

Giacomo Ravesi

*Padri d'Italia. Autobiografia e dinamiche generazionali
nel documentario italiano contemporaneo*

1. *Padri e figli dietro una lente*

Un bambino con una videocamera amatoriale cerca di riprendere lo scorcio di un paesaggio naturale, nel quale si individua la caratteristica silhouette dell'Italia resa mediante un'accurata potatura degli alberi del bosco. Dietro di lui: suo padre, che filma a distanza e con una camera professionale i tentennamenti e le rivelazioni del figlio. La sequenza è tratta dal cortometraggio *Qualcosa nei passi e nelle sguardo* (2017) di Mauro Santini: opera breve della serie *Frammenti di vita trascorsa. Le vacanze* (2013-2017), nella quale il regista riutilizza del materiale girato nell'agosto del 2004 da lui e da suo figlio Giacomo, durante alcune giornate trascorse insieme nel Parco Nazionale dei Monti Sibillini. L'idea alla base del film è quella di trasmettere i moti di una relazione familiare attraverso un confronto di sguardi: un figlio che scopre il 'mondo in immagine' davanti a un padre-regista che lo filma. Responsabilità, eredità e orizzonti del desiderio sono concetti ideali che confluiscono in un film trasparente ed elementare, dove le immagini, proprio nella loro più ovvia ordinarietà, trasmettono un senso etico e morale, come testimoni e traduttori segreti della costruzione di un rapporto privato e universale.

Nella nostra contemporaneità la relazione padre-figlio ha subito, del resto, una profonda mutazione, che oltrepassa e ridefinisce le concettualizzazioni acquisite di paternità, discendenza ed eredità. Come ha ben analizzato in diversi studi recenti lo psicoanalista Massimo Recalcati¹,

¹ Cfr. in particolare M. RECALCATI, *Che cosa resta del padre? La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina, Milano 2011; ID., *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013; ID., *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato*, Feltrinelli, Milano 2017.

all'indebolimento ed evaporazione dell'autorità paterna corrispondono nuove simbologie e nuovi nodi concettuali dell'essere figlio.

La mia tesi è che il nostro tempo non sia più sotto il segno di Edipo, dell'Anti-Edipo e di Narciso, ma sotto quello di Telemaco. Telemaco domanda giustizia: nella sua terra non c'è più Legge, non c'è più rispetto, non c'è più ordine simbolico. Egli esige che si ristabilisca la Legge e che la 'notte dei Proci' finisca. Telemaco, diversamente da Edipo che cade riverso accecato e da Narciso che ha occhi solo per la sua immagine, guarda il mare. I suoi occhi sono aperti sull'orizzonte e non estirpati, accecati dalla colpa per il proprio desiderio criminale, né sedotti mortalmente dal fascino della sua bellezza sterile. Telemaco, diversamente da Edipo, non vive il padre come un ostacolo, come il luogo di una Legge ostile alla pulsione, non sperimenta il conflitto con il padre. [...] Telemaco, diversamente da Edipo, si rivolge all'assenza del padre con la speranza di poterlo incontrare. Da una parte il figlio-Edipo e la lotta a morte con il padre, dall'altra il figlio-Telemaco che ricerca disperatamente un padre. È indubbio, almeno ai miei occhi, che le giovani generazioni assomiglino di più a Telemaco che a Edipo. Esse domandano che qualcosa faccia da padre, che qualcosa torni dal mare, domandano una Legge che possa riportare un nuovo ordine e un nuovo orizzonte del mondo².

Attraverso l'analisi di alcuni documentari italiani dell'ultimo decennio si vuole proporre una riflessione sui legami tra le forme della scrittura autobiografica e le pratiche identitarie di stampo generazionale, al fine di rilevare come le modificazioni nei rapporti familiari attuali sono esemplarmente specchio di una evoluzione storica dei regimi rappresentativi e figurativi della condizione di genitore e di figlio.

2. *Come in uno specchio. Teorie contemporanee della soggettività cinematografica*

Sguardi in macchina, corpi riflessi nell'obiettivo, confessioni imprigionate nei dispositivi. Filmati amatoriali, album fotografici, memorie intime e talvolta dolorose. Soggettive eccentriche, movimenti audaci della macchina da presa, narrazioni identitarie libere e personali. Sono solo alcune delle strategie stilistiche e comunicative ricorrenti nelle forme autobiografiche del documentario italiano dell'ultimo decennio, che rispondono in maniera peculiare a quel profluvio di auto-rappresentazioni caratteristico

² ID., *Il complesso di Telemaco*, cit., pp. 112-113.

della cultura visuale contemporanea: completamente dominata da profili rappresentativi identitari variamente condivisi, riprodotti e veicolati sulle varie piattaforme mediali³.

Eppure, secondo Michael Renov, l'ambito documentario internazionale è caratterizzato da un'«esplosione di documentari autobiografici» già a partire dagli anni Ottanta e Novanta, dove tali racconti vengono interpretati in sinergia con le rivendicazioni politiche, comunitarie e di gender prodotte dalla cultura postmoderna e digitale⁴. Ciò che rivela lo studioso è soprattutto l'emergere di una nuova «soggettività documentaria» che si muove «dall'ottimizzazione della visione verso una verità unica (il progetto modernista di documentario) ad un sostegno dell'ambivalenza, di un credo molteplice e anche contraddittorio»⁵. La stessa dimensione autobiografica detiene un valore anticonformista e rivoluzionario nei confronti delle prassi stilistiche consolidate. «La vera idea di autobiografia sfida apertamente la vera idea di documentario, [...] le 'verità' che l'offerta autobiografica propone sono spesso quelle interiori piuttosto che quelle esteriori»⁶. Non è un caso, allora che Stella Bruzzi – riprendendo le teorie sulla «performatività di genere» promosse da Judith Butler – adatti il concetto di «performance e di performatività» ai documentari contemporanei, riscontrando che «un documentario non può mai rappresentare semplicemente il vero, bensì è una congiunzione dialettica fra uno spazio reale e l'attività del regista che lo invade»⁷.

La presenza del cineasta veicola dunque una dimensione autoriale, che si evidenzia a differenti livelli, promuovendo un'evoluzione dei codici stilistici della messa in scena documentaria mediante la riscoperta di un linguaggio sperimentale e d'avanguardia. È questa la tesi di Scott MacDonald, che propone la formula degli «Avant-Doc», comparando le storie del documentario con quelle del cinema d'avanguardia, al fine di fornire un quadro utile per interpretare gli sviluppi futuri e interrelati

³ Cfr. B. AGGER, *Oversharing. Presentation of Self in the Internet Age*, Routledge, New York, 2012; Z. PAPACHARISSI (a cura di), *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites*, Routledge, London, 2010.

⁴ Cfr. M. RENOV, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota, Minneapolis, 2004 (salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni dall'originale sono dell'autore).

⁵ *Ivi*, p. 139.

⁶ M. RENOV, *First-person Films. Some Theses on Self-Inscription*, in *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, a cura di T. Austin, W. de Jong, McGraw Hill-Open University, UK, 2008, pp. 41-42.

⁷ S. BRUZZI, *New Documentary*, Routledge, New York, 2006, p. 153.

della pratica documentaria e d'artista⁸. D'altronde, analizzando le trasformazioni del cinema in relazione ai dispositivi tecnologici del video e del computer, già Adriano Aprà ravvisava nell'introduzione della «prima persona singolare» uno degli elementi caratteristici di un cambiamento dello statuto della non-fiction in senso «diaristico e autobiografico»⁹. Così per Alisa Lebow oggi «nel film in prima persona, la soggettività del regista non è solo riportata all'interno della messa in scena, ma opera una rottura definitiva nei confronti dell'illusione di oggettività [...]. L'essere simultaneamente soggetto *in* e *di* sguardo, distrugge il dualismo del divario oggettivo/soggettivo, rendendolo inoperativo»¹⁰.

Nel suo recente studio sulle forme della soggettività filmica, Laura Rascaroli analizza un eterogeneo spettro di opere cinematografiche (dalla finzione al film d'artista, al documentario) che rappresentano una tematica «di rilevanza crescente, non solo per gli studi cinematografici, ma anche per le varie forme evolutive di espressione soggettiva e autobiografica che dominano i mass-media attuali e il panorama letterario, audiovisivo, elettronico e artistico»¹¹. Secondo la studiosa, alla base della soggettività cinematografica c'è una natura «fenomenologica» che si fonda su una tensione dialogica dell'io con l'altro e che si esplicita prevalentemente nelle forme dell'autoritratto, del diario, dell'appunto, del viaggio, del resoconto memoriale e del saggio. Nella contemporaneità la scrittura in prima persona si carica inoltre di una componente «transmediale» accompagnando una soggettività che si muove su media differenti (dal film al video, al computer) e si apre a nuovi modelli rappresentativi, che abbattano definitivamente i confini tra fiction, non-fiction e sperimentazione: dal film-saggio alla video-confessione, dal blog ai social network.

L'interdisciplinarietà è, secondo Erika Balsom e Hila Peleg, il presupposto sintomatico del documentario contemporaneo. Secondo le studiose, il «documentario non è una categoria o un genere [...] ma un metodo critico [...] che emerge come un atteggiamento – un modo di fare, di impegnarsi e di creare, che si accorda principalmente con le realtà multiple

⁸ Cfr. S. MACDONALD, *Avant-Doc. Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*, Oxford University, Oxford-New York, 2014.

⁹ A. APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, in *Il cinema e il suo oltre*, a cura di Id., B. Di Marino, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1996, pp. 12-14.

¹⁰ A. LEBOW, *Introduction*, in *Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, a cura di A. Lebow, Wallflower Press, London-New York, 2012, p. 5.

¹¹ L. RASCAROLI, *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflowers, London, 2009, p. 18.

e mutevoli del nostro mondo»¹². In particolare, è l'ambito documentario che trova una nuova forma di coalizione nella sfera dell'arte contemporanea. Difatti, «*documenta 10* (1997), curata da Catherine David, potrebbe essere considerata come l'inaugurazione di una serie di interventi che insieme costituiscono una 'svolta documentaria' nell'arte contemporanea e nel cinema»¹³.

Del resto, riflettendo sulla crisi radicale dei media otto-novecenteschi e sulla conseguente «condizione postmediale» attuale, Ruggero Eugeni definisce la «soggettivizzazione dell'esperienza» come uno dei «grandi complessi narrativi che ricorrono ossessivamente nell'universo della comunicazione contemporanea»¹⁴. Seguendo un orientamento mediologico, lo studioso designa il «*first person shot*» a forma stilistica paradigmatica della soggettività contemporanea, poiché risponde alla «natura incarnata, relazionale e dinamica» dell'individuo postmediale e ne «traduce in forma sensibile questa concezione del soggetto e della sua costituzione», in opposizione «al soggetto disincarnato, posizionale, e stabile dell'era mediale»¹⁵.

È interessante osservare – come sostenuto da Ivelise Perniola – che tale condizione produce nelle configurazioni autobiografiche del documentarismo contemporaneo una tendenza «trans-nazionale» caratterizzata dalla «nostalgia del sé», che segnala «un distaccamento dalla realtà storico-sociale e un ripiegamento verso forme espressive che tendono a privilegiare il discorso nostalgico e autoreferenziale»¹⁶. In effetti, i modi della scrittura in prima persona impiegate nelle pratiche del documentario italiano contemporaneo traducono una dicotomia caratteristica nella rappresentazione filmica del sé, divisa tra forme della *chiusura* e della *libertà*. È come se il regista procedesse simultaneamente a una forma d'imprigionamento e liberazione del proprio io, attraverso le 'cornici' consolidate dalla messa in scena cinematografica. Riflettere su se stessi e sulla propria esistenza mediante il dispositivo audiovisivo definisce una tensione dialettica, divisa fra lo sforzo di costrizione e il tentativo di esorcizzazione.

¹² E. BALSOM, H. PELEG, *Introduction: The Documentary Attitude*, in *Documentary Across Disciplines*, a cura di Idd., MIT Press, Cambridge, MA, 2016, p. 18.

¹³ *Ivi*, p. 19.

¹⁴ R. EUGENI, *La condizione postmediale*, La Scuola, Brescia, 2015, p. 10.

¹⁵ *Ivi*, p. 63.

¹⁶ I. PERNIOLA, *L'era postdocumentaria*, Mimesis, Milano-Udine, 2014, p. 101.

3. *Edipo e Anti-Edipo. Conflitti generazionali e contestazione*

In alcuni casi, il racconto in prima persona diventa testimonianza privilegiata su accadimenti storici comunitari e condivisi di portata nazionale e internazionale, che esemplifica una rivendicazione collettiva e partecipata nell'immaginario generazionale. È il caso, ad esempio, di *Radio Singer* (2009) di Pietro Balla che rievoca i fatti della chiusura della fabbrica Singer di Leinì alle porte di Torino nel 1977 attraverso i ricordi delle esperienze vissute dall'autore. Il film si fonda su uno straniamento concettuale e drammaturgico, dal momento che ricostruisce l'ultimo giorno di vita della radio, interpretandolo come un crocevia di avvenimenti in cui convergono le storie di Maddalena, operaia della fabbrica, e del regista, suo compagno, a cui fanno da sfondo le vicende dei manifestanti e degli operai. Il risultato è un flusso di coscienza audiovisivo che unisce materiali eterogenei: dai filmati amatoriali dei movimenti di protesta alle ricostruzioni finzionali (la storia d'amore dell'autore con Maddalena), dalle fotografie e dalle canzoni d'epoca alle registrazioni audio delle trasmissioni radiofoniche, fino alle riflessioni in voice-over del regista. Nel film la figura di Maddalena è interpretata da una danzatrice-performer che rivolgendosi apertamente alla camera interpella continuamente lo spettatore e si relaziona in maniera controversa alla voce del regista. È una forma autobiografica che si contamina con una dimensione performativa radicalizzando il confronto tra passato e presente. Il senso di sconfitta e frustrazione provato individualmente dal regista sembra, infatti, contagiare la dimensione generazionale, reinterpretao amaramente questioni legate al mondo del lavoro, alla lotta di classe, al movimento operaio e al terrorismo. Secondo l'autore, il privato, così come il tempo passato, è responsabile della nostra attualità collettiva: il 'noi' oggi deve forzatamente fare i conti con le rivendicazioni dell'io'.

Una tensione generazionale che è ben presente anche in *Senza di voi* (2015) di Chiara Cremaschi. Questa volta i protagonisti sono la regista e due suoi cugini che ricostruiscono il loro viaggio per lasciare l'Italia in cerca di un'opportunità di vita più soddisfacente. Tra interviste e *home-movies*, la loro partenza offre lo spunto per l'autobiografia di un'intera generazione nata sul finire degli anni Settanta e che ha visto crollare i suoi sogni di libertà al G8 di Genova nel 2001. Così *Senza di voi* sembra completare il discorso aperto in *Radio Singer*: partendo da dove si interrompeva il film di Balla e raccontando quei vent'anni di storia d'Italia che concludono il XX secolo, visti dalla prospettiva dei figli della generazione maturata negli anni Settanta. L'onda lunga del '68 e le rivendicazioni del '77, così come il

terrorismo e l'insorgere dell'individualismo e della paura del collettivismo rappresentano gli umori e gli ideali che accompagnano l'infanzia dei protagonisti. I propositi libertari si concretizzano negli anni Novanta, quando questa nuova generazione reclama la costituzione di «un altro mondo possibile» – quello tanto auspicato anche dai propri genitori – attraverso le manifestazioni studentesche, i movimenti no-global e pacifisti e l'opposizione al berlusconismo. Tuttavia le cariche della polizia, l'uccisione del manifestante Carlo Giuliani, l'assalto alla scuola Diaz e le violenze alla caserma di Bolzaneto sanciscono l'ennesima e inaccettabile forma di repressione e assoggettamento di una cultura progressista e la conclusione amara delle lotte della società civile.

Realizzato utilizzando principalmente materiale di repertorio commentato in *voice-over* dalla regista, il film si presenta come un'opera anomala, che unisce forma autobiografica e scrittura saggistica, immortalando un punto di vista individuale che diviene collettivo e che denuncia con vigore la voglia di esprimere la propria opinione e riflessione sulla società e sul mondo. Solo l'immagine del Sandokan televisivo resterà impressa negli occhi della protagonista, come emblema di una rivoluzione avventurosa compiuta. Il «senza di voi» del titolo diventa, pertanto, l'urlo di una condizione generazionale in rivolta contro i padri e in fuga dal bisogno di 'futuro'.

4. *Telemaco o dei padri ritrovati. Narcisismi, universi familiari e maschere sociali*

«I nostri figli non ereditano un Regno, ma un corpo morto, una terra sfiancata, una economia impazzita, un indebitamento illimitato, la mancanza di lavoro e di orizzonte vitale»¹⁷. Ciò che Recalcati esprime a livello simbolico si traduce in alcuni film in una ricognizione – spesso schietta e dolorosa – della propria vicenda familiare in cui il confronto generazionale si manifesta attraverso un contraddittorio serrato di prospettive e punti di vista. *El impenetrable* (2012) di Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini rappresenta il diario di viaggio del regista che tenta di gestire attraverso numerose controversie burocratiche e legali l'eredità terriera di suo padre in Paraguay. La storia familiare diventa in questo caso un'avventura rocambolesca dai risvolti kafkiani ambientata in un paesaggio misterioso e suggestivo che mette in crisi la distinzione dei generi cinematografici consolidati, unendo *legal film* e western, autobiografia e denuncia sociale.

¹⁷ RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, cit., p. 14.

Allo stesso modo, la presenza costantemente in campo dell'autore diviene una sorta di maschera di sé: la figura vicaria dello spettatore attraverso la quale poter continuare a credere nelle immagini, districandosi tra le ambiguità della situazione narrata. Emblematicamente dedicato al figlio del regista, il film testimonia la metaforica liberazione da un'eredità familiare e la volontà di un nuovo lascito civile e morale verso una discendenza futura. «Caro figlio, [...] durante i tuoi primi anni di vita sono stato quasi sempre lontano da casa inseguendo un'idea. Ora voglio raccontarti la storia di questo rettangolino giallo». Sono queste le parole che aprono *Chaco* (2017) di Daniele Incalcaterra e Fausta Quattrini: seguito ideale del film precedente. In questo caso, il regista documenta la propria battaglia umana e legale per salvaguardare la riserva naturale nel Chaco paraguaiano da un progetto di deforestazione finalizzato alla produzione di soia e carni industrialmente transgeniche. La missione del regista è quella di restituire queste terre vergini ai Guarani Nandevas, nativi e legittimi 'proprietari' della foresta opponendosi alla burocrazia fraudolenta e agli interessi politici e finanziari. La dimensione autobiografica e l'esplicitazione dei legami familiari introducono nel film un processo di ri-acquisizione simbolica dell'eredità paterna che viene metabolizzata dalla vicenda legale per riqualificare la forma del debito e del lascito futuro secondo un diverso ordine valoriale. D'altronde, come osserva Jacques Derrida, «l'eredità non è mai un dato, è sempre un compito»¹⁸.

Viceversa tutta la ricerca di Chiara Malta sembra votata all'indagine delle fragili e complesse dinamiche di relazione che si instaurano tra lei e i membri della sua famiglia: il compagno (*L'Isle*, 2004), sua figlia (*J'attends une femme*, 2010), suo figlio e i suoi amici (*Les yeux du renard*, 2012). In particolare, in *Armando e la politica* (2008) l'autrice si misura con la figura paterna, trasformando il resoconto familiare in un confronto generazionale sulla condizione della sinistra italiana all'indomani dell'ascesa politica di Silvio Berlusconi. Da un punto di vista drammaturgico, il film si struttura come un'inchiesta nella quale la regista cerca di scoprire le ragioni delle scelte politiche del padre, accusato di essersi allontanato per un periodo dal socialismo di sinistra. La commistione fra dimensione pubblica e privata si esprime mediante una pratica stilistica libera e anticonvenzionale che combina filmati amatoriali, interviste, sequenze in animazione, riprese realizzate con passi ridotti (Super8, Super16, DVcam). Ciò che emerge è lo spaccato di una relazione privata che si specchia nella crisi identitaria

¹⁸ J. DERRIDA, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Cortina, Milano, 1994, p. 43.

della politica italiana, in cui colpe e ragioni, contrasti e rappacificazioni individuali e generazionali collimano in virtù di una configurazione a mosaico che segue un percorso da *detection story* muovendosi tra film-saggio, diario filmato e home-movie. Tornando ad aprirsi, i cassette della memoria familiare riportano alla luce le istantanee di un'Italia riletta attraverso una scrittura autobiografica, che ne amplifica le coordinate emozionali e narra la conquista di una libera espressione del sé tentando una risoluzione a questioni individuali e comunitarie insolute.

In *The Good Intentions* (2016) di Beatrice Segolini e Maximilian Schlehber è il film stesso a farsi strumento, traumatico e catartico, di elaborazione di una dolorosa vicenda familiare. La regista-protagonista torna dopo sette anni nella casa di famiglia, interrogando la madre, i due fratelli e il padre, in merito alle violenze subite in passato dal capofamiglia. Come preconizzato nell'incipit, il film assume le caratteristiche di un dramma da camera, nel quale l'autrice si aggira tra innumerevoli confronti e discussioni svelando le maschere del proprio 'teatro' familiare e i fantasmi del proprio vissuto. In questo caso, la componente autobiografica innesca una tensione psicoanalitica che introduce nell'esperienza del set una forma maieutica e dialogica di mediazione e intervento nel conflitto familiare e personale. L'identità genitoriale e quella filiale vengono così rappresentate mediante un'intelaiatura complessa e problematica che scava nelle abitudini e nei condizionamenti dei rapporti di famiglia, del ruolo del patriarcato e della condizione femminile scardinandone le consuetudini e le omertà.

In ultima istanza, il documentario italiano contemporaneo sembra delineare attraverso la scrittura in prima persona l'autobiografia di un'intera generazione che riflette in maniera critica e appassionata sulle conflittualità della nostra contemporaneità e i lasciti del proprio passato, rivendicando un aggiornamento valoriale e generazionale: espressione di un'identità etica e stilistica in mutamento, oltre i vincoli delle formulazioni acquisite e socialmente accettate.

