corsa al documentario,”<sup>55</sup> determinata dalla volontà da parte delle leggi di incrementare la produzione premiando le opere considerate migliori, anche se di fatto non sempre rispondevano a criteri di qualità.

---

<sup>53</sup> GANDIN Michele, *I cortometraggi in Italia* in “Cinema Nuovo” n. 160, novembre 1962, p. 457

<sup>54</sup> CARPI Fabio, *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958, citato in BERNAGOZZI Gianpaolo (a cura di), *Il cinema allo specchio: appunti per una storia del documentario*, Bologna, Patron ed., 1985, p. 127

<sup>55</sup> CARANCINI G., *Film scientifici e documentari sull'arte* in “Cinema” n. 46, 1950, pp.142,143 citato in BERNAGOZZI Gianpaolo (a cura di), *Op. cit.*, p. 109

Già a partire dall'istituzione della programmazione obbligatoria e ancora di più con la concessione del premio governativo del 3%, si è scatenata una speculazione sfrenata

provocando la gara dei cortometraggi fatti in casa [...] stimolando la produzione di una marea di pizze inutili e noiose, e disgustando il pubblico, costretto a subire nelle sale, migliaia e migliaia di metri non digeribili per dare la possibilità ad un gruppo di persone per altro incompetenti, di ingoiare il premio governativo.<sup>56</sup>

Per non parlare del rapporto tra il pubblico e il documentario, che spesso proprio a seguito di queste leggi, è diventato un colloquio assente, un dialogo mancato.

Il risultato di queste leggi in termini di rapporto con gli spettatori è stato quello di creare una forte avversione del pubblico nei confronti del dilagare di corti noiosi e inutili che dovevano essere obbligatoriamente proiettati prima della visione di ogni film in sala.

Ciò ha progressivamente contribuito ad un allontanamento della cultura cinematografica e del pubblico italiano dal documentario.

In secondo luogo la legge si è fatta portavoce di una distinzione ancora più radicata tra film a soggetto (lungometraggio) e documentario, differenza che in realtà andrebbe rivalutata come puramente arbitraria o rispondente ad una ragione meramente economica.

Era conveniente per i produttori che il documentario rientrasse nella categoria del "cinema corto", per questioni economiche.

I piccoli produttori avevano così vita difficile, costretti a realizzare i documentari tenendo conto di troppi vincoli.

In terzo luogo il documentario spesso è stato considerato come un ponte di passaggio per arrivare al film di lungometraggio, per cui il cinema corto, in Italia è ancora oggi purtroppo per molti, solo una tappa di passaggio verso il cinema lungo.

#### IV.1 Dalla programmazione obbligatoria ai premi di qualità

Con la fondazione dell'Istituto LUCE (Unione Cinematografica Educativa) si dà un forte impulso alla produzione decidendo nel 1927 di produrre oltre ai cortometraggi di carattere propagandistico e educativo-didattico, i cinegiornali. La legge del 1923

---

<sup>56</sup> LIZZANI Carlo, *Addio documentario* in "Filmcritica: mensile di cinema, teatro" n. 2, gen. 1951, p.38-39

aveva già garantito al LUCE il monopolio dell'informazione cinematografica e sancito l'obbligo di programmazione nelle sale per il cinegiornale.

Nella realizzazione di cortometraggi e di lungometraggi, la casa di produzione Cines, apporta in quegli anni un valido sostegno all'introduzione del sonoro; nel 1938 nasce la INCOM, l'Industria Corto Metraggi, a seguito della quale sorgeranno infatti altre iniziative private che contribuiranno a far accrescere ed affermare la produzione documentaria tra gli anni del 1938 e del 1943.

Ma la legge del 1941 promuove una prima produzione "indipendente", riconoscendo che il 30% della produzione venga realizzato da case cinematografiche diverse dal Luce e sancisce l'obbligo di programmazione nelle sale dei documentari.

È proprio in questi anni infatti che viene istituita la programmazione obbligatoria, successivamente abolita negli anni '70.

A partire dal dopoguerra però, la solidità che il documentario ha raggiunto grazie anche al monopolio Luce si sgretola.

Dal 1945 in poi ci sono infatti una serie di interventi legislativi che tentano di favorire la vita del documentario ma di fatto non ci riescono: tra la legge n. 678 del 1945 e la legge Corona n. 1213 del 1965, si susseguono le leggi n. 379/1947, n. 958/1949, n. 897/1956, e n. 1097/1959.

Il decreto n. 678 del 5 ottobre 1945 è il primo provvedimento di legge che dà un assetto all'industria cinematografica italiana, riconoscendo di fatto la necessità di sostegno al cortometraggio, a favore del quale il governo stanziava dei contributi statali:

l'art.8 concedeva infatti ai produttori di cortometraggi documentari e d'attualità una quota del tre per cento dell'introito lordo degli spettacoli cinematografici all'interno dei quali i film venivano proiettati.<sup>57</sup>

Ciò assicura di fatto ai produttori un incasso garantito soprattutto riducendo al minimo i costi di produzione, così molto spesso i cortometraggi non superano gli 11 minuti, cioè una bobina di 300 metri; detti limiti valgono anche per il documentario che allora rientrava in questa categoria.

Con questa legge si garantisce la copertura delle spese di produzione e la successiva distribuzione nelle sale del documentario, abbinandolo ad un lungometraggio.

Un secondo provvedimento si attua con la legge successiva n. 379 del 16 maggio 1947

---

<sup>57</sup> PILLERI Giuseppe (a cura di), *La Sardegna nello Schermo, film, documentari, cinegiornali* in "Quaderni della Cineteca Sarda Società Umanitaria", n. 2, novembre, CUEC editrice, 1995.

che apporta alcune modifiche al decreto precedente, distinguendo cortometraggio e documentario e riconoscendo per quest'ultimo, la possibilità di usufruire di un mercato naturale e spontaneo.

Resta però in vigore il principio di proiezione obbligatoria del corto, abbinato a un film lungometraggio a soggetto.

Con questa stessa legge il governo si assicura anche il controllo del cinema, ponendolo alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio, tramite l'istituzione di un Ufficio Centrale per la Cinematografia e di un conseguente Comitato Tecnico.

La legge n. 379/1947 infatti modifica ed ingigantisce gli apparati di incentivazione e di controllo; concede

a favore dei film nazionali a carattere documentario di lunghezza superiore ai 250 metri ed inferiore ai 2000 metri [...] un contributo pari al 3% dell'introito lordo degli spettacoli nei quali i films suddetti sono stati proiettati per un periodo di anni 4 dalla prima proiezione in pubblico [...] Il contributo suddetto è concesso alle imprese produttrici soltanto per i films documentari [...] che siano riconosciuti meritevoli dal Comitato tecnico.<sup>58</sup>

Si arriva così alla legge n. 958 del 1949 o Legge Andreotti che modifica i metraggi, insiste sul comitato tecnico ed avvia un processo che privilegia, senza alcuna giustificazione, il colore.

Questa legge stabilisce la lunghezza minima dei cortometraggi a 10 minuti e aggiunge un 2% sulle quote di incasso per i documentari ritenuti di qualità e a colori. Con essa inoltre si intende per cortometraggio:

il film di lunghezza non inferiore ai 250 metri e non superiore ai 2000 metri, anche se realizzato col sistema dei disegni animati. Se il cortometraggio è realizzato col sistema a colori, per l'ammissione ai benefici di legge è sufficiente la lunghezza minima di 180 metri [...] A favore del film nazionale cortometraggio [...] può essere concesso, su conforme parere del Comitato tecnico un contributo pari al 3 per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film stesso è stato proiettato per un periodo di tre anni dalla prima proiezione in pubblico.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Legge n. 379 del 16 maggio 1947

<sup>59</sup> Legge n. 958 del 29 dicembre 1949

Sempre su conforme parere del comitato tecnico poteva inoltre essere concesso un contributo pari al 2 per cento dell'introito lordo degli spettacoli nei quali il film stesso è stato proiettato, nei casi di eccezionale valore tecnico e artistico.

I documentari della Cineteca Lucana che usufruiscono in questi anni di tale agevolazione sono: *Domenica in paese* di Adriano Barbano (1954) cui “è concessa l'autorizzazione alla circolazione in copie in bianco e nero e al quale era stato concesso il contributo governativo del 3% in quanto film a colori”<sup>60</sup> e *Pisticci* di Michele Gandin (1955), per il quale il 26 novembre 1955 la Direzione Generale dello Spettacolo informa la Società FILMECO che il documentario, su parere del Comitato Tecnico per la Cinematografia, è stato ammesso al contributo del 3%, ed è inoltre meritevole dell'ulteriore contributo del 2% previsto dovuto alle pellicole a colori.<sup>61</sup>

La legge Andreotti del 1949 concentra inoltre, più della legge precedente del 1947, i poteri nelle mani della Presidenza del Consiglio e fa esplodere

la ballata dei miliardi [...] perché in quegli anni - fino al 1959 -, si arriva ad una spesa di 13.490.000 a carico dello Stato [...] per sovvenzionare un prodotto all'industria privata, per favorire il crearsi di un oligopolio fra i più prepotenti, per offrire un prodotto fantomatico ad un fantomatico pubblico, per creare attorno ai documentaristi il vuoto più squallido.

Non una “scuola” che possa creare uno stile e una garanzia di quantità nel tempo e di qualità nel prodotto; non uno spazio perché lo spettatore si abitui ad una sorta di dialogo con le immagini; [... si crea invece] un verticismo sciatto che privilegia il colore (per sole ed esclusive ragioni economiche) e bandisce il bianco e nero, materiale per sua natura più confacente alle riprese documentaristiche; una ballata per la grande industria dove si collocano le grosse case di produzione per soffocare i piccoli produttori e gli indipendenti.<sup>62</sup>

I veri documentaristi che non accettano le squallide imposizioni dei produttori, (che per diminuire i costi, cercano di contenere le spese di produzione, limitando anche gli spazi geografici ed evitando le trasferte o i sopralluoghi), restano senza lavoro mentre i produttori indipendenti sono costretti a vendere i loro film ai grandi cartelli delle produzioni Documento Film, SEDI Astra, INCOM, o Gamma.

In più, con queste leggi, poiché non viene più sancito l'obbligo per la proiezione, si rischia che i documentari non siano mai visti dal pubblico: la mancanza di controlli

---

<sup>60</sup> Visto di censura della Presidenza del Consiglio dei Ministri del documentario *Domenica in Paese* di Adriano Barbano (1954).

<sup>61</sup> Visto di censura della Presidenza del Consiglio dei Ministri del documentario *Pisticci* di Michele Gandin (1955).

<sup>62</sup> BERNAGOZZI Gianpaolo, *Il cinema corto: il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, ed. la casa Usher, 1979, p. 118-119

sulla reale circolazione nelle sale dei lavori causa di fatto una loro scomparsa e contribuisce ad allontanare nel nostro paese l'interesse generale per il documentario.

Si continua a favorire sempre più la quantità rispetto alla qualità, con uno sviluppo abnorme di documentari: in questi anni vengono presentati al Ministero dello spettacolo più di un centinaio di cortometraggi ogni tre mesi circa, e sempre più frequenti sono i casi per cui, pur di realizzare cortometraggi, si girano documentari su set di altri registi o si utilizzano gli spezzoni e gli scarti del documentario di testa.

Dopo aver speso tanti miliardi si arriva alla legge n. 897 del 1956<sup>63</sup> che assicura, agli esercenti che proiettano in sala oltre al lungometraggio anche un cortometraggio, uno sconto del 2% dei diritti erariali.

Si incentiva in questo modo la proiezione dei documentari in sala favorendo però questa volta non più i produttori, ma gli esercenti.

Anche la legge successiva n. 1097 del 1959,<sup>64</sup> pur non raccogliendo tutti i difetti di quella precedente, ingigantisce l'importanza del Comitato che comunque continua ad offrire esempi poco ortodossi con la presenza, ad esempio, di commissari della stessa commissione che contemporaneamente figurano nei titoli di testa dei documentari che devono essere premiati.

Ciò si accentua maggiormente in seguito alla legge Corona n. 1213 del 1965 che sancisce il nuovo ordinamento dei provvedimenti a favore della cinematografia ma, almeno per quanto riguarda il documentario, continua a farne regredire la produzione poiché sostituisce alle percentuali previste sugli incassi per i produttori, i cosiddetti premi di qualità.

La produzione continua ad imporre ai registi di girare al massimo per due giorni, (raramente tre), di fare dei sopralluoghi della durata massima di due giorni, dandogli di consueto non più di 800 – 1000 metri di pellicola e conferma che la durata del documentario di carattere etnografico o di documentazione sociale non deve superare i 10 minuti né essere inferiore, (poiché il rullo di circa 300 metri formato 35mm., durava appunto 10 minuti): questa costrizione temporale contribuisce al perdurare dell'equivoco che il documentario si identifichi con il cortometraggio.

C'erano difficoltà legate al fatto che bisognasse "lavorare con poca pellicola, con poco tempo, con pochi mezzi, con poco personale tecnico"<sup>65</sup> come commenta Di Gianni che

---

<sup>63</sup> Legge n. 897 del 31 luglio 1956: "agli esercenti di sale cinematografiche che proiettano oltre al film lungometraggio anche un solo film nazionale cortometraggio, o un solo film nazionale di attualità, ammessi alla programmazione obbligatoria [...] è concesso un abbuono pari al 2% dei diritti erariali".

<sup>64</sup> Legge n. 1097 del 22 dicembre 1959: nella nuova legge torna la figura del produttore al quale "è concesso un contributo pari al 2% [...] per un periodo di 3 anni sino ad un massimo di 4.500.000 per i cortometraggi a colori e di 2.500.000 per quelli in bianco e nero".

<sup>65</sup> IACCIO Pasquale, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia: ricordi e testimonianze*, Napoli, Liguori, 2002, p.142

decise per questo di autofinanziare il suo primo documentario con la Documento Film. Si avverte però in quegli anni la necessità che la Commissione cominci a funzionare con un certo rigore.

Le testimonianze raccolte attraverso il *Libro bianco sul cortometraggio italiano* redatto nel 1966 a cura dell'ANAC, ci dicono che in quell'anno vengono richieste Commissioni responsabili e con persone qualificate che evitino equivoche votazioni, favorendo pubblicità ai verbali, proiezioni pubbliche di tutti i documentari e la non assegnazione di tutti i premi di qualità in modo da privilegiare così i documentari che effettivamente lo meritino per livello artistico, tecnico, culturale.

Proprio attraverso il suddetto *Libro bianco sul cortometraggio italiano* è possibile ricostruire le condizioni disastrose in cui questi lavori vengono prodotti, con scarsi finanziamenti pubblici, con limitate agevolazioni produttive che impediscono di realizzare un dibattito serio intorno alle finalità scientifiche del cinema etnografico e contribuiscono al sempre più diffuso disinteresse per la cultura documentaria in Italia.

Se è con queste leggi che si può parlare di “morte del documentario”, perché si continua ad offuscare lo slancio vitale e a soffocare i nuovi e rari talenti, è pur vero che resistono in questo stesso periodo dei casi sporadici di testimonianze di un documentarismo d'autore nel quale rientrano i casi presi in esame in questo lavoro.

Infatti sono proprio gli anni '60 a consentire una maggiore riapertura della produzione documentaria nonostante le continue pressioni e limitazioni da parte dei produttori e della censura.

In questi anni emergono temi di interesse politico, di denuncia sociale e di attenzione verso le ultime realtà contadine che, oggetto dei documentari, rappresentano come li definisce Diego Carpitella:

una documentazione a futura memoria di una realtà che il lungometraggio di finzione è meno interessato a registrare, come se la marginalizzazione produttiva a cui il genere è costretto spingesse i registi a trattare temi anch'essi marginalizzati.<sup>66</sup>

Le case di produzione che concedono maggiore spazio a questa produzione sono la Documento, la SEDI di Enzo Nasso, la Nexus di Giorgio Patara, la Corona di Ezio Gagliardo.

I registi maggiormente legati ad esse sono tra gli altri: Lino Del Fra, Michele Gandin, Massimo Mida Puccini, Giuseppe Ferrara, Mario Carbone; essi affrontano i temi

---

<sup>66</sup> APRÀ Adriano, *Primi approcci al documentario italiano* in ARCHIVIO Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, *A proposito del film documentario*, Annali I, Roma, Edigraf, 1998, p.56

relativi al Sud, al folklore, ai costumi popolari, come emerge dalle pellicole sulla Basilicata conservate nella Cineteca Lucana. In questi anni solo alcuni di questi documentari vengono ammessi alla programmazione obbligatoria:<sup>67</sup>

1959 *Non basta soltanto l'alfabeto*, Michele Gandin

1960 *L'inceppata e La passione del grano*, Lino Del Fra

1961 *I sogni dei Musiù*, Vincenzo D'Ambrosio

1961 *Oro povero*, Toni De Gregorio

1961 *Donne di Lucania*, Giovanni Vento

1962 *La Lucania di Levi*, Massimo Mida Puccini

1964 *Le Laure*, Agostino Di Ciaula

1964 *CH4 in Lucania*, Giuseppe Ferrara

Invece *Pericolo a Valsinni* (1960) di Luigi Di Gianni non viene ammesso alla programmazione obbligatoria, *Geografia della Basilicata* (1961) di Agostino Di Ciaula non viene fatto concorrere né alla programmazione obbligatoria né ai premi di qualità, mentre *Lettera dal Sud* (1962) di Massimo Mida Puccini viene completamente escluso dalla programmazione obbligatoria.

In questo scenario, una figura assolutamente anomala nel panorama del cinema italiano non solo di quegli anni ma in fondo di sempre, anomala come scelte, come percorso, come autore cinematografico e poi come produttore è Gian Vittorio Baldi, anche per il fatto di esser diventato ad un certo punto produttore di film di grandi autori; fenomeno molto raro nel cinema italiano che un regista costituisca una società indipendente l'IDI, nel 1960.

Egli ha cercato di diversificare la sua attività senza pensare al mercato, una cosa che lo rende una mosca bianca; un caso unico non solo nella storia del cinema italiano ma in tutta la storia del cinema è il fatto che come produttore si sia mosso sempre in un'assoluta indifferenza nei confronti di quelli che erano i meccanismi del mercato, non pensando minimamente al pubblico, si direbbe, agiva sulla base dei propri desideri, di quello che voleva fare, di quello che lo interessava. Il che andava contro la logica comune dei produttori, soprattutto dell'epoca.<sup>68</sup>

#### IV.2 Dagli anni '70 ad oggi

La tendenza, a partire dagli anni '60, è quella di realizzare un genere di documentario che prediliga l'inchiesta rapportata al nuovo strumento di comunicazione di quegli

<sup>67</sup> I dati relativi alla programmazione obbligatoria ricavati dalla domanda di revisione, sono stati inseriti, dove presenti, all'interno delle schede dei documentari, p. 61

<sup>68</sup> Dall'intervista a Roberto Chiesi su Gian Vittorio Baldi rilasciatami il 17 maggio 2007.



anni: la televisione, come fa Joris Ivens con il documentario *L'Italia non è un Paese povero* (1959), che viene però censurato dalla Rai.

A partire da questi anni, con il cambiare delle strutture e con la nascita della televisione, si apre una nuova strada al documentario, si comincia ad uscire dall'esperienza di un cinema al servizio del potere e si spera di trovare un altro mercato, un altro pubblico, il più lontano possibile dalle sovvenzioni governative.

Infatti dalla formula 10' e dal famoso premio di qualità, si passa alla committenza televisiva della RAI-TV.

Verso il 1972-73 l'Istituto LUCE produce alcuni lavori di antropologia visiva (DFA Documentazione folklorica audiovisiva) con l'Università di Roma.

Nel 1978 in un articolo di "Cinema 60", Gianfranco Mingozzi afferma:

forse l'unica possibilità di ripresa potrebbe darla la televisione [...] mi sto occupando di un programma alla televisione sulla produzione di Ernesto De Martino. Con gli altri collaboratori visitiamo i suoi libri tramite personaggi e problemi incontrati nel sud, comparando la situazione di oggi con quella di ieri.<sup>69</sup>

Un punto di riferimento diventa il dipartimento di Ricerche e sperimentazioni dei programmi della RAI TV che in collaborazione con la Terza Rete realizzerà alcuni programmi di documentazione sociale a 16mm o in elettronica.

Come afferma Virgilio Tosi,<sup>70</sup> un settore specifico della televisione italiana, quello costituito dal Servizio ricerche e sperimentazione programmi, ha negli ultimi anni dato un contributo importante all'utilizzazione delle tecniche audiovisive in campo antropologico-culturale.

Tra gli anni '70 e '80 però, la televisione non si interessa più alla produzione di "documentari creativi"; infatti quasi tutti gli autori che in questi anni producono documentari, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, si rivolgono ad un altro canale, quello dei Festival.

Comincia a nascere così una produzione documentaristica spontanea, disordinata, attraverso il Festival dei Popoli di Firenze, di Salsomaggiore, di Bellaria, che offrono occasioni per mostrare a un pubblico più ampio opere altrimenti destinate a circuiti marginali.

---

<sup>69</sup> TROIANELLI Enza, *A colloquio con Gianfranco Mingozzi* in "Cinema 60: mensile di cultura cinematografica" n. 119, gen. 1978, p.50

<sup>70</sup> TOSI Virgilio *Produzione e fruizione del film documentario* in SPARTI Pepa (a cura di), *Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto: Italia e Francia*, Venezia, Marsilio, 1982, p. 108

Così, il genere documentario che sembrava destinato all'estinzione dimostra, a partire dagli anni '80, un improvviso slancio di vitalità.

Nel 1983 nasce l'Associazione Cineasti Torinesi che ha uno sguardo privilegiato nei confronti della documentazione sociale.

Il documentarismo cerca, così, spazi di maggiore credibilità; tenta di recuperare il cammino perduto, e l'attendibilità negatagli da un governo troppo attento e da uno spettatore troppo disattento; dove attenzione-disattenzione sono i due poli di una stessa politica. E cerca questo suo spazio. Lo cerca nelle sale dei quartieri; nelle scuole e nelle università.<sup>71</sup>

L'intervento dello Stato ha negli anni emarginato il documentario, non gli ha consentito di avere una propria industria, un proprio mercato, una propria distribuzione. In passato venivano proiettati nelle sale come distrazione prima del cinema lungo, suscitando disinteresse tanto che gli esercenti finivano per non proiettarli o per accorciarli.

Nel 1961 Bizzarri accusava il governo italiano di non essersi mai posto il problema di

dare una legge seria al nostro cinema, una legge che gli permettesse di mantenere una posizione autonoma anche sul piano industriale e commerciale; cioè quella posizione di autonomia, di prestigio, che il cinema italiano si era conquistata col neorealismo nel dopoguerra, non aveva trovato dal 1946-48 fino al 1954-55 una corrispondente forza economica ed industriale.<sup>72</sup>

Oggi, a conclusione della disamina dei provvedimenti legislativi passati, si auspica il ritorno del documentario nelle sale cinematografiche, che presuppone una sua programmazione, una sua rete di distribuzione e di commercializzazione del tutto indipendente dal lungometraggio, mediante un circuito autonomo, rinnovando costantemente il desiderio negli spettatori di frequentare le sale in modo da consentire migliori condizioni per la libera circolazione.

Sono sicuramente queste le premesse che permetteranno al documentario di non essere più relegato negli angusti luoghi del cinema corto, nei quali è rimasto purtroppo confinato già per molti anni in Italia.

---

<sup>71</sup> BERNAGOZZI Gianpaolo, *Il cinema corto: il documentario nella vita italiana 1945-1980*, Firenze, ed. la casa Usher, 1979, p. 152

<sup>72</sup> BIZZARRI Libero, *Dibattito tra i registi della nuova generazione* in "Cinema 60: mensile di cultura cinematografica" n. 11-12, maggio 1961, p. 27- 28

A tal riguardo l'Associazione Documentaristi Italiani (Doc/it), nata nel 1998, ha elaborato una serie di iniziative che possano essere in grado di supportare lo sviluppo di un mercato autonomo del documentario.

Sulla base degli Stati Generali del Documentario italiano, redatti a Bologna (21-23 settembre 2006) il Gruppo di lavoro Distribuzione e Diffusione, a cura di Gaetano Stucchi e Gianluca Sciannameo, propone una serie di soluzioni alle criticità evidenziate a sostegno dei vari ambiti della produzione e distribuzione e della diffusione territoriale di documentari.

Queste proposte potrebbero essere utili per la possibile distribuzione in sala e diffusione sul mercato editoriale dei documentari della Cineteca Lucana, qui presi in esame. Nell'ambito della distribuzione, il gruppo di lavoro della Doc/it individua quale fattore critico lo scarso incentivo, mediante l'erogazione di contributi da parte dello Stato e delle Regioni per il sostegno all'audiovisivo; Doc/it propone la costruzione di un'esperienza pilota di distribuzione in sala di una selezione di documentari italiani, in un numero limitato di sale, in alcune Regioni attrezzate per la proiezione digitale con il patrocinio e il sostegno finanziario ministeriale.

Sarebbe il caso eventualmente a mio avviso di favorire anche la diffusione in televisione e on-line del prodotto documentario attraverso rapporti diretti con le sedi regionali RAI per promuovere la conoscenza dei documentari presso le realtà locali.

Per quanto riguarda invece la distribuzione editoriale in dvd, Doc/it suggerisce a questo proposito la realizzazione di proposte che comprendendo il documentario italiano, pongano particolare attenzione alle produzioni giacenti negli Archivi audiovisivi delle diverse Regioni italiane, prevedendo anche la promozione di eventi extra-regionali e internazionali.