

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo**

**Tesi di laurea Triennale**

**L'esperienza personale come base per la ricostruzione del reale: Il cinema di Robert J.**

**Flaherty**

**Personal experience as a basis for the reconstruction of reality: The cinema of Robert J. Flaherty**

**Relatore: Chiar.mo Prof. Mirco Melanco**

**Laureando: Pietro Maschio**

**Matricola: 1232938**

**Anno Accademico**

**2022/2023**



## INDICE

Introduzione	p. 5
<b>1. Vita e Metodo</b>	
1.1 Il cinema del reale	p. 7
1.2 La vita di Flaherty	p. 10
1.3 Il Metodo	p. 17
<b>2. Eredità e Critica</b>	
2.1 Effetto della ricostruzione del reale	p. 33
2.2 Rappresentazione dell'Altro	p. 38
Conclusioni	p. 45
Bibliografia e sitografia	p. 49



## Introduzione

La tesi è rivolta allo studio della figura di Robert Joseph Flaherty, autore capostipite e pioniere della cinematografia documentaria narrativa, regista statunitense nato nel 1884. La base di partenza utilizzata per iniziare la ricerca è il libro biografico della moglie Frances Hubbard Flaherty *The Odyssey of a Film-maker, Robert Flaherty's Story* che funge da fondamenta per l'analisi di questo particolare autore. La scelta dell'oggetto della tesi è stata presa ponderando il mio interesse per questo regista indipendente americano. Creatore di film di viaggio etno-identitari, Flaherty suscita sensazioni esotiche e stimola il senso dell'avventura umana, portando alla luce vissuti sconosciuti e realtà lontane.

L'elaborato di campo umanistico mira ad approfondire la vita dell'autore per comprendere come sia stato possibile arrivare alla metodologia con la quale affronta ogni suo lavoro. Ritenendo il percorso di Flaherty propedeutico ai suoi film, saranno analizzati il libro precedentemente citato e ulteriori articoli e materiali, fra cui il libro di Arthur Calder-Marshall *The Innocent Eye, The life of Robert J. Flaherty*. Questo approccio ha lo scopo di dare un senso alla sua poetica di "ricostruzione del reale" presente nei suoi documentari.

Il lavoro è iniziato con una attenta lettura del libro di Frances Hubbard Flaherty e proseguirà con vari approfondimenti sul metodo del regista arrivando alla considerazione di alcuni dei suoi film come *Nanook of the North* [1922; Nanuk l'eschimese], fortemente indicativi seppur relativamente. Si prosegue con lo studio della tecnica narrativa di cui il regista si serve per coinvolgere lo spettatore, creando un connubio fra realtà e finzione. Ruolo fondamentale hanno le tecniche pratiche che Flaherty apporta nella produzione cinematografica per far fronte alle condizioni avverse dei luoghi inospitali esplorati.

Per una conclusione più consapevole si considerano tutte le critiche volte al lavoro etnografico dell'inventore di uno stile cinematografico non solo innovativo, ma ancora oggi alla base del cinema narrativo documentario internazionale.



# 1. Vita e Metodo

## 1.1 Il cinema del reale

In questo primo paragrafo introduttivo viene fatta una panoramica sul cinema del reale e sulla narrazione documentaristica, su come ha preso piede nel mondo del cinema quel modo di cogliere la vita reale e conseguentemente sul come raccontarla. Partendo dall'iniziativa privata di alcuni autori rappresentativi del tema e arrivando così a creare un terreno di comprensione per quello che Robert Joseph Flaherty portò di nuovo nell'industria.

È importante fare un passo indietro e citare gli inventori del proiettore cinematografico ovvero i fratelli Auguste Lumière e Louis Lumière che il 13 febbraio del 1895 ottengono il brevetto per il cinématographe e in quegli anni esercitano una spinta creativa enorme su quello che poi verrà conosciuto come cinema. Quest'ultimo verrà definito tale grazie a tre elementi principali quali il proiettore, lo schermo e il pubblico pagante. Già dai numerosi lavori dei Lumière notiamo una direzione documentaristica ovvero una rappresentazione del reale che viene ricostruita, seppur mantenendo l'essenza della sua realtà.

<<Si capisce che i personaggi inquadrati compiono azioni non meramente realistiche – per fare un esempio rimangono in campo anche quando la messa in scena porterebbe a evoluzioni diverse, come nella *Bataille de neige* (1897; Battaglia con le palle di neve) ma costruite secondo esigenze spettacolari: il cinema del reale a volte necessita di questo tipo di interventi organizzativi delle scena e questo spesso accade fin dalle sue origini>><sup>1</sup>.

È proprio attraverso la visione di Battaglia di neve che si nota la ricostruzione di una scena che è realistica ma che utilizza un escamotage per far vivere a pieno la battaglia allo spettatore, ovvero mantenere gli attori fissi sullo stesso punto, cosa che non accadrebbe in una battaglia non inquadrata da una macchina da presa. Quest'ultima inquina la veridicità dell'avvenimento rappresentato ma non per questo il ritratto dei costumi e dei paesaggi del tempo viene meno. Nello stesso periodo in Italia il pioniere milanese Luca Fortunato Comerio, nato nel 1878, scatta nel 1894 una fotografia al re Umberto I in visita a Como, di cui ne fa una gigantografia che spedisce alla Casa Reale. Nel 1907 Comerio diventa ufficialmente il cineoperatore della Casa Reale. Vi era molto interesse sulla vita dei reali e Comerio si specializza nel riprendere il re durante le sue funzioni pubbliche ma anche nei suoi

---

<sup>1</sup> M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova, 2020, p. 20

momenti privati dal momento che aveva libero accesso per riprendere la famiglia reale. Ne sono degli esempi *Casa Savoia: vita privata dell'intera famiglia dei Reali d'Italia* e *La famiglia reale nell'intimità*, entrambi del 1911. Comerio mostra anche i primi germogli di quella documentaristica che sarà il timbro stilistico di Flaherty: dal 1911 è incaricato dalle autorità governative di seguire le operazioni belliche divenendo l'unico cineoperatore civile autorizzato a riprendere scene di guerra e

<<Oltre a essere un grande viaggiatore, un'altra dimensione caratteriale che contraddistingue la sua abilità creativa è l'innato coraggio: ne è simbolo l'immagine di quando si fa legare, con la sua cinepresa, all'aereo di Mario Calderara per ottenere delle inquadrature allora di straordinario interesse (*Riprese dall'aereo di Mario Calderara*, 1911)>><sup>2</sup>.

Si nota come i lavori di Comerio siano commissionati da fonti governative o ministeriali e persino reali, facendo emergere una prima differenza con quella che sarà poi l'etica lavorativa di Flaherty, che si distacca da quegli obiettivi sociali ed educativi che sono alla base di tante opere di registi che lo precedono. In seguito si approfondisce, con l'esempio del socialismo sovietico, come l'obiettivo politico possa plasmare il cinema documentario trasformandolo in pura propaganda. In Russia nel 1917 si cerca di eliminare ogni residuo dell'aristocrazia e della borghesia con la Rivoluzione Bolscevica e con la Rivoluzione d'Ottobre che porta al potere Lenin con il nuovo governo rivoluzionario. L'attacco al Palazzo d'Inverno spazza via il potere autocratico dello zar Nicola II Romanov e i suoi "kulaki"<sup>3</sup>, che avevano destato insoddisfazione nel popolo grazie a miseria di massa e inflazione. La Rivoluzione Russa porta al primo Stato socialista dove la sovranità è riconosciuta solo ai "Soviet"<sup>4</sup> e ha così inizio un sistema monopartitico. Lenin sostiene con forza il cinema ma dona al mezzo di comunicazione un nuovo aspetto più razionale e realistico:

<< [...] Dichiaro che, tra tutte le arti, è la più importante per allontanarsi dalla "decadenza borghese" e avvicinarsi a quella "obiettività" tanto utile alla formazione culturale di una nuova

---

<sup>2</sup> M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova, 2020, p. 40

<sup>3</sup> Nome con cui erano designati, nella Russia zarista e nei primi anni della Russia sovietica, i contadini benestanti, proprietari di una certa estensione di terra, che coltivavano avendo alle loro dipendenze altri contadini. La riforma agraria del 1906 fu concepita allo scopo di formare una borghesia terriera di k. che servisse da base per la modernizzazione dell'agricoltura. [www.treccani.it; Kulaki. Accesso 04 agosto 2023]

<sup>4</sup> Consiglio. Il termine, che ha in Russia un'estensione d'uso simile alla parola italiana *consiglio*. [www.treccani.it; Soviet. 04 agosto 2023]



classe sociale, quella del proletariato socialista. Per questo il cinema documentario sarà finanziato dal Governo, mentre la finzione è vista come “l’oppio dei popoli”>><sup>5</sup>.

Per il socialismo sovietico era quindi fondamentale la rappresentazione di fatti verosimili, non intendendo esimersi da un utilizzo di un montaggio creativo o spettacolare ma usando i mezzi cinematografici con alla base un principio di realtà. La missione era quella di riunificare le masse popolari e le etnie liberando il cinema da orpelli borghesi e capitalismo. Chi più si avvicina ad uno stile di documentaristico, svincolato da contaminazioni cinematografiche altre, è Dziga Vertov. Pseudonimo di David Abelevič Kaufman nasce il 2 gennaio del 1896 con origini ebraiche e sceglie di cambiare nome proprio per sottrarsi all’antisemitismo. Vertov, che tradotto dall’ucraino significa “Trottola Rotante”, produce i propri film con fondi statali ed è un pioniere di un nuovo metodo cosciente e incentrato su un criterio logico che utilizza dati provenienti da materiali di cronaca. Utilizza un montaggio organico grazie ad immagini decontestualizzate ma legate ad un tema specifico ottenendo una ricostruzione tematica. Questo procedimento è detto “Cine-verità” e si basa sulla vita colta alla “sprovvista” in modo inatteso, affinché i soggetti comuni ripresi non possano reagire in modo impostato, scegliendo quest’ultimi dalle strade e dalle piazze. Vertov inizia la sua carriera nel 1918 come montatore delle pellicole di attualità *Kinonedelja* (Cinesettimana), che verranno in Italia chiamati Cinegiornali, e dirigendo anche la sezione cinematografica di propaganda mettendo in pratica la sua politica rigorosamente non finzionale. I suoi lavori vanno di pari passo con una produzione teorica dichiarata, influenzata da studi neo-psichiatrici, che lo portano a produrre *Cine-ojo* [1924; Cineocchio]: film dal linguaggio innovativo e intraprendenza sperimentale. Cineocchio offre la possibilità di vedere ciò che l’occhio umano non riesce a vedere e, abolendo la figura dell’attore professionista, si concentra su trucchi di montaggio ritmici e dinamici. Vertov trova la sua massima evoluzione applicativa con *L’uomo con la macchina da presa* (1929), nel quale cerca di raggiungere un linguaggio cinematografico puro, frutto di tutti i suoi lavori precedenti, grazie ad una percezione del reale e dell’apparente. Il regista è convinto di arrivare ad un messaggio in definitiva democratico togliendo la voce narrante che in quel periodo era sotto forma di didascalie, che proprio perché scritte, erano inaccessibili a molti. Vi è in questo lavoro volontà di mostrare come il cinema sia parte fondante della realtà, inquadrando se stesso e impostando una visione antropomorfa. Vertov deve adattarsi ai cambiamenti del cinema che durante il consolidamento del potere di Stalin prende una tangente propagandistica e non più sperimentale: ritenuto strumento importante per il consenso delle masse, viene finanziato proprio per realizzare film di propaganda. Il montaggio dei film di propaganda di Vertov, basti pensare ad *Avanti, Soviet!* (1926), è incentrato sul far emergere

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 80

come la vita sia cambiata in positivo grazie all'impegno del partito Stalinista. Nonostante lui fosse un comunista convinto, soffre questo irrigidimento autoritario verso la libertà autoriale, preferendo la sperimentazione radicale che lo contraddistingue.

<< [...] Nel 1932 il comitato centrale del PCUS (sigla partito) [arriva] a condannare ufficialmente le teorie del "cine-occhio" accusandole di formalismo ed estetismo. Da questo momento, di fatto, per Vertov inizia il periodo discendente della sua carriera come era accaduto, a suo tempo in Italia, a Comerio: la crescita politica di governi dittatoriali taglia le ali a chi ha affrontato, finché ne ha avuto la possibilità, avventure esaltanti nell'aprire strade innovative al linguaggio del cinema del reale>><sup>6</sup>.

È quindi reso noto come i documentaristi del tempo fossero assoggettati a leggi e influenze politiche e come incombenze sociali prendessero il sopravvento sulla creatività che, seppur non venisse a mancare del tutto, era limitata da poteri più forti causando una inconscia o conscia modifica dei concetti rappresentati tramite i film. Ci si avvicina quindi a comprendere il modus operandi da cui Flaherty si discosterà nella sua metodologia, con innocenza e guidato dal suo percorso di vita. Posizionandosi al polo opposto rispetto al cinema vertoviano così strutturato e teorizzato, producendo film etnografici da uno stile pionieristico incentrato sull'avventura e sull'umanità che hanno contraddistinto prima di tutto la sua vita.

È importante accennare al fatto che in America, complice la distanza dal vecchio continente, non vi siano state conseguenze dirette dei danni delle guerre mondiali e dei poteri antidemocratici. Negli Usa vi fu immigrazione e importazione di essere umani di tutte le etnie, con il risultato di una grande interazione fra persone diverse fra loro e sperimentazione economica in campo siderurgico e agricolo, nonostante il razzismo rimanesse un problema specialmente nei confronti degli afroamericani.

## 1.2 La vita di Flaherty

È il 16 febbraio del 1884 che nasce Robert J. Flaherty, nello stato del Michigan ad Iron Mountain. Robert Henry Flaherty, padre di Robert Joseph, è figlio di un Protestante Irlandese che lascia l'Irlanda nel mezzo del diciannovesimo secolo per trasferirsi in Quebec. Il Signor Flaherty si sposta fra il sud del Canada e il nord degli Stati Uniti in cerca di fortuna e in quel territorio vi erano così tante opportunità che il diventare ricchi era solo una questione di scelta sul come poter rendere

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 124

possibile questa visione ottimistica ma reale. Robert H. Flaherty opta per l'industria mineraria, che in Minnesota e in Michigan era fonte di guadagno certa dati i giacimenti di ferro e rame. Il sogno americano diventa realtà e dal matrimonio con Susan Klöckner, ragazza tedesca di buona famiglia, nasceranno sette figli fra cui il maggiore Robert J. Flaherty. L'altra faccia della medaglia della prosperità americana era che, una volta raggiunta con facilità, la si poteva perdere da un momento all'altro, finendo in bancarotta grazie alle condizioni economiche fuori dal proprio controllo. Uno dei primi ricordi di Flaherty risale al suo nono anno di vita, quando i minatori in miseria e che combattevano contro la fame si ribellarono mettendo a rischio la vita del padre, marciando contro il suo ufficio armati di ascia e lanciando pietre.

<<Questo è chiaramente quello che un analista chiamerebbe “evento traumatico”, ma io direi piuttosto una esperienza di formazione del personaggio. Il ragazzo di nove anni era spaventato dalla possibilità che il padre potesse essere ucciso. Suo padre non morì; ma la violenza selvaggia era tipica del disordine dell'industria di quel tempo: un anno fortuna, quello dopo rovina e forse morte>><sup>7</sup>.

Il padre parte per il nord verso Lake of the Woods, lasciando la famiglia nella povera cittadina di minatori dove lui era il capo, e Susan Flaherty tiene alto lo spirito dei figli assicurandoli, dicendo loro che il padre era alla ricerca non del ferro o del rame ma dell'oro. Quando Robert H. Flaherty fa ritorno dopo un anno, porta con sé oro e quarzi colorati ma il giovane Robert rimane affascinato da qualcosa che per lui aveva molto più valore:

<< [...] lui mi portò qualcosa che era ancor più meraviglioso - mocassini Indiani, veri mocassini Indiani, lui disse. Non li ho mai indossati. Li portavo a scuola. Li facevo annusare ai miei amici - un profumo come nessun altro al mondo - l'indiano profumo del camoscio affumicato. Io ci dormivo tenendoli sotto al cuscino e sognando gli Indiani nella terra dell'oro>><sup>8</sup>.

Fin da giovane Robert dà segno di quanto per lui la vita delle persone appartenenti a culture diverse sia il centro dei suoi interessi, ritenendo molto più di valore l'etnografia rispetto alla convenzionale vita volta a valorizzare e ricercare la materialità. Nel 1896 Robert H. Flaherty ritorna

---

<sup>7</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p.17 <<This is clearly what psycho-analysts would call a 'traumatic', but I would say rather a character-forming, experience. The nine-year-old-boy was afraid his father would be murdered. His father wasn't; but the savage violence was typical of industrial unrest at that time: one year fortune, the next ruin and maybe death.>>

<sup>8</sup> Ivi, p. 17 << [...] he brought me something that was still more wonderful – Indian mocassins, real Indian mocassins, he said. I never wore them. I carried them to school. My particular freinds, as a great favor, I let smell them – a smell wich is like no other in the world – the Indian smell of smoked buckskin. I slept with them under my pillow at night and dreamed of Indians in land of gold. >> (traduzione dello studente)

in Canada, questa volta come manager della Golden Star Mine nell'area del Rainy Lake, Ontario. Porta con lui il giovane Robert, in parte per compagnia e in parte perché convinto che avrebbe imparato molto più rispetto a quanto avrebbe imparato a scuola. Trascorre almeno due anni con il padre e tutti rispettano la sua innocenza dal momento che è l'unico ragazzo. <<Quando le bande di indiani arrivavano al campo, loro mi portavano doni, mocassini, ora un luogo comune, e una volta persino arco e frecce. [...] Loro mi hanno insegnato molte cose. Cacciare, per esempio. Cacciare conigli nella nelle paludi di tamarack>><sup>9</sup>. Per Robert è una esperienza formativa e inizia a sognare una vita semplice e autonoma nelle terre selvagge. Maturata la consapevolezza di essere uno dei pionieri nella scoperta di quelle risorse minerarie, il giovane impara lezioni importanti che non avrebbe appreso tramite una educazione formale ed è inoltre un assiduo lettore di autori che parlano del loro mondo. <<Ma Mrs. Flaherty deve aver realizzato con uno shock quanto atrocemente ignorante fosse il suo primo genito sulle materie insegnate a scuola. Lui fu spedito all'Upper Canada College, Toronto, come convittore>><sup>10</sup>. Nel 1900, per dare al figlio conoscenze tecniche di cui avrebbe avuto bisogno, il padre lo manda al Michigan College of Mines dal momento che quella sembrava la sua strada e che << [...] era già maturato troppo nella vita pratica per acquisire discipline accademiche>><sup>11</sup>. Questo non porta comunque i risultati sperati, nonostante le materie in linea con i suoi interessi. Lo studio lo annoia perché vive la conoscenza come un dialogo con l'ambiente, sperimentando direttamente nella natura<sup>12</sup>.

<<Ma è un dato di fatto che dopo sette mesi le autorità del college, riconoscendo che non avesse qualità di un mineralogista accademico, gli dissero di non sprecare il suo tempo e il loro. Robert H. Flaherty, con sei altri figli da educare, decise che non vi era più nulla da fare per Bob. Preso atto dell'espulsione di Bob, lui gli augura il meglio in qualsiasi cosa avesse deciso di fare, ma facendo chiarezza sul fatto che avrebbe dovuto prendere la sua strada>><sup>13</sup>.

Robert prende la sua strada sapendo che il suo intelletto non si sarebbe arricchito al College of Mines. Conosce una ragazza di nome Frances J. Hubbard, i cui interessi erano simili ai suoi nonostante il background molto differente. Il padre di lei, il dottore Lucius L. Hubbard, è un distinto

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 18

<sup>10</sup> Ivi, p. 19

<sup>11</sup> Ivi, p. 20

<sup>12</sup> M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova, 2020, p. 136

<sup>13</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 20 <<But it is a fact that after seven months the college authorities, recognizing that he had none of the qualities of an academic mineralogist, told him not waste his time and theirs. Robert H. Flaherty, with six children to educate, decided that there was nothing more he could do for Bob. Hearing of Bob's expulsion, he wrote wishing him the best of luck in whatever he chose to do, but making it plain that from now on he was on his own.>>

mineralogista e geologo i cui passatempi sono collezionare rari libri e uccelli. Frances viene educata al Bryn Mawr e, accademicamente, lei e Flaherty sono a due poli opposti. Da ragazza anche lei accompagna il padre in una spedizione, esplorando le foreste del Maine e cominciando ad amare la vita nella natura selvaggia, portandola su un percorso simile a quello di Robert.

Flaherty trova soddisfazione nello scoprire fine a se stesso, senza la necessità di una ricerca dedita al denaro e anche se la scoperta è qualcosa di non prezioso quanto l'oro.

<<La frase 'paesi mai visti prima d'ora' racchiude uno dei segreti della vita e del lavoro di Flaherty.>><sup>14</sup>. Robert basa la sua vita e i suoi viaggi su questo concetto ma è anche il primo ad analizzarlo:

<<Quello che Flaherty davvero intendeva era un paese che non è mai stato visto prima da un uomo bianco. Gli indigeni che vagavano su quelle terre non contano. [...] Essere il primo uomo bianco in un luogo è una cosa meravigliosa, specialmente per un romantico. Ma, come camminare sulla neve fresca appena caduta, la nostra presenza distrugge la perfezione incontaminata. L'esploratore bianco può sperare di vedere come il mondo fosse prima dell'arrivo dell'uomo bianco; ma lui può solo vedere la reazione dell'arrivo del primo uomo. Lui sta guardando la fine dell'arcobaleno e può solo immaginare come sarebbero le cose se lui non fosse arrivato lì. Questo, penso, era una consuetudine del pensiero di Bob Flaherty acquisito viaggiando come accompagnatore di suo padre e i suoi uomini>><sup>15</sup>.

Flaherty vive quegli anni viaggiando, anche in parte per proseguire la sua professione primaria di ricercatore minerario ed esploratore. È nella Baia di Hudson, misteriosa terra dominata da commercianti di pelliccia, da Indiani e da Eschimesi, che dal 1910 al 1916 realizza una serie di missioni esplorative alla ricerca di giacimenti auriferi o ferrosi per conto dell'imprenditore Sir William Mackenzie. Significativo il fatto che spesso e volentieri Flaherty è accompagnato da colleghi e soprattutto da guide eschimesi che lo aiutano a superare pericoli quali l'arenarsi nei ghiacci della loro imbarcazione, uscendone grazie ad una canoa di salvataggio. Fin da questi anni, Flaherty inizia a familiarizzare con gli eschimesi e a conoscere la loro cultura e la loro vita difficile ridotta all'essenziale. Gli Indiani guardavano ogni sua mossa; che cosa mangiava e come lo mangiava, come

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 22

<sup>15</sup> Ibidem, <<what Flaherty really meant was that the country had not been seen before by white men. The Indians who roamed the country did not count. [...] Being the first white man in a place is wonderful thing, especially for a romantic. But, like walking over freshly fallen snow, one's own presence destroys the pristine perfection. The white explorer may wish to see a world as it was before the white man came; but he can only see it as it reacts to the coming of the first white man. He is looking for the rainbow's end, unless he can imaginatively reconstruct what thing would have been like if he had not been there. This, I think, was a habit of mind which Bob Flaherty acquired while travelling as an extra whit his father and his men.>>

fumava la sua pipa. << ‘Guarda! ’ esclamò uno, quando accesi un fiammifero per farmi luce, ‘Lui è troppo pigro per raggiungere il fuoco per del carbone. ’>><sup>16</sup>. Le donne giudicano il suo abbigliamento e il suo chiaro colore di pelle mentre gli uomini sono convinti ‘congelerà’ da un momento all’altro. Una volta attraversata la penisola di Cape Jones si imbattono nel primo accampamento di Eschimesi. Gli Indiani passano la responsabilità di portare Flaherty alla baia, fino a Great Whale, agli Eschimesi.

<< Da questo primo contatto con gli Eschimesi Flaherty sembra aver sentito subito una simpatia. Gli Indiani, [...], gli sono sembrati corrotti dal contatto con l’uomo bianco. Anche gli Eschimesi addestrati [al lavoro minerario dall’uomo bianco] sembrano invece mantenere la loro dignità razziale.>><sup>17</sup>

Molti di questi viaggi non ottengono i risultati sperati per quanto riguarda i minerali ma Flaherty convince Sir William Mackenzie della possibile esistenza di isole con ricchi giacimenti ferrosi. Il suo capo era più colpito dalle abilità esplorative e dall’indipendenza del ragazzo, che dalla possibilità di trovare del ferro. La sua intraprendenza e capacità di sopravvivenza, insegnatagli dagli Eschimesi, convincono Mackenzie ha spedire nuovamente Flaherty al Nord, che ormai chiamava casa. È impossibile dire con certezza quando prende coscienza che la sua vita lavorativa è destinata alla produzione di film ma si rende conto che la fotografia o la testimonianza scritta non era abbastanza per imprimere le sue esperienze. Prova infatti a raccontare le sue avventure pubblicando dei racconti, ne è un esempio *I miei amici esquimesi*. Comprendendo l’inefficacia del mezzo passa così alla cinepresa acquistando una Bell & Howell, sotto consiglio di Mackenzie. Flaherty, partecipando a queste numerose spedizioni nei ghiacci artici, dove molte volte rischia la vita, stimola la curiosità di chi non si accontenta di sentire le gesta dell’esploratore ma vuole fortemente prenderne visione. Flaherty possiede dei diari di viaggio, da lui sempre definiti vividi. Non sono tuttavia efficaci come spera dal momento che è una persona dotata nel fare discorsi ma non ha il talento del romanziere. << [...] Flaherty voleva un linguaggio più diretto con il quale parlare. I film avrebbero potuto fornire una lingua più franca, l’Esperanto degli occhi.>><sup>18</sup>

Non da subito la sua priorità è quella di girare dei film. Inizialmente l’obiettivo era arrivare alle Belcher Islands per provare che i giacimenti ferrosi erano redditizi, rimanendo un ricercatore di minerali in apparenza, ma segretamente un esploratore. La prima volta in cui Flaherty concepisce l’idea di fare un film avviene nei tristi periodi di noia in cui il tempo si fa pesante per la costrizione all’attesa ed è necessario aspettare che il meteo migliori o che si presenti la possibilità di spostarsi.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 31

<sup>17</sup> Ivi, p. 32 <<from this first contact with Eskimo Flaherty seems to have felt an instinctive sympathy. The Indians, [...], he found corrupted by contact with white men. But even post-trained Eskimo had retained their racial dignity.>>

<sup>18</sup> Ivi, p. 55-56

<<Molto è stato scritto sulla nascita del Flaherty regista; la maggior parte di questo è chiacchiera senza senso. La più profonda esperienza nella vita di Flaherty non ha nulla a che vedere con i film, l'arte o con l'esplorazione del Nord. Era la scoperta di persone che vivono la loro vita sempre ad un passo dalla morte e che vivono nel momento nobilmente>><sup>19</sup>.

Costruzione di igloo, danze, momenti spirituali e la caccia alla foca sono eventi tipici delle giornate degli Eschimesi e, insieme a qualche occasionale battibecco fra donne per chi venisse ripresa maggiormente, sono questi i primi soggetti che Flaherty imprime nella pellicola. La caccia alla foca è l'attività principale degli Inuit e l'attività che più garantiva loro il sostentamento della popolazione. Col tempo capisce che il girare film non può essere un hobby da seguire negli intervalli dal mappare ed esplorare. <<In realtà lui e la moglie Frances, che sarà decisiva nel consolidare la sua eredità in ottica cinefila, stanno già fantasticando un salto nell'industria dello spettacolo, soprattutto considerando l'interesse crescente nei confronti delle popolazioni dell'Artico>><sup>20</sup>. Partecipa anche a una lunga spedizione mirata a filmare i cervi e la caccia agli stessi. Questa è una forma di apprendimento per lui, imparando a destreggiarsi con la camera contro ogni circostanza difficile, nei territori più impervi del mondo. Questo si riflette sull'arte di Flaherty: <<la sua regia, d'altro canto, non gli è stata insegnata da nessuno. [...] Rotha suggerisce a Wright, che approva, che ci sia una misteriosa similarità fra il metodo degli eschimesi e quello abbracciato da Flaherty>><sup>21</sup>. Questo per evidenziare il fatto che non abbia imparato da nessun regista del suo tempo a fare film ma abbia preso ispirazione da ciò che apprendeva nelle sue avventure, specialmente in ambito etnologico.

<<Da nessuna parte la vita è più difficile rispetto alla vita Artica, eppure quando la vita è ridotta ai bisogni di base, l'arte e la poesia diventano uno di questi bisogni essenziali. L'arte per gli eschimesi è molto lontana dall'essere un mero oggetto: è un modo per vedere ed esprimere i valori della vita; un rituale di scoperta tramite i sentieri della natura e della vita umana rivelata dall'uomo>><sup>22</sup>.

Arthur Calder Marshall definisce quest'arte come qualcosa che <<É sempre stata lì: lui non l'ha creata; lui la rilasciata; ha aiutato a farla emergere>><sup>23</sup>. Flaherty, si noterà in seguito, ha allacciato un legame fra la sua arte e quella Eschimese. La seconda ha alimentato la prima facendola emergere

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 67

<sup>20</sup> C. M. Scherffig, La rappresentazione dell'altro, Il tascabile, [www.iltascabile.com](http://www.iltascabile.com), [15 agosto 2023]

<sup>21</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 69

<sup>22</sup> Ivi, pp. 69-70

<sup>23</sup> Ivi, p. 70

ma senza crearla; esisteva già. Questa filosofia si riflette anche sul metodo che Flaherty applica ai suoi documentari; lui osserva e assorbe ciò che esiste, rielaborandolo e portandolo allo scoperto.

<<Nel linguaggio Eschimese, una piccola distinzione sta fra ‘nomi e verbi’ ma quasi tutte le parole sono forme del verbo ‘essere’ il che già da sé è lacunoso. Tutte le parole proclamano in sé stesse la loro esistenza. L’Eschimese non è una lingua nominale; non è semplicemente nominare cose che già esistono, ma quasi portare sia l’oggetto che l’azione (nome e verbo) sullo stesso piano. Questa idea è riflessa anche nella pratica di nominare un neonato alla nascita: quando la madre è in travaglio, un’anziana si erge intorno e pronuncia differenti nomi idonei a cui ha pensato. Il bambino esce dal grembo quando il suo nome viene proclamato. In questo modo il nominare e il dare vita a nuove cose sono inestricabilmente legate>><sup>24</sup>.

Riprende, quindi, moltissime scene di vita degli eschimesi in quelle selvagge terre; non solo scene di caccia, ma anche di momenti di vita intrisi di quella semplicità tipica di queste cultura. Nel 1916, Flaherty ritorna a Toronto, dove abita con la moglie, per rivedere tutto il materiale girato alla moviola e accade un imprevisto destinato a cambiare il futuro di questo progetto di film sugli Inuit. Della cenere di sigaretta incendia accidentalmente la pellicola, al tempo altamente infiammabile, mandando in fumo parte di tutto il lavoro. La guerra è iniziata e Sir William Mackenzie non ha più interesse nell’esplorare territori quali la Baia di Hudson e tantomeno è preparato a comprare una nave per permettere ad uomo di girare 70,000 piedi di pellicola per poi mandarla in fumo per colpa di una sigaretta. L’ultima speranza di Flaherty è l’impronta accademica. Mostra i suoi materiali all’American Geographical Society e all’Explorers Club di New York ma si rende conto che

<<Le persone erano molto gentili, ma io potevo vedere che l’interesse che avevano per il film era di vedere cosa io ero stato e cosa io avevo fatto. Questo non era assolutamente ciò che volevo. Io volevo mostrare gli *Inuit*. E volevo mostrare loro non dal punto di vista della civilizzazione, ma come loro vedevano se stessi, come ‘noi, le persone’. Ho realizzato dopo che avrei dovuto lavorare in modo completamente diverso>><sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 70 <<In the Eskimo language, little distinction is made between ‘nouns and verbs’ but rather all words are forms of the verb ‘to be’ which itself is lacking in Eskimo. That is, all words proclaim in themselves their own existence. Eskimo isn’t a nominal language; it doesn’t simply name things which already exist, but rather brings both things and actions (nouns and verbs) into being as it goes along. This idea is reflected in the practice of naming a child at birth: when the mother is in labour, an old woman stands around and says as many different eligible names as she can think of. The child comes out of the womb when its own name is called. Thus the naming and the giving birth to the new things are inextricably bound together.>>

<sup>25</sup> Ivi, p.76-77 <<People were so polite, but I could see that what interest they took in the film was the friendly one of wanting to see where I had been and what I had done. That wasn’t what I wanted at all. I wanted to show the *Inuit*. And



Contro ogni aspettativa si presenta un'occasione per sfruttare quella miniera di materiale umano da lui scoperta. Flaherty ragiona insieme alla moglie e razionalizzando l'accaduto decide di tornare sui suoi passi, rendendosi conto della mancanza di un filo narrativo esaustivo nel film da lui girato. Sono immagini etnografiche utili per studi antropologici e risultano quindi scene di vita quotidiana disordinate di numerosi eschimesi, senza capo né coda, appunti di viaggio visivi.

<<Queste considerazioni, sostenute dalle riflessioni della moglie, portano l'autore a progettare una storia più originale nella quale un unico personaggio possa concentrare su se stesso le attività svolte da un intero popolo: chi meglio di un padre di famiglia può rappresentare in una sintesi realistica la vita di un microcosmo sociale?>><sup>26</sup>.

Nasce così l'idea di concentrare tutto su un unico personaggio, tornando al nord per nuove riprese più consapevoli e dando vita così al personaggio di Nanook. Flaherty inizia a girare *Nanook of the North* a trentaquattro anni, all'inizio degli anni 20, ci mette circa quattro anni a trovare investitori che credessero nel progetto.

### 1.3 Il metodo

Come precedentemente affermato, Robert Joseph Flaherty rappresenta il pioniere nel campo del documentario, noto per il suo metodo innovativo di girare film che ha influenzato il genere nel corso del tempo. Il suo approccio unico rivoluziona la narrazione cinematografica e apre nuove strade per la rappresentazione della realtà grazie all'introduzione di tecniche di forte impatto duraturo nel tempo. Una delle caratteristiche distintive del metodo di Flaherty è la sua combinazione di elementi documentaristici e di finzione. Nei suoi film, Flaherty crea una trama narrativa e sviluppa personaggi, pur mantenendo un forte legame con la realtà. Questo approccio permette al regista di creare storie coinvolgenti e di dare vita ai suoi soggetti, rendendo i suoi documentari più accessibili e coinvolgenti per il pubblico. Oltre alla narrazione, Flaherty introduce con i suoi lavori anche nuove tecniche di ripresa e montaggio. Noto per l'uso di primi piani intensi, che permettono di catturare l'espressione e l'emozione dei suoi soggetti in modo più intimo. Questa tecnica contribuisce a creare una connessione

---

I wanted to show them, not from the civilized point of view, but as they saw themselves, as 'we, the people'. I realized then that I must go to work in an entirely different way.>>

<sup>26</sup> M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova 2020, p. 144

più profonda tra il pubblico, i personaggi e i luoghi, utilizzando inquadrature suggestive per catturare la bellezza e l'essenza delle terre in cui gira i suoi film. Ad esempio, nel suo documentario *Man of Aran* [1934; L'uomo di Aran], si arma di inquadrature mozzafiato per mostrare la maestosità delle isole Aran e la durezza della vita dei pescatori locali. Queste tecniche visive rendono i suoi film non solo magnetici, ma vere opere d'arte visiva. Flaherty introduce anche il concetto di montaggio ritmico nei suoi film. Questa tecnica consiste nell'alternare sequenze di azione veloce con momenti di calma, creando un ritmo coinvolgente e dinamico. Questo approccio permette di mantenere l'attenzione del pubblico e creare un senso di suspense e tensione. Ad esempio, nel suo film *Moana* [1926; L'ultimo Eden], Flaherty si serve del montaggio ritmico per mostrare la vita quotidiana dei popoli polinesiani, alternando sequenze di pesca e navigazione con momenti di tranquillità e contemplazione. Il film è il risultato coinvolgente di questa innovazione e permette al pubblico di immergersi nella cultura e nella vita di queste comunità marginalizzate che sarebbero rimaste altrimenti invisibili.

Frances Hubbard, moglie del regista, nel suo libro biografico sul marito intitolato *The Odyssey of a Film-maker Robert Flaherty's Story*, pubblicato nel 1960, si concentra sulle esperienze vissute e sul dietro alle quinte dei viaggi che hanno dato vita ad alcuni dei più iconici film del compagno. Una delle prime dichiarazioni di Hubbard, che aiuta ad introdurre la peculiarità del lavoro di Flaherty, è

<<Ricordo quello che Sir Carol Reed mi ha detto, “Quando guardo i film delle altre persone solitamente riesco a dire esattamente come sono arrivati a quell'effetto; nei film di tuo marito non riesco a dirlo proprio per niente”. E una studentessa ha scritto nella sua tesi “I Film di Robert Flaherty e la loro Critica” rimarcando che la maggior parte della critica ha scritto la stessa cosa: loro hanno trovato una “sorta di magia” in questi film e non riescono a dire che tipo di magia fosse. Magia, cosa che noi non capiamo, che tendiamo a ridurre come “genialità”. Ma quello che noi riduciamo e semplifichiamo, la storia lo scrive di nuovo, non più come magia, ma come la scienza che è diventata>><sup>27</sup>.

Si intuisce da subito che da Flaherty scaturisce qualcosa di mai visto prima, in particolare con tre film dei suoi chiamati frequentemente “Film sullo Spirito dell’Uomo”, ovvero le tre biografie *Nanook of the North* sugli Eschimesi, *Moana* sui Polinesiani e *Man of Aran* sugli isolani che abitano le coste dell’Irlanda. Tutti hanno lo stesso macro-tema riguardante lo spirito con il quale questi popoli scendono a compromessi con l’ambiente. Flaherty pensa che gli Eschimesi abbiano trovato la soluzione al problema di vivere a contatto con una natura selvaggia nel loro spirito, e che lo stesso abbiano fatto i Polinesiani. L’Analogia con le nostre vite, secondo Flaherty, sta nel dover

---

<sup>27</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 9

imparare a vivere a contatto con le macchine: <<Il potere delle nostre grandi macchine di trasformare il mondo Robert Flaherty lo vede come una estensione del nostro stesso spirito. L'importanza della nuova macchina, la telecamera, era il potere di cambiare questo spirito, per trasformarci in noi stessi>><sup>28</sup>. A Hubbard viene chiesto di descrivere il lavoro del marito con una parola, la prima cosa le venisse in mente, come fosse una chiara chiamata per esplicitare ciò che davvero importa per comprendere il suo operato. Lei dice “non-preconcetto”, non-preconception in inglese, che definisce parola da esploratore:

<<Non-preconception è il prerequisito per scoprire, perchè è uno stato mentale. Quando tu non hai un pregiudizio, poi puoi lanciarti alla scoperta. Non vi è nient'altro che puoi fare. Tu inizi ad esplorare. “Tutta l'arte” disse Robert Flaherty, “è un tipo di esplorazione. Scoprire e rivelare è il modo con il quale ogni artista si mette a fare i suoi affari.” Gli esploratori, gli scopritori, sono i trasformatori del mondo. Ci sono gli scienziati che scoprono nuovi fatti, i filosofi che scoprono nei nuovi fatti nuove idee. Ma soprattutto, vi sono gli artisti, i poeti, visionari, che al di fuori dal crogiolo di nuovi fatti e nuove idee portano nuova vita, nuovo potere, nuovo movente, e un profondo ristoro. Loro scoprono per noi nuove immagini>><sup>29</sup>.

Preconcetto secondo il dizionario Treccani è << [...]concepito prima; si dice soprattutto di idee o giudizi formulati in modo irrazionale, sulla base di prevenzioni, di convinzioni ideologiche, di sentimenti istintivi, spesso per partito preso e senza una esperienza personale>><sup>30</sup>. La scoperta è l'essenza del miglioramento sociale e la mancanza di preconcetto è il contributo che Robert Flaherty dona alla regia, come metodo di scoperta nel processo di girare un film. I suoi film non vanno però confusi con il movimento documentario che in quegli anni stava prendendo piede in tutto il mondo, per la sola ragione che i documentari sono precostituiti per obiettivi sociali e di educazione. La maggior parte dei documentari più famosi sono influenzati da obiettivi politici, dalla propaganda e da requisiti Hollywoodiani per il box office.

<<Questi film sono tempestivi [nel soddisfare una richiesta o adempiere ad un obiettivo], e servono, spesso potentemente e senza distinzioni, l'obiettivo del tempo per cui sono stati creati. Ma ci sono altri film, e quelli di Flaherty appartengono ad essi, che sono senza tempo. Sono

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 10

<sup>29</sup> Ivi, pp. 10-11

<sup>30</sup> [www.treccani.it](http://www.treccani.it); preconcetto. [28 agosto 2023]

atemporali nel senso che non discutono [un argomento], lo celebrano. E quello che celebrano, liberamente e spontaneamente, semplicemente e in modo puro, è l'argomento fine a se stesso>><sup>31</sup>.

Dopo aver compreso, grazie alle parole della moglie, la filosofia con la quale Flaherty si dedica alla sua regia, è il caso di tornare ad uno dei più celebri film da lui prodotti, se non il più celebre in assoluto. *Nanook of the North* nasce dall'idea di tornare al Nord con un impegno diverso e la decisione di girare un film seguendo quella poetica di ricostruzione del reale che sarebbe poi diventata canonica per il lavoro del regista. L'idea è dunque di riprendere ciò che è reale, ma con alla base uno stereotipo di uomo di famiglia ricostruito. Nanook vive davvero la vita di un Eschimese e combatte anche nella sua realtà per la vita ma il risultato finale è dato dalla ricostruzione di una vita di un padre che verosimilmente potrebbe appartenere a Nanook, ma che in verità viene edulcorata per esigenze narrative.

<<Perché non prendere un...un tipico Eschimese e la sua famiglia e farne una biografia delle loro vite attraverso gli anni? Qui c'è un uomo che ha meno risorse di qualsiasi altro uomo nel mondo. Lui vive in una desolazione a cui nessun'altra razza potrebbe sopravvivere. La sua vita è una costante lotta contro la fame. Nulla cresce; lui dipende esclusivamente da ciò che può uccidere; e tutto questo affrontando uno dei più terrificanti tiranni...il clima gelido del Nord, il più gelido del mondo>><sup>32</sup>.

Una volta sul posto Flaherty inizia la ricerca del suo uomo protagonista e fra la dozzina di Eschimesi selezionati sceglie proprio Nanook, già popolare in quel paese. Il vero nome dell'uomo è Allakariallak e viene scelto l'alias Nanook che in inuit significa orso. Insieme a quest'ultimo e con la sua approvazione sceglie altri tre giovani uomini come aiutanti. Il pacchetto comprende anche mogli e famiglie, una ventina di cani, kayak, slitte e tutti gli impedimenti che la caccia e la sopravvivenza comportano. Coinvolgere gli Inuit in questo film è parte dell'educazione che per lui rappresenta un aspetto fondamentale e necessario per la fuoriuscita del lavoro. Inizia mostrando fermi fotogrammi di loro stessi: <<[...] spesso loro la guardavano sottosopra. Dovevo prendere la fotografia dalle loro mani e condurli allo specchio nella mia capanna, vedendosi riflessi e con la fotografia a fianco, improvvisamente con un sorriso a trentadue denti, loro capivano>><sup>33</sup>.

Stavolta Flaherty non è munito solo di camera e pellicola ma porta con sé uno sviluppatore, una stampante e un proiettore. Aveva studiato il suo equipaggiamento scegliendo due telecamere Akeley,

---

<sup>31</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 11

<sup>32</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p.77

<sup>33</sup> Ivi, p. 83

le migliori per operare nell'estremo freddo perché lubrificate con grafite, al posto di olio o grasso. Ne è affascinato perché sono le prime ad avere un movimento giroscopico nella testa del treppiede operato da un solo braccio, ovvero un'importante rivoluzione tecnica che si sposa a perfezione con i materiali di Flaherty. Nulla può riprendere meglio una vasta distesa di mare ghiacciato, interrotto dalla sagoma di un cacciatore di foche e un imponente iceberg. Gli eschimesi aiutano Flaherty in tutto; portando l'acqua per sviluppare la pellicola e costruendo una bobina di asciugatura con il legno galleggiante trovato setacciando tutte le gelide coste. D'altro canto non conoscono il cinema e non sono coscienti fin da subito su cosa stiano contribuendo a fare.

Una delle prime scene di *Nanook* girate è la caccia al tricheco; l'Eschimese conduce Flaherty nella leggendaria caccia all'animale e, una volta pronte, decidono di proiettare le scene su una coperta, scatenando la confusione negli abitanti della Baia di Hudson.

<<Lui aveva ripreso Nanook che trafiggeva un tricheco, il tricheco che combatteva fra le onde per scappare, e Nanook sulla spiaggia che faticava nel trascinarlo mentre la compagna del tricheco cercava disperatamente di liberarlo. La luce del proiettore si accese. Ci fu completo silenzio nella capanna. Loro videro Nanook. Ma Nanook era nella capanna con loro, e non riuscivano a comprenderlo. Una volta visto il tricheco, disse Bob, si scatenò il pandemonio. "Tienilo!" Gridavano. "Tienilo!" e si stratonavano fra loro fra le sedie per raggiungere lo schermo e aiutare Nanook a trattenere quel tricheco!>><sup>34</sup>.

La fama di questo film si sparge per tutta la costa e ogni Eschimese che accorre sul posto viene convinto a guardare <<the iviuk aggie>><sup>35</sup> (pag 82 marshall). Tutta questa partecipazione mostra parte della filosofia nel girare un film che Flaherty ha evoluto negli anni: <<Nanook era un film fatto dagli Inuit sugli Inuit, 'sulle persone fatto dalle persone' per quanto fosse possibile>><sup>36</sup>.

Nanook comincia a proporre delle scene e a prendere parte sempre più attiva nel processo di ideazione e messa in scena. Ha in particolare l'ossessione di girare una scena di caccia all'orso e comincia ad avere anche illuminazioni per quanto riguarda le inquadrature; <<Disse Nanook, "Con la mia lancia mi avvicinerò. Non ne uscirebbe un bel 'aggie'?" Bob ne convenne, e partirono per la zona popolata dagli orsi>><sup>37</sup>. Il viaggio non gode di buona fortuna; il tempo è pessimo e non vi sono foche da cacciare per procurare cibo a loro e ai cani, tanto che uno del branco muore. Costruire un igloo gli

---

<sup>34</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 14

<sup>35</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 82

<sup>36</sup> Ibidem

<sup>37</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 15

aiuta a ripararsi dal freddo ma non ostacola la fame. Fortunatamente una notte Nanook torna con una foca, salvandoli e sfamando anche i cani, permettendo alla combriccola di ripartire.

È in queste situazione che Flaherty si ingegna per facilitare le tecniche di produzione e ideare strategie. Lì c'è freddissimo, tanto che la pellicola, passando nella telecamera, va in frantumi come fosse ghiaccio e quindi <<Nanook l'avrebbe portata [la pellicola] dentro alla sua pelliccia accanto al suo corpo caldo, lo stesso posto dove scaldava i piedi di Bob quando erano freddi>><sup>38</sup>. Un problema peggiore di sviluppare e stampare la pellicola è asciugarla; nella capanna dove alloggia costruisce un annesso con funzione di camera di asciugatura. La fonte di calore è una stufa a carbone ed essendo la pellicola di nitrocellulosa, altamente infiammabile, Flaherty non commette lo stesso errore del passato. Un'altra delle preoccupazioni è evitare che l'acqua usata per lavare la pellicola si ghiacciasse o sporcasse con i peli delle pellicce. Uno degli esempi migliori dell'innegabile destrezza di Flaherty nell'affrontare quelle condizioni estreme riguarda poi l'illuminazione;

<<La macchina stampante che portò con sé era una vecchia Williamson Inglese che aveva avvitato alla parete della capanna. Realizzò che la piccola luce del suo piccolo impianto elettrico era così fluttuante da essere inutilizzabile. Al suo posto, utilizzò la luce del sole, lasciando sulla finestra uno spiraglio di luce, esattamente della misura del frame della telecamera e controllandone la densità con l'aggiunta o rimozione di un pezzo di mussola sull'apertura di stampa>><sup>39</sup>.

L'impianto elettrico è fallimentare, non garantendo una luce stabile per la stampa, così Flaherty oscura una finestra e ne utilizza l'apertura creata per stampare ogni singolo frame con la fioca luce del sole artico. Questa la dimostrazione di come il regista trovi nella natura non solo un nemico ma anche un aiutante, sfruttandola a suo favore per agevolare il suo lavoro ostacolato dalle problematiche del luogo. Gli Eschimesi, naturalmente abili nella meccanica, puliscono e aggiustano la telecamera di Flaherty una volta caduta accidentalmente nel mare. Un'ulteriore prova di come Flaherty pratichi una fusione con la gente del luogo e si faccia aiutare abbassando le barriere culturali.

Una delle peculiarità che spicca nella creazione di questo film e che aiuta a comprendere il metodo di Flaherty è la ricostruzione del reale. Una difficoltà rilevante incontrata è quella di costruire un igloo largo abbastanza per permettere di girarvi le scene interne del film;

---

<sup>38</sup> Ibidem

<sup>39</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 82

<<L'igloo Eschimese medio, circa dodici metri di diametro, era troppo piccolo. Basandosi sulle dimensioni da me disposte, un diametro di venticinque metri, Nanook e i suoi compagni iniziarono a costruire il più grande igloo delle loro vite. Lavorarono per due giorni con donne e bambini al loro seguito. Venne la parte più difficile - ovvero tagliare le lastre di ghiaccio per gli inserti delle cinque finestre senza indebolire la cupola. Avevano appena cominciato quando la cupola cadde in pezzi al suolo. 'Nessun problema', disse Nanook, 'Posso riuscirci la prossima volta'. Per altri due giorni ci riprovarono, ma il risultato fu lo stesso; giusto il tempo di creare le finestre e la struttura cadde al suolo>><sup>40</sup>.

Flaherty e Nanook non si fanno abbattere dalla sfortuna e ritentano, stavolta trainando barili d'acqua sul posto per ghiacciare gli angoli della costruzione, riuscendo finalmente nell'intento. La luce non è comunque adeguata per le riprese, così tagliano parte della cupola per favorire la telecamera ma costringendo la famiglia di Nanook a dormire e a svegliarsi con il freddo ormai riversato all'interno, nonostante la soluzione di regia. La ricostruzione del reale prende piede anche nell'abbigliamento <<Flaherty scopre che Nanook e gli altri non si vestivano davvero con gli abiti Inuit ed ebbe grandi problemi nel procurare per loro vestiti che avrebbero dovuto indossare se fossero apparsi sullo schermo genuinamente come Inuit quali erano davvero. In termini storici Nanook of the North era un film in costume>><sup>41</sup>. Riguardo le indicazioni ai suoi attori, che attori non sono, Flaherty non se ne preoccupa particolarmente ma richiede sempre persone fotogeniche e intelligenti, scelte tramite provini improvvisati<sup>42</sup>. Egli indirizza la realtà verso i suoi bisogni; << [...] Dissi in conclusione "lo sai che tu e i tuoi uomini dovete arrendervi nell'uccidere [cacciando], se questo interferirà con il mio film? Ricordate che è l'immagine di voi che cacciate il film che io voglio, e non la carne?>><sup>43</sup>. Nanook lo rassicura seriamente e gli giura che non un arpione sarebbe stato lanciato senza il suo segnale.

Spesso Nanook non si capacita di quanto Flaherty si crei dei problemi per girare un film su delle persone che, come lui, sono le più comuni al mondo. Flaherty ha un presentimento e, prima di riprendere la nave per tornare a casa, vedendo sulla spiaggia Nanook triste perché non avrebbe più girato scene di caccia, gli dice: <<Vedi tutti questi ciottoli [sulla spiaggia]? Tanti Kablunat (uomini bianchi) quanti ciottoli vi sono in questa spiaggia guarderanno Nanook e la sua famiglia>><sup>44</sup>. Durante l'inverno del 1922, Flaherty edita *Nanook of the North* e si fa aiutare da Carl Stearns Clancy, regista

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 84

<sup>41</sup> Ivi, p. 85

<sup>42</sup> M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova, 2020, p. 137

<sup>43</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 80

<sup>44</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 16

e produttore cinematografico americano, con i sottotitoli. Una volta pronto il film, si ricerca un distributore e la visione naïve di Flaherty sul campo non aiuta. Il regista non ha esperienza sul vendere un film e non ha amici che lo consigliano su come organizzarsi a riguardo. <<Lui pensò sarebbe bastato fare un buon film per far dire ad un distributore ‘lo compro’>><sup>45</sup>. Inizia tentando con la Paramount, una major nella distribuzione, ma una volta finito il film nella sala di proiezione cala il silenzio e <<Il manager venne da me e molto gentilmente mise le mani sulle mie spalle dicendomi quanto fosse terribilmente dispiaciuto che quel film non lo avrebbero potuto mostrare al pubblico>><sup>46</sup>. Flaherty tenta con la First-National ma finita la proiezione si rifiutano di dirgli che cosa ne pensassero e lui, riprendendo i suoi materiali, deve quasi scusarsi per lo spreco del loro tempo. La Pathé Company di New York è ancora controllata dalla sua parente parigina e Flaherty spera nella possibilità che una compagnia francese si sarebbe avventurata dove una americana non aveva osato fare. Lo staff della distribuzione trova il materiale interessante nonostante la lunghezza del film e parole come ‘epico’ e ‘capolavoro’ fuoriescono dalle bocche esaltate di chi poi prenota il film. Due anni dopo *Nanook* muore, ma il film sta girando il mondo; *Nanook*, il cacciatore Eschimese, è diventato un personaggio internazionale e amato da tutti, raggiungendo con la notizia della sua morte persino Cina e Giappone.

<<In Malaya inventarono una nuova parola per “uomo forte”, ed era “Nanuk”. Dieci anni dopo a Berlino, Tiergarten, comprai una torta Eschimese. Era chiamata “Nanuk” e la faccia sorridente di *Nanook* era stampata sull’involucro. Questo fu l’impatto di questo primo film del suo tipo, fatto senza attori, senza studio, storia, o stelle, solo con persone di tutti i giorni che fanno le cose di tutti i giorni, essendo se stesse. Questo nel 1922, e ora nel 1959 il film è ancora proiettato>><sup>47</sup>.

Viene da chiedersi quale sia il segreto della vita di un film all’apparenza così semplice. <<Commercialmente è probabilmente il film di più lunga durata di vita che sia mai stato creato [dichiarato nel 1959]>><sup>48</sup>. Hubbard incontra due giovani tedeschi che le dicono che *Nanook* viene ancora proiettato in Germania. A quel punto chiede di darle un perché e loro le rispondono che <<[...] probabilmente è perché loro possono identificarsi con le persone nello schermo>><sup>49</sup>. Hubbard fa una riflessione che mette in luce la differenza sottile, ma allo stesso tempo evidente, sul tipo di identificazione che può scaturire da un simile prodotto;

---

<sup>45</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 91

<sup>46</sup> Ivi, p. 92

<sup>47</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty’s Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 17

<sup>48</sup> Ibidem

<sup>49</sup> Ibidem



<<Oggi, Hollywood vuole farci identificare con le sue stelle: per questo sono fatte le stelle. Ma non credo fosse questo ciò che intendevano i tedeschi - non si identificano con gli Eschimesi in quel senso. Penso che il loro identificarsi sia con la vita stessa, la vita universale di cui noi e quelle persone facciamo parte. Quando Nanook, Nyla e il piccolo Allegoo ci sorridono attraverso lo schermo, in modo semplice, genuino e vero, noi sorridiamo, diventando semplici, genuini e veri. Loro sono se stessi: noi, di conseguenza, diventiamo noi stessi>><sup>50</sup>.

Per Hubbard le differenze cadono e ci sentiamo con loro. Quel sentimento di unità porta ad una profonda esperienza di liberazione che chiama ‘mistica partecipazione’. Basta un artificio, un movimento innaturale, per tornare alla separazione e l’esperienza identitaria di unità diventa impossibile. Proprio per questo principio dichiara che il segreto di *Nanook of the North* giace proprio nell’ << “essere se stessi”. Non Recitare, ma Essere>><sup>51</sup>.

Passando ad un altro capolavoro, *Moana* è uno dei film di Flaherty che meglio fa comprendere la sua metodologia seppur in modo molto diverso rispetto al precedente *Nanook*. Grazie all’esperienza accumulata per girare questo film in Polinesia, Flaherty matura alcune delle sue tecniche e in particolare mostra la sua elasticità e libertà nei confronti dell’industria del cinema e nel concepire questo film a discapito degli imprevisti incontrati. Il successo di *Nanook* attira l’attenzione di Hollywood e il produttore Jesse Lasky va da lui dicendogli <<Voglio che tu vada da qualche parte e faccia un altro *Nanook*, vai dove tu possa fare quello che ti piace e io pagherò i conti, il mondo è nelle tue mani>><sup>52</sup>. La Paramount lo invita a realizzare un altro film ‘esotico’ stavolta nelle isole della Polinesia. Flaherty approda nel villaggio di Safune sull’isola di Savai’i con l’obbiettivo di catturare la bellezza di una vecchia cultura prima che scompaia completamente. Questa volta Flaherty e la moglie vanno a Samoa con tutta la famiglia, consci del fatto che questo film lo stanno facendo per Hollywood. Flaherty sa che non riuscirà a raggiungere lo stesso livello di profondità rispetto a *Nanook* nonostante le più rosee aspettative. La Paramount vorrebbe qualcosa di spettacolare ovvero l’equivalente tropicale della caccia alla foca e all’orso. In un’isola paradisiaca quale Savai’i la terra è prosperosa, la vita è facile e i Polinesiani non posseggono le eroiche virtù degli Eschimesi.

<<Il mare non era un implacabile nemico. Era una piscina riscaldata colma di frutti di mare. La terra è talmente ricca che l’agricoltura non è un lavoro, ma divertimento. Climaticamente Samoa

---

<sup>50</sup> Ibidem

<sup>51</sup> Ivi, p. 18

<sup>52</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 98

era una negazione di tutte le virtù epiche che Flaherty era arrivato ad accettare come contrasto assiomatico con la situazione industriale che detestava>><sup>53</sup>.

La soluzione ideata da Flaherty è incentrare le scene sulle creature che abitano le caverne nel mare profondo, al di sotto della barriera corallina, iniziando così la caccia ai mostri marini. Flaherty discute l'opzione di riprendere squali e polipi giganti, con la possibilità di costruire una storia basata sui Samoani che combattono per le loro vite. Fin dall'inizio il suo team si mette alla ricerca di squali tigre e polipi giganti ma nonostante il passare delle settimane, e l'aver setacciato tutta l'isola, di questi animali nemmeno l'ombra. Flaherty deve ammettere il fallimento, ma imparando forse una delle più importanti lezioni per il suo lavoro;

<<Io ricordo le miserabili settimane e settimane passate seduti in veranda mentre i vari pensieri che gli [Flaherty] passavano per la testa si allontanavano, imparando una prima dura lezione sul cosa sia fare un film vero su un soggetto che tu non conosci: su cui non puoi avere un preconcetto. Se hai dei preconcetti sei perso, una falsa partenza prima ancora di cominciare. Quello che devi fare è lasciarti andare, lasciar scorrere ogni pensiero, rendere la tua mente pulita, fresca, innocente, nuova e sensibile come una pellicola esposta pronta alle impressione che ti circondano e lasciare entrare ciò che verrà. Questo è il vuoto gravido, il fertile stato del non pensare. Questo è il non-preconcetto, l'inizio della scoperta>><sup>54</sup>.

Nonostante le difficoltà Flaherty e la sua famiglia entrano in contatto con le tradizioni dei Polinesiani che li trasportano con i loro canti e le loro danze, creando festoni con la vegetazione e facendo loro assaporare i frutti della terra. In questa esplosione di riti e relazioni umane producono moltissimo materiale lasciando che la telecamera riprendesse qualsiasi cosa. La pellicola viene sviluppata grazie ad una sala buia dentro ad una caverna sotterranea dove due ragazzi Samoani sviluppano e stampano la pellicola, a dimostrazione di come Flaherty utilizzi l'ambiente a suo favore. Il regista ha ora trentanove anni e, seppur influenzato dalle sue prime esperienze, non si arrende nel trovare un senso al film e grazie a questa tenacia compie uno straordinario lavoro tecnico; non potendo inscenare valori quali l'eroicità o dinamiche drammatiche e pericolose, decide di concentrare le attenzioni sulla bellezza dell'isola e sui suoi colori. Evita in questo modo di <<mancare la scoperta tecnica che ha reso Moana fotograficamente il più bel film mai girato in quel tempo e che ha

---

<sup>53</sup> Ivi, p. 108

<sup>54</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 20

rivoluzionato l'uso della pellicola nel mondo>><sup>55</sup>. La scoperta è determinata dal caso, dal momento che Flaherty porta con sé le sue telecamere Akeley per i lavori in bianco e nero, dotate di normale pellicola ortocromatica, ovvero sensibile alla gamma del blu e viola dello spettro del visibile ma insensibile al giallo e rosso. Girando *Nanook* la pellicola ortocromatica si rivela splendida dal momento che i paesaggi sono dominati dal bianco del ghiaccio e dalle sfumature scure del mare. Ma a Samoa, l'enorme ricchezza di colori come la pelle bronzea delle persone, il verde brillante della vegetazione o il rosso purpureo dei fiori appaiono ridotti ad una imprecisa e piatta oscurità. Flaherty decide di utilizzare un nuovo tipo di pellicola 'pancromatica' solo per curiosità, testandola con la sua Akeley e considerando di commercializzare il film in ortocromatica se non avesse avuto gli effetti intuiti con la pancromatica. La pellicola veniva utilizzata solitamente per una Prisma colour camera ed era sensibile ai colori riproducendoli come un'infinita scala di tonalità di grigio.

<<Quando la pellicola viene proiettata, sebbene in bianco e nero, 'le figure sono saltate fuori dallo schermo' secondo Frances Flaherty. Hanno una rotondità e forma da sembrare vive e, grazie alla correzione del colore, hanno mantenuto la loro piena bellezza e consistenza. L'impostazione ha immediatamente acquisito un nuovo significato. Flaherty decide che l'intero suo film doveva essere rigirato con una nuova pellicola pancromatica. Questo complica enormemente la produzione. Nella caverna laboratorio, la pellicola ortocromatica poteva essere sviluppato con una leggera luce rossa; le immagini pancromatiche dovevano essere sviluppate e fissate in totale buio>><sup>56</sup>.

L'uso della pellicola pancromatica da parte di Flaherty non determina solo la ragione per cui la fotografia di *Moana* è così brillante, ma anche il principale fattore per il quale sia poi stata adottata nella cinematografia successiva in tutto il mondo<sup>57</sup>. L'effetto dato dalla brillantezza viene accentuato perché le scene vengono girate di mattina presto o in tardo pomeriggio, quando il sole è basso, permettendo a Flaherty di creare un effetto di profondità e prospettiva grazie alle ombre allungate dalla luce parallela. Una innovazione presente in questo film sono anche i piani ravvicinati, utilizzati da Flaherty per la prima volta, non per isolare ma per dare un senso di continuità mostrando un processo. Un esempio ne è la sequenza di *Moana*, ragazzo Samoano protagonista, che viene tatuato per la prima volta. In un'isola dove la vita è idilliaca e non esiste dolore o conflitto <<loro inventano

---

<sup>55</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 108

<sup>56</sup> Ivi, p. 109

<sup>57</sup> Ibidem

la sofferenza - un doloroso calvario>><sup>58</sup>. Tatuarsi è per loro simbolo di coraggio, fierezza e dignità e per Moana è il passaggio dalla fase di ragazzo a quella di uomo maturo. Il Tatuaggio diventa naturalmente il climax del film che dona epicità e poesia. La contrazione dei muscoli facciali di Moana per il dolore dell'ago viene inquadrata da vicino e così viene fatto per l'angoscia nella faccia di sua madre mostrata a tutto schermo, attecchendo sull'empatia degli spettatori.

<<Moana mostra anche l'implemento dell'uso dei movimenti di camera, con panoramiche o inclinazioni per seguire o anticipare un'azione. Nessun altro direttore di camera aveva usato tanti movimenti di camera a quel tempo. I Russi favorivano la telecamera statica. I Tedeschi montano la telecamera su ruote per donarle mobilità. Gli Americano copiano i Tedeschi ma incrementando la complessità. Solo Flaherty ha usato la camera sul giroscopio per catturare e interpretare il movimento. Pe'a che si arrampica sulla palma da cocco ne è il classico esempio, ma vi sono molti altri esempi in Moana, inclusa la lenta panoramica finale che mette in relazione i genitori nella capanna e il figlio addormentato>><sup>59</sup>.

Flaherty utilizza strategie tecniche come queste e quando si accorge di non poter avvicinarsi ad un soggetto utilizza degli obiettivi a lungo fuoco, che rappresentano un corollario dei suoi piani ravvicinati. Flaherty impara tutto questo provando e sbagliando, senza troppa professionalità, cimentandosi nei suoi film come operatore di camera, oltre che regista.

La vecchia cultura Polinesiana per il mondo sta morendo; ma su quella pellicola è più viva che mai. <<Vita espressa in movimento, gesti rituali, bei movimenti "consumati dolcemente dal tempo" - movimenti troppo gentili per un occhio da vedere, ma che la telecamera può riprendere, e, riprendendoli, può catturare il vero spirito di queste persone>><sup>60</sup>. Moana rappresenta un nuovo uso del cinema grazie alla sua verità e intimità, perché <<porta le persone del mondo insieme verso una migliore comprensione e serve la causa delle relazioni internazionali in ogni paese>><sup>61</sup>.

La Paramount è sconvolta vedendo il risultato finale e decide di accantonare il film come una perdita, sostenendo di non saper cosa fare con un film del genere, privo di ogni elemento da box office che invece Nanook possedeva. Flaherty riesce a persuaderli a fare un esperimento; rilasciare il film in sei città per un giro di prova e vederne i risultati. Il risultato è una quantità di persone tale da rompere i record di box office dei teatri. Nonostante il successo del test, la Paramount decide di rilasciare il film

---

<sup>58</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 22

<sup>59</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 118

<sup>60</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 22

<sup>61</sup> Ibidem

regolarmente con il titolo “The love life of a South Sea siren” per adempiere meglio agli standard Hollywoodiani. Il problema è che lo spettatore che voleva vedere la vita d’amore di una sirena del mare del sud non l’avrebbe vista, mentre chi aspettava il nuovo film di Flaherty non avrebbe saputo fosse quello, con il conseguente indebolimento nella vita del film al box office. Flaherty con questo film cade nell’errore di cercare il raggiungimento di standard da lui ben lontani per soddisfare obiettivi Hollywoodiani. La consapevolezza dell’errore è propedeutica per dimostrare, a sé stesso e al mondo, che il suo metodo risiede nella rivelazione di tradizioni, luoghi e culture che sono vere e che brillano proprio per la loro semplicità.

Successivamente Flaherty viene incaricato da Irving Thalberg della Metro Goldwyn Mayer di realizzare un altro soggetto ambientato nel Pacifico, *White shadows in the South seas* (1928; Ombre bianche), e questa volta gli viene affiancato Woodbridge Strong Van Dyke, un regista che conosceva bene le esigenze della produzione. Ne consegue così un conflitto insanabile, che comporta l’abbandono del set da parte di Flaherty, nonché il ritiro della sua firma dal film. L’universalità della sua poetica torna a esprimersi con *Man of Aran*, girato in una delle isole inospitali Aran in Irlanda. Flaherty, partito per l’Europa per cercare migliori opportunità, cade in una conversazione con un Irlandese e <<Parlarono della depressione in America. “Dovresti vedere,” disse l’Irlandese, “come le persone nel mio paese, gli isolani di Aran, vivono. Devono persino farsi il proprio terreno>><sup>62</sup>.

Michael Balcon, produttore cinematografico inglese della Gainsborough Studios, viene aspramente criticato da giornalisti del Morning Post e del The Observer per l’artificialità della produzione cinematografica britannica. La critica lamenta il fatto che i film Britannici siano la noiosa imitazione di quelli Hollywoodiani ma per il produttore, Flaherty è la chiave per chiudere in un cassetto le critiche, economicamente ed esteticamente. Flaherty racconta la storia raccontatagli tempo prima dall’Irlandese e Balcon concorda nell’approdare nelle Isole Aran con lui. <<Aggrappandosi da generazioni e generazioni alle rocce bagnate dal mare, gli isolani di Aran hanno affrontato la sfida del mare e del come scendere a compromessi con quest’ultimo. Vi è sempre qualcosa di speciale in un posto dove le persone hanno messo radici>><sup>63</sup>. Il gruppo si sistema su Aranmore, l’isola più grande delle tre, convertendo una rimessa sul pontile nel loro laboratorio. Un giorno nella baia vengono sorpresi da due mostri marini che donano a Flaherty una delle prime illuminazioni. Le pinne di due squali elefante si ergono fra le onde mostrando tutta la loro maestosità. Flaherty ascolta la storia degli uomini di Aran che, per procurarsi l’olio per le loro lampade, cacciavano gli squali arpionandoli come avveniva con le balene. Un’evidenza della ricostruzione del reale è che <<Gli isolani di Aran non

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 24

<sup>63</sup> Ivi, p. 25

cacciavano più lo squalo elefante. Per cinquant'anni hanno utilizzato la paraffina. Ma visualmente la caccia allo squalo era esattamente la sorta di simbolo poetico che Flaherty stava cercando>><sup>64</sup>.

Inizialmente le persone sono timide e sospettose, tanto da vociferare che << [...] nella sua tasca Bob portasse una fiala di liquido che, se gettato su di loro, gli avrebbe trasformati in protestanti>><sup>65</sup>.

Una volta rotto il ghiaccio Flaherty trova i suoi protagonisti fra cui Maggie, la Donna di Aran, il cui marito si è rotto la schiena trainando un carico di alghe senza l'aiuto di un asino ed ora è lei a trasportare quei carichi pesanti. Su Aran, luogo roccioso e bagnato, gli abitanti devono creare il proprio suolo percorrendo pericolanti sentieri per portare terreno, alghe e rocce alle loro case, permettendogli di formare dei giardini dal terreno adatto alla coltivazione della patata, loro fonte primaria di sostentamento. Fra gli uomini scelti per il film vi è Tiger King, l'Uomo di Aran, facente anch'egli parte dell'immagine di famiglia idealizzata da Flaherty. *Man of Aran* è la prova del nove sul come Flaherty crei una grandiosa tensione nei suoi film, portandosi, persino oltre il limite: <<In *Nanook*, gli Eschimesi erano sempre ad un passo dalla morte. In *Moana*, introduce la disciplina del tatuaggio che presta durezza al vivere delicatamente. Ma in *Man of Aran*, lui gioca con la vita di persone che rischiano di morire di fame>><sup>66</sup>. La passione nel girare questo film è tanta da portare Flaherty a rischiare la sua vita ma soprattutto a mettere a rischio quella dei suoi personaggi; <<Come potete vedere nel film, abbiamo quasi affogato Maggie>><sup>67</sup> e una volta ancor peggiore, colpita da un'onda, non è riuscita a liberarsi da un carico di alghe rischiando nuovamente la vita. La vita di tre uomini viene messa a rischio dalle richieste del regista che ancora sottovaluta la potenza del mare fin quando non si rende conto della possibilità di perdere la vita di qualcuno o, seppur di minor conto, la produzione del film. La risposta al perché si sia spinto a tanto sta proprio nell'essenza dello stesso Flaherty e del suo metodo. Perché arrivare a mettere in pericolo le vite di isolani con inquadrature spericolate? Per di più isolani che avrebbero completamente ignorato gli squali elefanti?

<<Flaherty non è mai stato il teorico di sé stesso. Lui parlerebbe sul come fare un film. Ma non discuterebbe mai quello che davvero sta facendo. Di tutto rispetto, lui era il più grande artista creativo. Fare quello che faceva era già difficile abbastanza, non aveva tempo da perdere per spiegare esattamente ciò che stava facendo, né era interessato ad assemblare attorno a sé un gruppo di evangelisti o discepoli. Flaherty era un poeta del cinema. Lui usava immagini della vita

---

<sup>64</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 150

<sup>65</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 26

<sup>66</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 153

<sup>67</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 27

reale. Ma erano immagini che a lui interessavano, non la situazione socio-economica. [...] Non era una denuncia delle condizioni sociali>>><sup>68</sup>.

Flaherty è convinto che la sfuggente qualità drammatica sia il tocco finale per fare un buon film; << [...] Il tocco che si interpone fra un buon lavoro e un capolavoro>>><sup>69</sup>. Inutile dire che il film riceve un successo sbalorditivo portando i personaggi alla leggenda e mostrando al mondo che tipo di persone sono gli abitanti di Aran; uomini e donne che hanno lavorato intensamente al film tanto quanto lavorano le loro terre.

Secondo Arthur Calder Marshall vi sono due tipologia di creativi: chi crea partendo da una ispirazione e chi crea grazie alla rivelazione. Flaherty lavora per rivelazione. Il suo lavoro è frustrante e richiede valori quali pazienza, consapevolezza e percezione a livelli che è raro possedere. I suoi film si costruiscono organicamente e quello stile che è quasi impercettibile in *Nanook of the North*, in *Man of Aran* esplose. Lui ha un'idea molto definita di film drammatico e si basa sulla suspense come fulcro della rivelazione.

<<È stato molto attento all'esatto momento della risoluzione della suspense. Doveva essere tagliato come più vicino possibile. Aveva paura dell'anti-climax. Una delle sue massime era "non rivelare mai niente". Nei primi piani delle persone, odiava riprendere la faccia integralmente. Preferiva i profili a tre quarti, le riprese delle teste da dietro, tutto ciò che non rivelava l'intero viso. Il Full-face mostra troppo. Non gli piacevano i campi medi o lunghi perché rivelavano senza nascondere. [...] Credeva anche che non fosse il compito del film fare tutto il lavoro. Il pubblico deve incontrare il film, almeno a metà strada. Questa relazione fra film e pubblico non è mai stata assente dalla sua mente. Più grande è la cosa che deve finalmente rivelare, più a lungo potrebbe mantenere il pubblico in sospenso>>><sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 154

<sup>69</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 31

<sup>70</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 161





## 2. Eredità e Critica

### 2.1 Effetto della ricostruzione del reale

L'eredità di Flaherty nel campo del documentario si riflette nell'ispirazione che suscita in numerosi registi successivi. John Grierson, considerato il padre del documentario britannico, è stato fortemente influenzato dal lavoro di Flaherty. Grierson adotta il suo approccio narrativo e cerca di utilizzare il documentario come strumento per il cambiamento sociale. Il suo approccio etnografico e antropologico crea una maggiore consapevolezza e comprensione delle diverse realtà umane, sfidando gli stereotipi e promuovendo la diversità culturale. Tuttavia, è importante sottolineare che il metodo innovativo di Flaherty non è immune alle critiche. Alcuni studiosi e critici sollevano questioni riguardanti la sua rappresentazione dei popoli indigeni e la messinscena nei suoi film, accusandolo di perpetuare stereotipi e di manipolare la realtà per adattarla alla sua narrazione. È fondamentale considerare queste critiche e affrontare le sfide etiche e culturali che possono sorgere nel processo di documentazione di culture diverse, utilizzando come difesa il metodo 'innocente' di Flaherty.

<<Ci fu fra Grierson e Flaherty la più interessante relazione di amore-odio. Grierson ammirava il genio di Flaherty, l'innocenza del suo obiettivo che poteva vedere tutto con assoluta freschezza, ma con un calvinista sbatti-il-naso-sulla-verità, lui odiava l'ignoranza-del-cosa-stava-succedendo, che era il corollario di questa innocenza. Entrambi raggiungono la grandezza, ma per Flaherty era la grandezza del poeta, per Grierson quella di un propagandista>><sup>71</sup>.

I due si trovano su un terreno comune per quanto riguarda le serate passate fra la chiacchiera e il buon cibo ma le loro idee documentarie hanno connotazione sensibilmente diverse. Grierson impara l'energia più intima dai Russi, l'energia esplosiva dai western americani ma in particolar modo apprende la poesia da Flaherty. Nonostante l'ammirazione per l'americano, afferma che dietro al centinaio di film a cui ha lavorato, l'idea che lo ha spinto a continuare è quella che le faccende comuni della vita della gente siano molto più drammatiche e vitali di una qualsiasi falsa eccitazione o ricostruzione che si possa inventare<sup>72</sup>. Pensa non siano da considerare originali e valide solo immagini rappresentanti luoghi lontani o culture esotiche e crede che non solo la storia di un Eschimese, piuttosto che di un Polinesiano, possa attrarre l'attenzione dello spettatore.

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 170

<sup>72</sup> M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova, 2020, p. 247

<<Ogni Paese infatti possiede il “proletario” o l’“indigeno metropolitano” analfabeta o uomini che vivono al limite della sussistenza. In questi luoghi del depauperamento si deve svolgere l’“indagine documentaria politica”, fino a fondere le vite delle persone più umili in una “drammaturgia del quotidiano” che, per dirla con le parole dello stesso Grierson, funzionino a “cristallizzare i sentimenti e destare negli individui la volontà di partecipare alla vita comune”. L’indagine deve mostrare la sofferenza delle classi disagiate che con il loro duro lavoro in fabbrica o in miniera rendono un importante servizio al proprio Paese [...]>><sup>73</sup>.

Grierson stima Flaherty per il coraggio pionieristico ma è subito comprensibile la critica che a quest’ultimo rivolge, essendo il suo stile troppo rude per un intellettuale più vicino alla razionale visione di Vertov. La critica spazia sul fatto che l’esoticità dei personaggi del regista americano sia l’unico valore davvero portante dei suoi film, nonostante Grierson, in seguito, ritratti questa considerazione seppur non in maniera viscerale:

<<A questo giudizio critico va aggiunta l’istanza di portare una maggiore oggettività al racconto, per non cadere nella trappola della narrazione discorsiva, così simile al modo di raccontare gli eventi utilizzata dal cinema di finzione, anche se lo stesso Grierson rileva, nel caso del film di Flaherty *L’ultimo Eden*, che “essendo un resoconto visivo di eventi nella vita quotidiana di una giovane polinesiana e della sua famiglia, ha un valore documentario”. La storiografia gli concede di essere stato il primo a utilizzare in questo suo articolo la parola “documentario”, legando il significato al valore intrinseco di un audiovisivo, anche se la sua vicinanza teorica al pensiero “leninista-vertoviano” (riguardo agli usi sociali e politici delle pellicole, idee influenzate dalle letture di Lenin sul cinema come educazione e propaganda, ma anche di Majakovskij e di Vertov) dovrà, in seguito, cedere all’assioma che senza una messa in scena, e una almeno minima organizzazione della stessa, il documentario difficilmente è comprensibile a uno spettatore medio>><sup>74</sup>.

Nella critica quindi si nasconde il riconoscimento che Grierson deve a Flaherty, coniando il termine “documentario” proprio riferendosi ad uno dei suoi film e riconoscendo che prodotti quali *L’uomo con la macchina da presa* facciano discutere per la loro comprensione da parte della gente comune.

Come precedentemente affermato, Flaherty viene fortemente criticato proprio per lo stesso motivo per il quale viene paradossalmente apprezzato; la ricostruzione del reale. Per comprendere

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 246

<sup>74</sup> Ivi, p. 248

questo aspetto è fondamentale non solo ricorrere a degli esempi di come Flaherty distorca la realtà ricostruendola, ma ancor di più lo è fornire una panoramica sul come si costruisca una storia partendo dal vero, secondo le parole di Lorenzo Hendel nel suo libro *Il documentario narrativo Come inventare una storia vera*. Hendel afferma che è di narrazioni puntuali e individuali ciò di cui abbiamo bisogno oggi per capire quello che sta succedendo intorno a noi, perché esse sono diventate il campo di battaglia tra un approccio alla realtà incrostato di pregiudizi, semplificazioni e ignoranza. Il documentario narrativo può svolgere oggi una funzione essenziale, contribuendo alla conoscenza puntuale della realtà attraverso il diffondere storie umane connesse alla problematiche sociali sempre più vaste. Nel libro vengono individuate tre urgenze che vanno rispettate, fra cui la prima ovvero ‘Cosa Raccontare’. Obbedisce ad una logica etico-politica ed è di carattere generale:

<<Occorre fare ricorso alla narrazione, a una narrazione reale, "alternativa", bisogna introdurre frammenti di realtà incarnati da personaggi reali; servono storie con le quali possano essere attivati procedimenti di identificazione e di empatia. Diciamo che in questo senso si sviluppa uno "scontro tra drammaturgie": da una parte quella semplificata, generica, basata sui pregiudizi, dall'altra quella basata sulla realtà, sulle vicende reali e le vite vissute>><sup>75</sup>.

La seconda urgenza equivale al ‘Come Raccontare’ e all’errore commesso nel credere che una storia non abbia bisogno di una struttura narrativa. Si presenta quindi un evidente ossimoro: se la storia è vera, perché ha bisogno di essere elaborata e costruita?

<<Qui si può cogliere nella sua interezza la sfida contenuta in quella che potremmo definire “drammaturgia della realtà”, a cui è chiamato un documentarista narrativo. Perché le sue storie, che per la prima volta rispetto ad altri mezzi espressivi possono essere messe nella forma estrema del cinema che racconta i fatti nel loro svolgimento reale, per essere narrate hanno bisogno al tempo stesso di essere lasciate intatte, in quanto vere, ma anche di essere "messe in una forma" attraverso l'applicazione di dispositivi drammaturgici>><sup>76</sup>.

La terza ed ultima urgenza risponde a ‘Chi Racconta’ una storia e si riferisce all’identità del narratore e alla figura dell’autore. Chi produce documentari narrativi tende a sconfinare nel terreno della finzione, a declinare se stesso, la propria figura e la propria identità autoriale sulle modalità tipiche del regista cinematografico di finzione.

---

<sup>75</sup> L. Hendel, *Il documentario narrativo: Come inventare una storia vera*, Dino Audino Editore, Roma, 2021, p. 9

<sup>76</sup> Ivi, p. 13

<<Con alcune ricadute fortemente significative e, ahimè, foriere di malintesi, equivoci, mistificazioni. Soprattutto relativamente a due aspetti: primo, il regista tende a scomparire del tutto, anche se racconta una storia reale della quale è fortemente parte in causa; secondo, la storia diventa suscettibile di essere trasformata secondo la "creatività" del regista, che quindi si prende il permesso di modificare la storia dei personaggi a suo piacimento>><sup>77</sup>.

Questo vale nel cinema di finzione ma Hendel sostiene che nel cinema documentario il regista deve assumersi la responsabilità narrativa e i personaggi devono assumersi solo la responsabilità del loro vivere naturalmente. È quindi sulla base di queste urgenze che viene scagliata la critica a Flaherty, in particolar modo considerando la terza urgenza e domandandosi cosa possa accadere se questi criteri vengano meno.

<<Cose tristi e spiacevoli che si sono manifestate abbastanza presto nella storia del cinema documentario, quando affermati documentaristi, in tempi ormai lontani, si sono dati alla ricostruzione finzionale senza alcun pudore (e lo sconcertante "ethnoshow" di Nanuk l'eschimese, concepito da Flaherty in Groenlandia in spregio a ogni reale rappresentazione del mondo Inuit, è uno degli esempi più macroscopici). Esempi che ci fanno capire come in certe operazioni il "realismo" delle situazioni diventasse un genere finzionale come gli altri, con attori che sembravano interpretare se stessi, ma secondo gli ordini di un regista che inventava per loro dialoghi e situazioni lontanissimi dalla loro realtà>><sup>78</sup>.

Flaherty viene considerato un pessimo esempio per la sua poetica di ricostruzione del reale, colpevole soprattutto il suo edulcorare la vita degli indigeni per rendere la storia più appetibile e spettacolare. Questa abitudine, dipinta come difetto, viene evidenziata nella sua rappresentazione degli Eschimesi in *Nanook of the North*, i quali realmente non vivono ormai più da anni negli igloo e non cacciano più utilizzando armi bianche quali arpioni e lance. Inoltre

<<Il coinvolgimento attivo dei soggetti nella produzione del film così come l'arrangiamento premeditato della loro presenza davanti alla camera rendono *Nanook of the North* un caso unico. In questo senso la sequenza del grammofofono è considerata esemplare. Poiché la realizzazione è sponsorizzata da un marchio di pellicce, *Nanook* è anche una specie di branded content ante litteram, chiamato a rappresentare il prodotto sotto una luce invitata. La cornice è offerta da Allakariallak [cita vero nome prima] e moglie Nyla (Alice Nuvalinga) con i figli Rainbow e Allegoo. Lì, tra rotoli di pellicce e soffici cuccioli di cane da slitta, compare anche un

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 15

<sup>78</sup> Ivi, p. 16

grammofono. Sentendo la musica, Nanook/Allakariallak si mostra strabiliato, sorride e infine addenta il vinile nel tentativo di comprenderne il funzionamento. Questa documentazione di un first contact è un falso poiché negli anni Venti il commercio della pelle di foca era all'apice e aveva perciò introdotto gli inuit al denaro, alle armi e abiti occidentali. La conoscenza del mondo di Allakariallak è ben più sofisticata di come il film voglia far credere [...]>><sup>79</sup>.

La stessa problematica è evidenziata nei confronti di *Man of Aran* <<colpevolizzato per distorcere la vita degli isolani, andando indietro nel tempo fino alla caccia allo squalo e ai suoi pericoli, per raccontare una falsa storia>><sup>80</sup>. La critica più violenta arriva nel 1934 da David Schrire nella rivista statunitense "Cinema Quarterly", dove sostiene che la vera natura dell'uomo abbia perso importanza e che Flaherty sia l'istituzione di un prodotto che ha perso interesse nell'umanità perché depistato dalle relazioni moderne, rendendo palese al pubblico gli interessi e obbiettivi economici. Conferma che le immagini di Flaherty siano un ostacolo alla crescita del documentario e che il tempo sia maturo proprio per attaccare tale minaccia<sup>81</sup>.

La verità della poetica di Flaherty, per tutta risposta, sta proprio nel non aver mai nascosto questa sua ricostruzione del vero, carica di stereotipi e di forzature. I suoi film sono puramente esperienze visive e lungi da Flaherty fare mistero delle strategie utilizzate per rendere drammatiche e sensazionali le sue storie. Lo scopo non è di carattere sociale e non cerca di soddisfare canoni Hollywoodiani, né tantomeno omette di modificare la vita dei suoi personaggi per renderla affine ad una visione più simile alla sua idea narrativa. La forza antagonista è tipica e necessaria nel cinema di finzione, ma può risultare cinico e sleale augurarsi, o persino crearsi, un antagonista in una storia reale<sup>82</sup>. La necessità di una storia complessa è tuttavia un'esigenza cinematografica e di rappresentazione e Flaherty lo sa bene. Il regista non si è mai permesso di arrogarsi un potere sociale o la possibilità di denunciare condizioni di povertà e disagio, di conseguenza l'esigenza drammaturgica incontra solo l'esigenza di una bella rappresentazione visiva e di forte empatia.

La giusta visione della sua eredità sta nelle parole di Jean Renoir<sup>83</sup>:

<<Flaherty non fu il tipo di maestro che creò una scuola (perché tecnicamente sempre mal equipaggiato), lui era una sorta di regista-operatore che influenzò la visione di chi venne dopo di

---

<sup>79</sup> C. M. Scherffig, *La rappresentazione dell'altro*, Il tascabile, [www.iltascabile.com](http://www.iltascabile.com), [15 agosto 2023]

<sup>80</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 170

<sup>81</sup> Ivi, p. 169

<sup>82</sup> L. Hendel, *Il documentario narrativo: Come inventare una storia vera*, Dino Audino Editore, Roma, 2021, p. 71

<sup>83</sup> Jean Renoir (Parigi, 15 settembre 1894 – Beverly Hills, 12 febbraio 1979) è stato un regista, sceneggiatore e scrittore francese

lui profondamente, come Cézanne, Van Gogh e Picasso hanno influenzato pittori di oggi che non sono consci di nessuna derivazione>>><sup>84</sup>.

L'effetto di Flaherty può essere vago quanto definito ma il segreto risiede nella mancanza di un sistema che di conseguenza non può essere imitato. Il suo sistema è l'innocenza di operare inconsciamente, con l'amore per il mondo, per gli animali e per l'umanità, qualcosa che non può essere insegnato. Il suo metodo è l'esperienza e nessuno può ripetere ciò che lui ha sperimentato, se non con la visione dei suoi film. John Huston afferma che << [...] lui e John Ford, come William Wyler e Billy Wilder sono stati profondamente influenzati da Flaherty. Ma il come è un altro paio di maniche. "Flaherty non è il tipo di artista da considerare come un insegnante">><sup>85</sup>. Tecnici del cinema documentario pagano a Flaherty un tributo per aver insegnato loro a guardare attraverso una telecamera. Orson Welles concorda dicendo che Flaherty ricordi Nathaniel Hawthorne o Thoreau, scrittori. <<Come Melville, Flaherty ha sempre avuto il senso dell'individuo che si incarna in qualche principio universale>><sup>86</sup>. Valori universali sono ciò che racconta e lo fa con la sua infantile mancanza di tatto che lo porta ad essere criticato e colpevolizzato di perpetuare stereotipi e bugie per la pura narrazione. La vera colpevole di tutto questo è la sua innocenza, che crea il malinteso nelle menti dei più smaliziati:

<<Il perché del successo e del fallimento di Flaherty era il suo essere simbolo di luce, di bontà. Lui si muoveva in un clima di amore e non ammetteva la cattiveria umana nel suo mondo. Non vi erano villain nel suo mondo fuorché gli elementi naturali. Per lui non vi era caduta dal paradiso terrestre. L'espulsione sarebbe stata causata da una gelata tardiva o da una attacco di larve e afidi. Soggetti buoni e cattivi erano elusi. [...] Non vi era Caduta ne Redenzione>><sup>87</sup>.

## 2.2 Rappresentazione dell'Altro

Il cinema documentario svolge da sempre un ruolo significativo nella rappresentazione delle diverse culture e società del mondo. Tuttavia, come qualsiasi forma di narrazione, il cinema documentario può essere soggetto a critiche per le sue rappresentazioni culturali. Questo paragrafo si concentra su considerazioni etnografiche per comprendere come Flaherty abbia sviluppato inconsciamente il suo metodo relativo alla rappresentazioni dei popoli nativi dei luoghi esplorati nei

---

<sup>84</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 250

<sup>85</sup> Ivi, p. 248

<sup>86</sup> Ivi, p. 249

<sup>87</sup> Ivi, p. 250

suoi film. Sebbene Flaherty abbia contribuito in modo significativo alla storia del cinema documentario, il suo lavoro è oggetto di dibattito per una comprensione maggiore del suo rapporto con le diverse culture da lui incontrate. Le critiche affrontate da Flaherty sono di aver romanzato e idealizzato le popolazioni indigene, ignorandone le complesse sfumature delle loro reali vite. Nei confronti degli Inuit e degli Isolani di Aran viene colpevolizzato di perpetuare stereotipi culturali e di presentare queste culture come arretrate e primitive ai fini dello spettacolo. È innegabile l'influenza della prospettiva occidentale di Flaherty, ragion per cui in questo paragrafo viene messo in relazione il lavoro del regista con lo studio dell'etnografia, proprio per comprendere l'intenzione di Flaherty e quanto si possa accomunare la sua immagine con quella di un etnografo.

Secondo Treccani l'etnografia è <<Rappresentazione scritta delle forme di vita sociale e culturale di gruppi umani>> mentre per antropologia presenta il significato di <<Scienza dell'uomo, considerato sia come soggetto o individuo, sia in aggregati, comunità, situazioni>>. Tali definizioni fungono da linee guida per interpretare i prodotti di Flaherty come uno scritto su queste tematiche e comprendendone innanzitutto il contesto storico. *Nanook of the North*, ad esempio, è un manifesto del lavoro etnografico inconsapevole di Flaherty:

<<Però, "pur non essendo antropologo, Flaherty riuscì a tradurre in termini cinematografici il metodo dell'osservazione partecipante, teorizzato nel 1922 [pertanto a riprese concluse, n.d.r.] da Bronisław Malinowski", antropologo polacco che sostenne per primo la necessità di "afferrare il punto di vista dei soggetti osservati" - e "la metafora ottica [...] non è del tutto casuale" - soprattutto tramite lunghe indagini sul campo. Sono uno specifico sentire individuale (lo slancio romantico menzionato da Francesca Vatteroni) e una concezione per certi versi istintiva del Cinema a guidare naturalisticamente il cineocchio di Flaherty, a guidare il cineocchio di un autore che, citando Geoff Brown, "non sostenne mai di essere un etnografo" e per il quale "l'autenticità dei mezzi contava assai meno di quella degli effetti". Anche alla luce del suo tradizionale valore fondante, *Nanuk l'eschimese* mette insomma subito in crisi quelle parrebbero essere le caratteristiche intrinseche del film etnografico. Il regista non solo non è uno specialista, ma non tende nemmeno verso un approccio davvero scientifico, e da ciò sorge l'ennesima domanda: un film etnografico deve avere necessariamente delle finalità scientifiche? Per realizzare un film etnografico giurisco difatti sufficiente la volontà di descrivere un certo aggregato umano, proposito che può sia essere realizzato in un modo estremamente vario di forme sia essere arricchito da altri fini>><sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> M. Gritti, Sul film etnografico: parte1 – Robert J. Flaherty e appunti teorici, Cinefacts, [www.cinefacts.it](http://www.cinefacts.it), [17 agosto 2023]

Grazie a questo articolo osserviamo già il distaccarsi di Flaherty da una visione strettamente etnografica, per così dire da manuale, nonostante rientrasse nel metodo dell'osservazione partecipante rimanendo nel luogo di riprese per lunghissimi periodi, creando un rapporto quasi familiare con i suoi personaggi. Il legame con l'etnografia è però importante perché accompagna culturalmente la domanda che nasce insieme al genere cinematografico: <<Cent'anni di Nanook sono anche cent'anni in cui ci si chiede: cosa implica rappresentare l'altro?>><sup>89</sup>. Tenere conto del tempo passato dall'uscita di *Nanook of the North* fino ad oggi è di vitale importanza per contestualizzare la visione di Flaherty:

<<È ampiamente documentato come, a partire delle colonizzazioni, individui del continente africano venissero esposti pubblicamente in Europa o negli Stati Uniti, a scopo di lucro o semplicemente per sfoggio di potere. [...] Ma come ricorda la testimonianza dell'inuit Abraham Ulrikab, che insieme alla famiglia si esibì in vari zoo europei prima di morire di varicella, a fine '800 gli inuit erano diventate presenze richieste e popolari. Al volgere del secolo la loro immagine stava anche subendo un cambiamento: non più primitivi selvaggi (tra le varie etimologie del termine non ufficiale "eschimese" c'è anche "mangiatore di carne cruda") ma alacri lavoratori, coraggiosi, tenaci di fronte alle avversità e protettori dell'unità familiare—in pratica le caratteristiche stereotipate dell'esploratore nonché le qualità che l'uomo occidentale ama rivedere in sé>><sup>90</sup>.

Si potrebbe definire quindi uno show con totale mancanza di etica ciò che viene creato dal regista. Tuttavia utilizzando le parole del filosofo tedesco Hans Georg Gadamer<sup>91</sup> sul concetto di esperienza dal suo *Verità e Metodo* del 1960, si comprende meglio l'operato innocente che fa di Flaherty un etnografo inconsapevole, accantonando le accuse di perpetuare stereotipi legate al suo operato. Da notare infatti che, se l'esperienza personale per Flaherty sta alla base della creazione del suo metodo, l'eliminare i pregiudizi sta alla base dell'esperienza, pura e finalizzata alla scoperta. Gadamer afferma che

<<L'autentica esperienza è quella in cui l'uomo diventa cosciente della propria finitezza. In essa, la capacità e l'autoconsapevolezza della sua ragione progettante trovano il loro limite. Si viene a scoprire che è una pura apparenza che tutto si possa modificare o annullare, che ogni momento sia il momento giusto per qualunque cosa, che tutto in qualche modo ritorni. Chi sta e agisce nella storia fa invece continuamente l'esperienza del fatto che nulla ritorna. Riconoscere ciò che è non

---

<sup>89</sup> C. M. Scherffig, La rappresentazione dell'altro, Il tascabile, [www.iltascabile.com](http://www.iltascabile.com), [15 agosto 2023]

<sup>90</sup> Ibidem

<sup>91</sup> Hans-Georg Gadamer (Marburgo, 11 febbraio 1900 – Heidelberg, 13 marzo 2002) è stato un filosofo tedesco, considerato uno dei maggiori esponenti dell'ermeneutica filosofica



significa qui conoscere ciò che in un certo momento è, ma la giudiziosa comprensione dei limiti entro i quali è ancora aperto un futuro per l'aspettativa e il progettare; o, più fundamentalmente, comprendere che ogni aspettativa e ogni progetto degli esseri finiti sono finiti e limitati>><sup>92</sup>.

Da queste righe si può ricavare cosa significhi essere un uomo sperimentato. Essere tale significa infatti sapere di avere dei forti limiti sulla conoscenza di qualcosa di nuovo, sapere di poter sbagliare e non credere di avere la verità a portata di mano. Essere coscienti di queste riserve aiuta a scardinarle e a porsi in modo più comprensivo verso qualcosa da cui si potrebbe imparare. Hubbard, moglie di Flaherty, sostiene proprio questo nella sua teoria della mancanza di preconconcetto come fondamento del lavoro del marito. È tangibile come Flaherty si lasci trasportare da semplificazioni e ricorra a ricostruzioni per una narrazione più coinvolgente ma senza per questo attuare un pregiudizio verso ciò che sta conoscendo. Durante le sue riprese fonde la sua vita con quella degli Eschimesi e dei Polinesiani, rischiando la sua vita nell'entrare in contatto con le loro difficoltà per osservarli e catturare tutto ciò che dà loro può imparare:

<< [...] il suo entusiasmo uguagliava solo la sua pazienza. Paziente come uno scienziato, permette alla telecamera di vedere tutto esaustivamente, e poi, portava tutto sullo schermo per uscire nuovamente e girare ancora, per un unico motivo: dare alla telecamera una chance di scovare un "momento di verità", quel lampo di percezione, penetrando nel cuore della materia, che solo la telecamera può carpire>><sup>93</sup>.

Il Flaherty regista dirige i suoi personaggi per ricercare la forza visiva ma il Flaherty umano attende e si fa guidare dai nativi per scorgere la forza della verità. <<Nella misura in cui si comprende l'altro e si pretende di conoscerlo, si toglie ogni fondamento alle sue pretese>><sup>94</sup>. Gadamer esplica con poche parole quanto pretendere di conoscere un nuovo oggetto sia controproducente alla conoscenza dello stesso. Flaherty utilizza degli stratagemmi come l'utilizzo di costumi desueti o la caccia con l'arpione, ma non pretende uno studio e una rappresentazione scientifica nei suoi film ed è proprio questo che lo salva da quella pretesa etnografica carica di critica.

Chi non conosce la vita di Flaherty e il metodo maturato tramite il suo vissuto, può ricadere per primo nel pregiudizio sulla sua apparente mancanza di etica. Il regista non segue un metodo scientifico e il suo lavoro si è costruito con l'esperienza di anni sul campo e con numerosi tentativi, spesso fallimentari. Non vi è un attento studio sociale o teorico dietro ai suoi film e comprendendo questo si

---

<sup>92</sup> H. G. Gadamer, *Verità e Metodo*, Bompiani, 2000, p. 413

<sup>93</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 40

<sup>94</sup> H. G. Gadamer, *Verità e Metodo*, Bompiani, 2000, p. 416

è in grado di tradurre la rappresentazione innocente e pura che Flaherty vuole illustrare nelle sue opere. Tutto questo fa ragionare sul come per comprendere il prodotto di un individuo ci sia bisogno di un approfondimento che riporta ad un contesto personale oltre che temporale e spaziale. Senza quest'ultimo si è portati a fraintendere e a interpretare secondo il nostro etnocentrismo, visioni di altri che di etnocentrico non hanno nulla. È rilevante comprendere l'etnografia, quest'ultima è infatti teorizzata da Michelle De Certeau come l'oralità etnologica supportata dalla scrittura storica. Quest'ultimo spiega l'etnologia come

<<L'oralità (comunicazione propria della società selvaggia, o primitiva, o tradizionale), la spazialità (o quadro sincronico di un sistema senza storia), l'alterità (la differenza che viene posta da una frattura culturale), l'incoscienza (statuto di fenomeni collettivi riferiti a un significato che è loro estraneo e che viene concesso solo a un sapere venuto da altrove). Ciascuna di queste nozioni garantisce e rende necessarie le altre>><sup>95</sup>.

Continua poi dicendo che quattro nozioni opposte sono state introdotte nella stessa epoca ovvero la scrittura, la temporalità, l'identità e la coscienza. Grazie alle pagine di Ugo Fabietti e Vincenzo Matera in *Etnografia Scritture e rappresentazioni dell'antropologia* – Nuova Italia scientifica del 1997 capiamo che questi appartengono ai fenomeni con cui l'etnoantropologo ha avuto per lungo tempo a che fare ma che

<<I termini di questo quadrilatero non avrebbero alcun potere di definire l'efficacia "discorsiva" dell'etnologia se non fosse per il fatto che l'antropologo possiede la scrittura, il mezzo grazie al quale l'orale è riferito e tradotto, l'atemporale è inserito in una storia, l'alterità trasformata in differenza e la dimensione inconscia ricondotta ad un senso>><sup>96</sup>.

Tutto questo ci aiuta a ragionare sul come per comprendere l'etnologia ci sia bisogno di uno studio che riporta ad un contesto temporale e spaziale, senza il quale siamo, come abbiamo visto, portati a fraintendere e a interpretare solo secondo il nostro etnocentrismo. Proprio per questo sempre dalle pagine dei due autori notiamo un importante argomento funzionale a questa comprensione: la de-temporalizzazione. Osservando e cercando di capire l'altro siamo infatti influenzati e se non riportiamo il tutto ai principi fondamentali rischiamo di allontanarci dal vero messaggio.

---

<sup>95</sup> M. de Certeau, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005, pp. 29-30

<sup>96</sup> U. Fabietti e V. Matera, *Etnografia: Scritture e rappresentazioni dell'antropologia* – Nuova Italia Scientifica, Carocci, Roma, 1997, pp. 18-19

<<La de-temporalizzazione dell'oggetto dell'antropologia coincide, come hanno mostrato alcuni lavori, anche non più tanto recenti, con un allentamento nel tempo dell'Altro che dipende sia da una predisposizione etnocentrica insita in qualunque processo d'osservazione dell'alterità, sia dalla difficoltà di percepire la direzione in cui si muove la storia degli altri, sia, infine, da una pratica etnografica incapace di riconoscere la contemporaneità tra un soggetto osservante (etnografo) e oggetto osservato ( il selvaggio, il primitivo, il nativo, l'Altro). Tale impossibilità deriverebbe, in quest'ultimo caso, da una distanziamento dell'Altro in uno spazio senza storia inerente ad un progetto di dominio della società di cui l'antropologia è espressione>><sup>97</sup>.

Dedicandosi alla visione delle celebri immagini di Nanook si potrebbe al giorno d'oggi credere che Flaherty utilizzasse l'eschimese come un burattino. Conoscendo davvero la situazione sociale in cui si trovano gli Eschimesi a quel tempo, si svela come in realtà Nanook fosse ben consapevole sul ciò a cui stava lavorando:

<<La risata come tratto caratteristico degli inuit non è solo uno stereotipo. Nel caso di Nanook è anche attestazione di un enigma concettuale. Il ritratto di Allakariallak [Nanook] sorridente è una delle immagini più iconiche del cinema delle origini. Allo stesso tempo fa coesistere due punti di vista: quello dell'osservatore occidentale, che crede di vederci una creatura infantile, docile, alla "buon selvaggio", e quello del soggetto nativo, che trova tutta la faccenda incredibilmente divertente. Per Allakariallak, secondo testimonianze accertate nel documentario Nanook Revisited (Claude Massot, 1988), le azioni che Flaherty gli chiede di eseguire come attore sono estremamente comiche. Se è vero che la comicità è soggetta ai diversi contesti linguistico-culturali e può dunque creare fraintendimenti, come elemento narrativo è per forza frutto di una progettualità>><sup>98</sup>.

Lo spettatore è quindi naturalmente predisposto ad una chiave di lettura etnocentrica, insita nell'uomo occidentale, che porta a vedere l'Eschimese come il meno evoluto, oscillando da sentimenti di pura tenerezza a pena. Questa presunzione è data dalla incapacità di leggere l'altro specialmente senza conoscerne il contesto reale e temporale. Dopo uno studio approfondito del background del film di Flaherty si rivela come la condizione temporale e sociale degli Eschimesi sia la vera chiave per comprendere come abbiano deciso consciamente di partecipare alla ricostruzione narrativa del reale, senza cadere vittime di una superiorità di un uomo bianco "più evoluto".

---

<sup>97</sup> Ivi, pp. 23-24

<sup>98</sup> C. M. Scherffig, La rappresentazione dell'altro, Il tascabile, [www.iltascabile.com](http://www.iltascabile.com), [15 agosto 2023]



## Conclusioni

Questo elaborato su Robert J. Flaherty mostra una panoramica sul lavoro di quest'ultimo, attraversandone la nascita e la crescita del metodo. Dopo aver analizzato il suo vissuto è comprensibile il motivo per il quale il regista abbia sviluppato un metodo innocente e libero da preconcetti. Egli vive fin da subito una vita selvaggia e questo si riflette nella lavorazioni dei suoi film. Flaherty ha un approccio scientifico ridotto al minimo e la maggior parte delle innovazioni tecniche che porta nel mondo del cinema sono nate da coincidenze o emerse per far fronte a situazioni al limite della sopravvivenza. Le esigenze e strategie di camera sono spesso intuitive e non ragionate. Egli lascia fruire liberamente le sue idee e le sue illuminazioni potendosi permettere, dal momento che nei suoi progetti non deve e non vuole soddisfare richieste sociali o scientifiche.

<< [...] Abbiamo documentari articolati a livello narrativo come *Nanook of the North* (1922) oppure *Moana: A Romance of the Golden Age* (1926) di Robert J. Flaherty, che descrivono una tradizione diversa impiegando gli strumenti offerti dal linguaggio cinematografico ma senza pretese di scientificità perché realizzati per motivi personali o commerciali>><sup>99</sup>.

Le uniche briglie imposte a Flaherty dalle case di produzione si manifestano nella necessità di incantare il pubblico e nei conseguenti obiettivi economici. Egli è indipendente da ambizioni civiche o sociali che possano deviare il suo pensiero e se viene scalfito da propositi economici ne è consapevole e favorevole. Il lascito di Flaherty non riguarda solo la sua innata tecnica da cineoperatore, ma anche e soprattutto la sua capacità di raccontare il reale. Raccontare il reale non è mostrare il reale nudo e crudo. Raccontare il reale per Flaherty è carpire e rielaborare la verità, con il risultato di una storia che può essere definita verosimile ma ancor di più emozionante e unificante. <<Non è solo il Flaherty narratore che fa di lui l'uomo più magnanimo che ho incontrato. È il suo potere di far dimenticare le cose da poco conto e far guardare solo alle cose elementali che costruiscono la dignità di una persona>><sup>100</sup>. Pag 233 Marshall

Flaherty rimane a contatto con i luoghi e le persone per anni pur di far sbocciare la rappresentazione che vuol dare di questi. Questo perché non pretende che le sue riprese diano subito i loro frutti; egli desidera che i suoi film nascano da un terreno fertile e maturino tutta la sostanza

---

<sup>99</sup> M. Bucci, Rappresentazioni indigene: profili e tecniche del salvataggio etnografico: *Dead Birds* di Robert Gardner, torrossa.it, scholar.google.com, [26 agosto 2023]

<sup>100</sup> A. Calder-Marshall, *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966, p. 233

umana che possono donare. Flaherty diventa amico degli Eschimesi, entrando nelle loro famiglie e provocando lo stesso senso di appartenenza sugli spettatori che tifano Nanook come fosse parte della loro vita e viceversa.

<<L'insieme del racconto "lavora" la divisione ovunque posta, per mostrare che l'altro ritorna a essere lo stesso. Così, esso si iscrive nella problematica generale di crociata a cui ancora obbedisce la scoperta del mondo nel XVI secolo: "conquista e conversione". Ma la sposta attraverso l'effetto di distorsione che il frantumarsi dello spazio in due mondi, ormai strutturante, vi introduce. [...] Il "di là" non coincide più in questo modo con l'alterità. Una parte del mondo che sembrava interamente altro è ricondotta allo stesso attraverso l'effetto di sfalsamento che disloca la diversità per farne un'esteriorità dietro cui si può riconoscere un'interiorità, l'unica definizione dell'uomo. Questa operazione sarà ripetuta cento volte dai lavori di "etnologia". [...] La frattura qui/laggiù si trasforma in una scissione natura/cultura. Alla fine, è la natura a essere l'altro, mentre l'uomo è lo stesso>><sup>101</sup>.

Il segreto della rappresentazione dell'indigeno operata inconsciamente da Flaherty sta proprio nel diminuire lo spazio fra la società moderna e il mondo selvaggio. Nonostante la cultura ponga delle differenze innegabili, il racconto attuato dal regista sposta l'alterità sul piano materiale e fa contemplare come umanamente siamo indivisibili.

---

<sup>101</sup> M. d. Certeau, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005, pp. 44-45

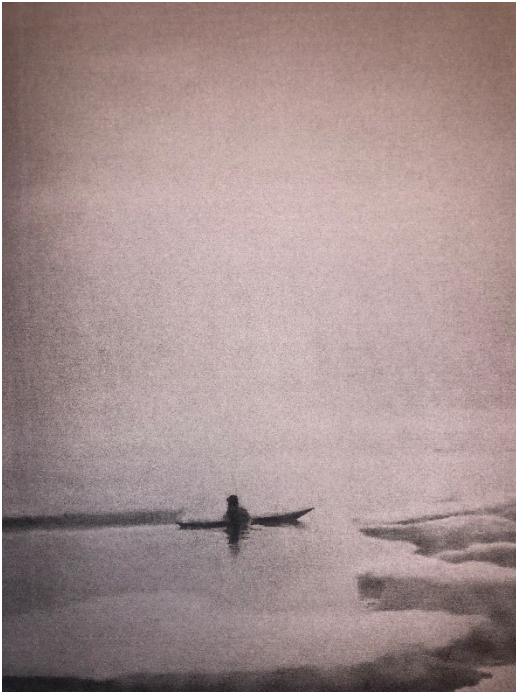


Figura 1 Kayak – imbarcazione per la caccia di Nanook<sup>102</sup>.

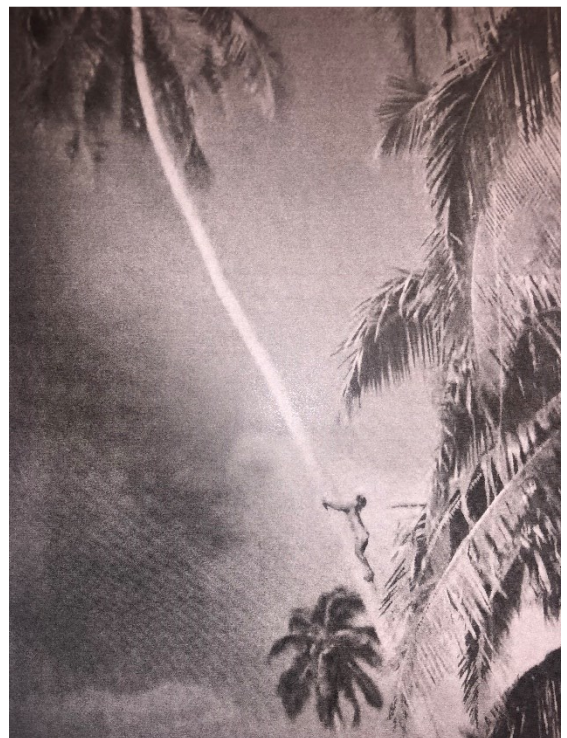


Figura 2 Arrampicarsi per i cocchi (colori con pellicola pancromatica, Moana)<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> F. Hubbard Flaherty, *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960, p. 13

<sup>103</sup> Ivi, p. 21





## Bibliografia:

Calder-Marshall A., *The Innocent Eye The Life of Robert J. Flaherty*, Harcourt, Brace & World, New York 1966

Certeau M. de, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005

Fabietti U. e Matera V., *Etnografia: Scritture e rappresentazioni dell'antropologia – Nuova Italia Scientifica*, Carocci, Roma, 1997

Gadamer H. G., *Verità e Metodo*, Bompiani, 2000

Griffith R., *The World of Robert Flaherty*, Gollancz, London, 1953

Hendel L., *Il documentario narrativo: Come inventare una storia vera*, Dino Audino Editore, Roma, 2021

Hubbard Flaherty F., *The Odyssey of a Film-Maker: Robert Flaherty's Story*, Beta Phi Mu, Urbana, Illinois, 1960

Melanco M., *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazioni Ente dello Spettacolo, Padova, 2020

Napolitano A., *Flaherty: Robert J. Flaherty*, Il Castoro/La Nuova Italia, Milano, 1975

Rotha P., *Robert J. Flaherty: A Biography*, University of Pennsylvania Press, USA, 1983

## Sitografia:

Bucci M., Rappresentazioni indigene: profili e tecniche del salvataggio etnografico: Dead Birds di Robert Gardner, [26 agosto 2023], <https://www.torrossa.com/en/resources/an/2568216>

Gritti M., Sul film etnografico: parte1 – Robert J. Flaherty e appunti teorici, Cinefacts, [www.cinefacts.it](https://www.cinefacts.it), [17 agosto 2023], <https://www.cinefacts.it/cinefacts-rubrica-dettaglio-74-24/sul-film-etnografico-parte-1-robert-j-flaherty-e-appunti-teorici-cinerama-20.html>

Scherffig C. M., La rappresentazione dell'altro, Il tascabile, [www.iltascabile.com](http://www.iltascabile.com), [15 agosto 2023], <https://www.iltascabile.com/linguaggi/la-rappresentazione-dellaltro/>

Vatteroni F., FLAHERTY, Robert Joseph Enciclopedia del Cinema (2003), Treccani, [28 agosto 2023], [https://www.treccani.it/enciclopedia/robert-joseph-flaherty\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/robert-joseph-flaherty_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)