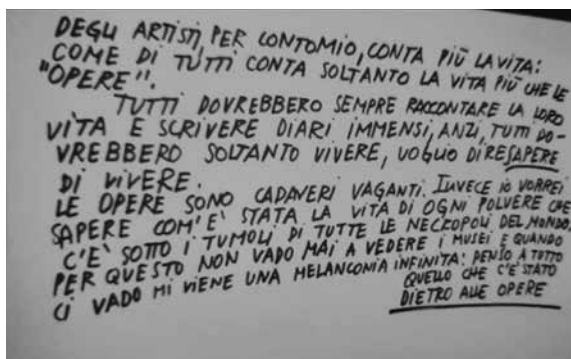


Dario D'Incerti* e Giuseppe Varchetta**

Schermi, ombre, vite, cinema e autobiografia



Ettore Sottsass

1. Ogni opera d'arte, dalla musica alle arti figurative e quel grande territorio che è la letteratura nelle sue varie espressioni, una sorta di spazio intermedio tra suoni e materia, costituisce in sé e si offre come espressione autobiografica sia a livello implicito che esplicito.

Tale tendenza, presente in ogni espressione artistica fin dalle sue prime manifestazioni all'interno del ciclo evolutivo di *Sapiens*, si è per così dire radicalizzata durante gli ultimi decenni lungo la traccia dell'espandersi e del rinforzarsi di personalità collettive con tendenze narcisistiche.

* Svolge attività di consulenza nel campo cinematografico e di ricerca sul rapporto fra cinema e formazione. Ha all'attivo svariati articoli sull'argomento ed è autore di: *Schermi di Formazione* (2000) e *Nuovi schermi di formazione* (2007), entrambi editi da Guerini & Associati. È presidente dell'Associazione Culturale Cinelogs.

** Già docente a contratto per l'Università Bicocca, Facoltà di Scienze della Formazione; socio fondatore past-president di Ariele, associazione per lo sviluppo della psicosocioanalisi; co-fondatore e animatore di Cinelogs, associazione culturale per la ricerca e la formazione attraverso il binomio "cinema e parola". Ha passato la vita al cinema e fotografa da sempre. Ha pubblicato, tra gli altri, il recente: *Di passaggio* (Corraini, Mantova, 2020).

Autobiografie, n. 4, 2023 · Mimesis Edizioni, Milano-Udine

Web: mimesisjournals.com/ojs/index.php/autobiografie · ISSN (online): 2724-217X · ISBN: 9788857590127

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

“Madame Bovary c’est moi” appare sempre di più logo e luogo collettivi, un accomunarsi di sentimenti ed espressioni diverse ma convergenti verso un comune deposito.

La nostra contemporaneità nella sua realtà espressiva è così sempre più caratterizzata da un numero crescente di manifestazioni all’interno delle quali gli autori e le autrici sono soggetti delle narrazioni rappresentate.

I soggetti autoriali che si esprimono attraverso narrative autobiografiche sono sempre più presenti e sempre più riferimento insostituibile a tratti indiscusso (Demetrio 1996, 2022).

Paradossalmente tali tendenze possono essere interpretate come testimonianze di una solitudine dei singoli sempre più diffusa. In realtà in molte circostanze l’accumularsi di manifestazioni autobiografiche “non rappresenta il fatto che una persona è sola, ma la circostanza che una persona è immersa in una domanda complessiva che la circonda da tutte le parti”¹.

Un tale regime di interrogazione, che da individuale diventa sovente collettivo, trova in manifestazioni espressive autobiografiche un deposito ricercato, attraverso processi di depositazione sempre meno evitabili, fino a diventare talvolta codici tendenzialmente prevedibili.

Lungo questa traccia la scrittura autobiografica agisce come una sorta di traghettatore. Induce infatti a non sostare in uno sterile rispecchiarsi narcisistico, ma a tentare un “andare oltre” verso l’inatteso, scoprendo il vero sé, in altre parole il proprio sé nascosto: la scrittura autobiografica diventa così stile capace di cogliere intonazioni più nascoste, quella materia intima al confine tra anima e corpo.

2. La cultura contemporanea premia il ritorno a un universo di emozioni e di sentimenti, che il razionalismo positivista della grande trasformazione del Novecento aveva tenuto a lungo represso.

Tra la fine del secolo XIX e l’inizio del secolo XX la posizione subalterna del mondo emozionale e affettivo di fronte all’universo della conoscenza subisce un mutamento.

La centralità iper-razionale del soggetto cartesiano viene posta a confronto dalla ricerca esistenzialista e fenomenologica, orientata a sottolineare le emozioni come percorsi rilevanti per l’accesso alla interrogazione ontologica e alla ricerca del senso. Heidegger è il filosofo che più di altri, in connessione con il grande pensiero greco, in particolare Aristotele e Platone, ha sottolineato come la situazione emotiva (*befindlichkeit*) svolga un ruolo determinante nella comprensione (*verstehen*) dell’altro e degli eventi (Heidegger 1988).

L’itinerario di ricerca delle scienze umane che attraversa l’intero Novecento e che vede il contributo delle filosofie, delle psicoanalisi, delle antropologie, delle teorie dell’organizzazione, pur attraverso contributi diversi, arriva a collimazio-

¹ Gargani, 1990, p. 189

ni convergenti sul ruolo delle emozioni nell'avviare, nutrire, garantire l'approdo alla conoscenza razionale, confermate in tempi recenti dagli straordinari progressi di ricerca delle neuroscienze (Gallese, Varela).

Al di là di sottolineature retoriche sul valore cognitivo delle emozioni, “la funzione cognitiva delle emozioni può essere colta soltanto al livello delle procedure costruttive del sistema pensiero- parola”². Le emozioni costruiscono le relazioni tra i concetti e le parole, spazio relazionale attraverso il quale si perviene alla conoscenza.

Un teorico dell'organizzazione, Karl Weick, ha osservato come la memoria cognitiva tenga insieme esperienze ed eventi anche molto lontani uno dall'altro, senza alcuna somiglianza. In realtà, osserva, l'uguaglianza non si riferisce agli eventi, ma alle emozioni e alle loro tracce (Weick 1995).

Nella cultura contemporanea la situazione emotiva connessa con l'universo sentimentale è interpretata non più come un dato accidentale dell'esistenza umana quanto come momento strutturale del nostro essere. L'universo emotivo non è più trguardato con sospetto, come un'entità da tenere sotto controllo, fattore disturbante dell'espressione alta, identificata con il pensiero razionale: è in sé parte costitutiva di quella straordinaria struttura pensante che è la mente umana.

Il razionalismo positivista otto-novecentesco ha fatto collimare l'universo emozionale-sentimentale con la grande produzione mitologica ancorata al *mythos* e in sé aprioristicamente connotata da una lacunosa credibilità. In realtà nella grande cultura greca il significato della parola *mythos* ha subito una sostanziale evoluzione dal significato originale (nel racconto omerico i *mythoi* sono le allocuzioni assertive, che chiedono di essere eseguite, pronunciate da eroi, locutori autorevoli) a quello accreditato dalla classicità del pensiero greco, che con *mythos* rimanda a racconti affascinanti, ma privi di quella credibilità attribuita invece al *logos*. Nel consolidarsi di questa dicotomia tra *mythos* e *logos*, nella cultura classica greca “il racconto mitico, tuttavia, pur consapevole ormai del proprio carattere di finzione continuerà ad esercitare una straordinaria presa su chi lo ascolta o chi assiste alla sua rappresentazione”³. *Logos* rimanda a tutto ciò su cui si è riflettuto, argomento retorico di convincimento. *Mythos* rinvia a storia, a tutto ciò che è accaduto, parola registrata di forte autorità.

Tale fascinazione e tale ruolo, all'interno dell'oscillazione tra finzione e accrescimento della conoscenza, vivono una profonda legittimazione agli albori del romanticismo inglese, con autori quali Coleridge e Wordsworth: il narrare conquista una significazione per così dire avanzata, all'interno della quale l'accettazione dell'inganno narratologico è vissuto come giusta, perché le narrazioni attraverso il nostro coinvolgimento emotivo-sentimentale assistono la mente umana nel conoscere e comprendere cose nuove, accrescendo la nostra consapevolezza⁴.

² Gargani, 2003, p. 32

³ Bettini, 2023, p. 7

⁴ Queste ultime riflessioni sono debitorie delle argomentazioni di Maurizio Bettini e in particolare del suo recente contributo di cui alla nota 3.

3. Il cinema è soprattutto immagine; immagine in movimento. Intorno al rapporto tra immagine e conoscenza il pensiero fenomenologico della prima metà del Novecento “oppone alla primarietà cartesiana dell’idea chiara e distinta la medietà vichiana dell’immagine. Solo dall’immagine nasce il mondo del sapere, della cultura, il mondo civile. Nell’immagine infatti la natura bruta, l’esistenza immediata prende forma e figura, offrendosi così alla elaborazione successiva del pensiero riflesso. L’immagine è il luogo non del vero ma del verisimile, il luogo dell’eloquenza, del mito, del discorso pratico, oltre che dell’arte pura”⁵.

L’immagine si colloca come spazio intermedio tra la molteplicità dell’esperienza esistenziale umana e l’unità del mondo delle idee: la connessione tra la molteplicità esperienziale e l’unità delle idee indica la traiettoria dello sviluppo delle vicende umane e della loro significazione. La conoscenza si fonda su un tessuto di relazioni. L’immagine configura le visioni del mondo, confermando l’infondatezza dell’ipotesi che la conoscenza sia riproduzione di dati oggettivi, ma verificando che in ogni caso conoscere, giova ripeterlo, necessita di un passaggio attraverso la intuizione. L’intuizione è nutrita dall’universo delle emozioni e dei sentimenti.

Insomma, non soltanto il cinema non è altra cosa rispetto a quell’imparare e ragionare in cui consiste la filosofia, ma il guardare le immagini è in sé stesso [...] ‘la cosa più filosofica’, in quanto consente di apprendere le prime conoscenze [...]. Si comprende, allora, in questa prospettiva, per quali motivi di fondo si possa motivatamente affermare che il cinema è la forma moderna di *mythos*, nell’accezione specifica che si è in precedenza richiamata, vale a dire come forma della dimostrazione, alternativa al *logos*, rispetto ad esso altrettanto potente e tuttavia [...] più dilettevole di quanto non sia la dimostrazione calcolante.⁶

Le immagini non sono solo deposito della nostra memoria; sono anche una sorta di archivio, capace di contenere una rete di associazioni che accompagnano le nostre auto-collocazioni nei tratti di cultura e di storia che ci è dato di vivere.

Le immagini non sono tuttavia solo documenti di una relazione. Esse organizzano anche la nostra memoria e il nostro pensiero [...]. Dell’immagine è peculiare la sua proprietà associativa che ci consente di cogliere e di ricordare non solo elementi della realtà, ma anche interi sistemi di ordinamento della nostra memoria e molto anche dei nostri modi di interagire con la realtà [...]. Se voglio cogliere un’immagine devo allora intenderla [...] come risultato di un processo: devo cioè riuscire a cogliere il processo di consolidamento e di strutturazione di quanto è stato reso intuibile grazie a essa.⁷

Il cinema, il buon cinema, in sé un’esperienza estetica, arricchisce il ruolo di chi seduto nella sala cinematografica è collegato con le ombre danzanti sullo schermo. Nasce una partecipazione; proviamo gli stessi sentimenti dei protagonisti e riviviamo emozioni e sentimenti ormai sepolti negli strati più profondi

⁵ Vitiello, 1994, p. 5.

⁶ Curi, 2020, pp. 50-51.

⁷ Breidbach, Vercellone, 2010, pp. 7-8.

della nostra memoria, inconsapevolmente sentiti come ormai lontani da noi. La partecipazione degli spettatori nella sala cinematografica non è nella direzione di una soggettualità riflessiva, quanto di un'esperienza nella quale noi ci perdiamo, "ci immergiamo in essa, quasi a volerci dimenticare di noi stessi"⁸. L'esperienza di vissuto autobiografico, che si prova al cinema, è caratterizzata da un non prender parte nei confronti di una identità determinata e inclusiva e da un consentirci di calarci in molteplici prospettive di osservazione della storia narrata: "solo al cinema ritroviamo così la nostra identità in un differire che non implica mai allontanamento dall'identità medesima; solo al cinema, in modo così radicale, né patiamo né proviamo alcun spaesamento nel ritrovarci ora in questa, ora in quella identità determinata"⁹.

Là dentro, nel chiuso della sala cinematografica, una autobiografia multidirezionale ci viene incontro, quasi un assalto insostenibile, impossibile da respingere. E può avere l'incontro con l'autobiografia occasioni più misteriose, più inattese della identificazione con la storia e con i personaggi del cinema sullo schermo. Può accadere che schiacciati dalle emozioni, in compagnia con "gli spiriti dell'isola"¹⁰, ci si accompagni improvvisamente col volto di un giovane attore, un caratterista, interprete nella trama del film di un ruolo dolente. È un volto che si è già incontrato in altri film o meglio in un film recente, del quale si ricorda solo tratti della trama e non il titolo e il nome dell'attore. E questa mancanza ci accompagna per tutta la visione del film e acuisce il nostro incontro con un quid di perturbante: le vicende dolorose del ruolo interpretato dal giovane attore e il tuo turbamento generato dal nostro vuoto di memoria, del quale non si sa interpretare il significato. E ancora una volta si sperimenta autobiograficamente quanto l'incontro con un'esperienza perturbante faccia risuonare quel perturbante che è in noi e che difensivamente tendiamo a rimuovere. Tornati nello spazio domestico, lontani dallo spazio magico della sala cinematografica, ci si scopre impegnati in una ricerca affannosa, fino a collegare, finalmente, volto e nome e soprattutto l'ultimo film interpretato da quel volto, che ora ha anche un nome. E così la nostra piccola storia privata segnerà per sempre *Gli spiriti dell'isola* con una doppia mandata: la storia straordinaria del film e quel volto del quale avevamo dimenticato il nome e che ora abbiamo ritrovato come un amico ritornato da un tempo lontano. Il tempo del cinema.

E ancora: il cinema ci consente appropriazioni indebite di autobiografie "liberamente" attribuite agli autori più amati, proiezioni probabili di grovigli sentimentali personali di noi spettatori riflessivi. E così ripercorrere un tratto della filmografia di Clint Eastwood, "l'ultimo dei classici" nella densa sottolineatura di Bruno Fornara, dal 1997 al 2008, consente di proporre un filo rosso interpretativo, che congiunge almeno sei film, pietre miliari nella filmografia del *texano dagli occhi di ghiaccio* trasformatosi in un immenso regista di un cinema civile. Sappiamo poco della biografia del nostro autore e non siamo interessati ad ap-

⁸ Donà 2010, p. 21.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Il rimando diretto è al film *Gli spiriti dell'isola*, 2022, per la regia di Martin McDonagh.

profondirla. Pensiamo o per meglio dire siamo convinti che sul declinare della vita il nostro autore sia entrato in un regime di interrogazione, all'interno del quale un riflettere anche dolente sul rapporto tra padre e figli abbia trovato un largo spazio. E così siamo confrontati come spettatori con la tenerezza agita dal grande ladro, protagonista di *Potere assoluto*, nel tentativo di un recupero del rapporto con la figlia che si è sempre sentita abbandonata dal padre dopo il divorzio dei genitori; con il rapporto segnato da un dolore straziante tra un padre e una figlia all'interno di quella tragedia americana che è il racconto dolente di *Mystic River*; con il gesto verso l'eutanasia sul corpo straziato dell'allieva-figlia in *Million Dollar Baby*; con il correre affannoso del generale di *Lettere da Iwo Jima*, nel tentativo di raccogliere ogni palpito verso le loro famiglie dei suoi soldati-figli braccati nell'isola maledetta; con il rapporto non detto ma saldissimo tra il vecchio Presidente e il giovane capitano della squadra nazionale di rugby in *Invictus*; e con il rapporto filiale tra il vecchio yankee, solitario operaio in pensione della grande fabbrica di automobili e quel giovane cinese bullizzato da un branco di improvvisati quanto feroci delinquenti di quartiere in quel grande racconto interetnico che è *Gran Torino*. E così possiamo costruire, ripercorrendo la trama di storie tra padre e figlia e figlio e figli, un cammino autobiografico dell'anziano autore, nel tratto dolente terminale della sua vita, capace di trasmetterci, seduti nel buio della sala cinematografica, la convinzione che il mistero non sia un tratto riservato a particolari circostanze di una vita umana, ma che la tocchi tutta nella sua insondabile lacerazione. La singolarità di questa formidabile ultima parte della imponente filmografia eastwoodiana risiede quindi nell'essere riuscito ad introdurre elementi autobiografici senza ricalcarli da episodi realmente accaduti ma come inevitabile traguardo e punto di arrivo di un inesauribile percorso di riflessione, di autocoscienza, sul suo ruolo di regista, creatore, cioè, di immagini, di dispositivi di rappresentazione visiva che sono diventati negli anni un'arma estremamente potente. Una parabola cinematografica che ai tempi di Callaghan difficilmente si poteva intuire, rendendo così l'assunto che "ogni regista fa in fondo sempre lo stesso film" di problematica applicazione. Ciò che si può cogliere, invece, è come da questo punto di vista i film di Eastwood di cui abbiamo parlato introducano una diversa e nuova categoria di cinema autobiografico che in tal modo assume un ulteriore significato – potremmo chiamarla un'autobiografia dell'anima –, mettendo il regista californiano accanto, da un lato, a chi ha diretto film che sono tratti da opere letterarie di origine autobiografica, sia in forma diaristica, sia in forma narrativa (vedi, ad esempio, opere come *Il mio piede sinistro*, di Jim Sheridan, tratto dall'autobiografia di Christy Brown, o *La mia Africa*, di Sidney Pollack, tratto dal romanzo di Karen Blixen) e, dall'altro lato, a quei registi che hanno fatto della propria vita l'oggetto privilegiato del loro fare cinema. Di questi ultimi cercheremo di fare una disamina, attingendo ad altri nostri contributi sul tema¹¹, consapevoli che non potrà che essere parziale e del tutto incompleta.

¹¹ In particolare al breve saggio apparso sul n. 7 della rivista "Primapersona", dicembre 2001.

4. Volendo procedere in ordine cronologico, e limitandosi ad analizzare opere importanti (se consideriamo che vengono prodotti nel mondo circa 10.000 film all'anno, una qualche forma di autolimitazione è necessaria), tracce significative di carattere autobiografico le troviamo già nel capolavoro di Jean Renoir *La grande illusione* (1937). La vicenda, infatti, prende spunto dal salvataggio, a opera di un capitano francese, del regista (allora pilota di ricognizione) dall'attacco di un caccia nemico durante la Grande Guerra. Su questo spunto narrativo, Renoir costruisce un potente apologo antimilitarista, in cui l'episodio autobiografico funge da semplice innesco per scatenare una, ancora oggi insuperata, "dichiarazione di guerra alla guerra", quest'ultima vista come la malattia infantile dell'umanità. La partecipazione ad eventi bellici è stata per molti registi, soprattutto nel secondo dopoguerra, una fortissima spinta a realizzare film rilevanti proprio a partire dalle loro personali esperienze. È il caso, ad esempio de *Il grande Uno Rosso* di Samuel Fuller (1980), in cui il regista rievoca la propria partecipazione alla seconda guerra mondiale in cui fu impegnato, con il grado di tenente, su vari fronti, compreso lo sbarco in Normandia. Significativo, in questo caso, è il fatto che il film viene realizzato a oltre trent'anni di distanza dai fatti storici, come se fosse proprio la distanza temporale dai fatti narrati a consentire al regista, ormai quasi settantenne, di guardare al sé stesso di allora con una maggiore indulgenza, con la paterna benevolenza di chi si rivede nei panni di un giovane soldato a distanza di tanti anni. Ciò pone la questione cruciale, parlando di cinema autobiografico, del rapporto fra memoria ("una forma di oblio" secondo la celebre definizione di Milan Kundera) e racconto. Ma ci torneremo.

5. Anche Bergman, come Fuller, ritorna sulla sua vita a distanza di molti anni, in quello che è considerato il suo film più squisitamente autobiografico, *Fanny e Alexander* (1981). Opera gigantesca, complessa e multiforme (di cui esistono due versioni, una destinata alle sale di circa tre ore, e l'altra, fatta per la TV, che ne dura ben cinque) in cui è ricostruita con rigore e precisione maniacali la vera casa natale del regista, a Uppsala. Bergman ha detto, a proposito della dimensione autobiografica del film, che esso è come "un grande arazzo, un'immensa tappezzeria in cui ciascuno può scegliere cosa vuole vedere". Non tutto è visto attraverso gli occhi di Alexander, alcune cose sono viste con gli occhi del narratore. Come giustamente osserva Sergio Trasatti (2011), la nonna, l'amata nonna Helena di Bergman, è una nonna-mamma, e rappresenta un ideale di mamma che Bergman non ebbe poiché sua madre era infedele al marito, oppressa dai suoi malanni e poco sensibile ai problemi dei figli. Anche il vero padre di Bergman è più simile al vescovo Vergerus, nome ricorrente nella filmografia bergmaniana e sempre utilizzato per personaggi negativi (il padre di Bergman era un alto prelato) e il padre nel film, Oskar, è il padre che il regista avrebbe voluto avere, un uomo semplice, umano, pieno d'amore, appassionato di teatro. Il fantasma del vescovo alla fine del film dice ad Alexander "non ti libererai mai di me" mentre Oskar, sul letto di morte dice alla moglie e ai figli "non c'è nulla che possa separarmi da voi né adesso né dopo. Io lo so, lo vedo

con estrema chiarezza. Penso che potrò esservi più vicino che in vita”. Questo diverso atteggiamento dei due padri riflette la duplice posizione dello stesso Bergman rispetto al problema del padre visto come Dio-padre: da un lato il Dio ossessivo e minaccioso della religione protestante, un Dio, si direbbe, veterotestamentario, dall’altro il Dio vicino, il Dio consolatore. Non bisogna però pensare semplicisticamente che Bergman prediliga il padre Oskar e disprezzi il padre Vergerus: il fatto che ci presenti le due figure e che egli stesso, nelle parole di chi lo ha conosciuto (in particolare dei suoi attori) venga descritto come autoritario, a volte dispotico, introverso – tutte caratteristiche che attribuiremmo a Vergerus – ma anche molto attento e riconoscente verso gli attori, indica che il regista aveva ben presente come si possa essere entrambe le cose, almeno in momenti e in circostanze diverse nella propria vita e che, pertanto, i due aspetti possono convivere. Tutta la vita familiare descritta nel film è, quindi, intesa più come nostalgia di un uomo che conosce e desidera una famiglia come quella del film, ma non ne ha potuto godere nella sua vita reale (che è stata piena di matrimoni e figli avuti da donne diverse). Dal punto di vista della verosimiglianza vi sono comunque delle chiare incongruenze a partire dalle date: l’azione viene ambientata infatti nei primi anni del secolo (una battuta di un personaggio porta la datazione al 1903) e quindi, essendo Bergman nato il 14 luglio 1918, i conti non tornano. Sono elementi narrativi che creano una certa distanza dalla realtà. Come dire: non prendete tutto ciò come se fosse una ricostruzione “vera” di ciò che è accaduto. Per concludere il discorso su Bergman, è utile riproporre un episodio raccontato da Liv Ullmann: alla fine della scena del suicidio, nel film *L'immagine allo specchio*, Bergman le disse: “Grazie. Così adesso non dovrò più suicidarmi perché l’hai fatto tu per me”. Questo episodio, al di là della sua sublime icasticità e della sottile venatura ironica, svela le ragioni più profonde del fare cinema di Bergman: cinema per vedere sé stessi, per raccontarsi, per salvarsi. Questa è forse la migliore definizione di cinema autobiografico, derivante soprattutto da un atteggiamento comune ad altri registi (Fellini, *in primis*) per i quali il cinema è un modo di vivere.

6. Abbiamo citato Fellini e da lui ripartiamo. Rispetto a Bergman, il dato autobiografico nei film di Fellini trova una corrispondenza maggiore sul piano narrativo; mentre Bergman ha più spesso cercato di esprimere le proprie angosce e i propri dubbi anche attraverso la rappresentazione di vicende altrui, Fellini li ha più direttamente rappresentati, mettendo in scena episodi realmente appartenenti alla sua esperienza. Facendo l’elenco dei film in cui è presente in modo specifico una componente autobiografica, si contano *I vitelloni* (1953), *Otto e 1/2* (1963), *Bloc-notes di un regista* (1968), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Intervista* (1987). E, ancora, in modo più sfumato, *La dolce vita* (1960), *La città delle donne* (1980), *Ginger e Fred* (1985). Come si vede, è presente quasi tutta la sua filmografia e, sicuramente, i suoi film più importanti. Diventa così difficile scegliere i titoli per questa nostra breve ricognizione. Dovendo comunque operare una sintesi, ci concentreremo su *Amarcord*, “dichiaratamente” autobiografico, che in dialetto romagnolo (non emiliano, si badi bene) significa ‘mi ricordo’

(scritto però A m'arcord). Con un simile titolo, non ci si può sbagliare, almeno apparentemente. Ma, si potrebbe obiettare, ci si può fidare di un regista che ha dichiarato essere il falso, l'invenzione, la fantasia, gli elementi costitutivi del suo cinema (o della sua vita)? Che ha disseminato le interviste (che del resto odiava) di falsi indizi, di dichiarazioni inventate sul momento, di prese di posizione improvvisate lì per lì? Che ha sempre dichiarato di non tornare volentieri nella città natale (anzi, essendo di madre romana, dirà di essersi sentito a casa propria a Roma, dove giunse nel 1938)? E soprattutto, che ha dichiarato di non ricordare molto della sua vita di ragazzo? Da simili premesse non può che venire un invito a sospettare del vero significato del titolo o, come minimo, a non credere ad eventuali intenzioni storico-documentaristiche visto che, tanto per dirne una, nemmeno un metro di pellicola è stato girato nella vera Rimini (che del resto non viene mai nominata, ch  il luogo dove si svolge la vicenda viene chiamato 'il borgo', come dire che non gli viene dato nessun nome) e che, comunque, la verosimiglianza   sempre stata per Fellini l'ultimo dei problemi. Anche la famiglia che costituisce il nucleo della narrazione contiene elementi discordanti rispetto alla vera famiglia di Fellini, visto che la madre del film – Pupella Maggio, napoletana, doppiata in romagnolo da Ave Ninchi – non pu  essere la vera madre del regista che, come s'  detto era romana (in effetti, l'ispirazione   data dalla vera famiglia dell'amico Luigi Benzi detto Titta, futuro avvocato, di cui il giovane protagonista mantiene il soprannome. Il vero avvocato Benzi si stupir  della fedelt  con cui Fellini aveva ricostruito il clima familiare di quegli anni). Il fatto   che intitolare un film "mi ricordo", dichiarare cio  la memoria come costitutiva del film, significa introdurre subito un elemento di nostalgia che non necessariamente si deve coniugare con la memoria; certamente non alla memoria come siamo soliti intenderla, semmai alla memoria come la intende Kundera. Anzi, la nostalgia, a ben vedere fa a meno della memoria. Leggiamo cosa dice C. Lasch nel suo libro *Il paradiso in terra. Il progresso e la sua critica*¹²:

La nostalgia comporta la sensazione che il passato offra delle gioie che nel presente non sono pi  raggiungibili. La rappresentazione nostalgica del passato evoca un tempo irrimediabilmente scomparso e quindi immobile, immutabile. In senso stretto, la nostalgia non comporta affatto l'uso della memoria, dal momento che il passato che essa idealizza resta fuori dal tempo, nella sua immobile perfezione. La memoria, invece, pu  anche idealizzare il passato, ma lo fa senza condannare il presente.

Questa memoria sembra essere dunque l'unica realt  in cui si possa vivere, dal momento che quella che si ha davanti   sconcertante, terrificante, disumana. Come la biblica arca di No  la memoria   chiamata a diventare strumento di salvezza. Perci  essa riceve le cure pi  affettuose, fino a provocarne una crescita mostruosa, aberrante. Il "mi ricordo" non   per  solo un rifugiarsi nei ricordi perch  non si riesce ad accettare il presente; non significa perci  "mi ricordo" perch  non posso o non voglio fare altro: vuol dire invece "mi posso salvare";

¹² Feltrinelli, 1992 (ed. or. 1991).

sono in grado cioè di recuperare dentro di me una zona del mio spirito non invasa dai condizionamenti che l'essere adulto comporta, per il modo stesso in cui la storia personale con il suo accumulo di incrostazioni corrompe e condiziona. Una zona che rimanda ad un sé potenziale, quello dell'adolescenza, di cui oggi non rimane molto (a causa delle istituzioni: famiglia, scuola, religione, politica; dalle adulterazioni, dagli inquinamenti di ogni tipo, dalle paure: del futuro, dell'ignoto, delle malattie) ma che è comunque fondamentale perché rappresenta il momento dei sogni, delle speranze non ancora trasformatesi in illusioni, delle scelte non ancora fatte e quindi della possibilità di fare qualsiasi scelta (e infatti il film finisce con una scelta: con il matrimonio della Gradisca, la quale, dopo aver sognato il principe azzurro, sposa un carabiniere, ed è un evento che simboleggia il passaggio ad un'altra stagione della vita anche per il protagonista, e quindi per Fellini stesso, e la festa con cui si conclude il film è appunto "festa" nonostante contenga un elemento di frustrazione e di negatività). Rappresenta altresì un punto chiave per capire quello che siamo oggi. L'autobiografia cinematografica felliniana (e in ciò sta probabilmente la ragione profonda del suo successo e della sua capacità di esprimere qualcosa di universale, a dispetto del microcosmo particolare che rappresenta) è dunque un invito a recuperare dentro di noi questa dimensione salvifica della memoria, di ritornare alla stagione del possibile perché è l'unico modo per credere che anche l'oggi in cui viviamo, qualunque esso sia, è un oggi in cui vi è spazio per il possibile. Fellini, l'artista Fellini, ha vissuto probabilmente tutta la vita con questo spirito (che superficialmente si potrebbe definire goliardico e che potrebbe quindi essere male inteso come un invito al disimpegno). *Intervista*, per uno che ha sempre dichiarato di odiare le interviste, è un altro titolo fuorviante. Infatti il film è la storia di un'impossibile (o addirittura inutile) intervista di una mini-troupe di giapponesi al regista, intento a fare il suo lavoro. La simbologia è chiara: di fronte al problema della conoscenza (della vita d'artista o del fatto artistico in particolare, ma la cosa vale anche in generale) siamo tutti come dei giapponesi (che riprendono, riprendono e fanno tante domande ma non capiscono nulla...). I giapponesi entrano sì in contatto con l'oggetto della loro ansia di conoscenza (Fellini), il quale sta girando un film (cioè sta facendo il suo lavoro di artista) che è tratto da *America* di Kafka, ma contemporaneamente la presenza stessa dei giapponesi rievoca, in immagini e affidando sé stesso ad un giovane attore, Sergio Rubini, un episodio della sua vita: un'intervista che lui, appena giunto a Roma, dovette fare a una diva del cinema di allora. Tutti questi piani narrativi si intrecciano fra di loro fino a diventare inestricabili. Dura la vita per gli intervistatori. Il loro compito si rivela impossibile. Questo perché la realtà è multiforme (i tre Fellini) e perché noi siamo fatti di memoria molto più che di presente (vedi la scena con Anita Ekberg e Mastroianni che rievocano il loro incontro ne *La dolce vita*) e quello che le telecamere vedono è solo il presente; la memoria è e può essere solo il frutto di una ricostruzione che, per definizione, è artificio, falso, punto di vista parziale (non fosse altro che per il fatto che implica necessariamente una soggettività). Ancora un modo per dichiarare la poetica felliniana: è inutile cercare la verità; l'unica verità è la menzogna, l'invenzione.

7. François Truffaut era nato nel 1932 ed era, per sua stessa ammissione, “la disperazione dei miei genitori”; passato quindi per un’infanzia difficile, tra riformatori e tentativi di fuga, arriva ad un’adolescenza altrettanto turbolenta da cui viene salvato da colui che diverrà una specie di padre putativo, il geniale teorico del cinema André Bazin, fondatore, tra le altre cose, dei *Cahiers du cinéma*, sui quali il giovane François vivrà le sue prime esperienze di giovane critico. Il suo passaggio dalla critica (una critica spesso insolente, insofferente e provocatoria) alla regia è preceduto da una serie di prese di posizione teoriche ed estetiche che determineranno la nascita della *Nouvelle Vague* di cui Truffaut sarà uno dei nomi di punta. Non è il caso qui di ripercorrerle in profondità, basterà dire che dal connubio tra la sua vita e le sue idee sul cinema non poteva che nascere una poetica che fa dell’autenticità, della messa in scena della “prima persona”, del ripudio di ogni artificio, i suoi punti di forza. Nel suo lungometraggio di esordio, *I 400 colpi*, il regista ricorre ad un alter ego (come già Fellini fece con Marcello Mastroianni) e lo trova in un giovane attore, Jean-Pierre Léaud, che, da esordiente, nei panni di Antoine Doinel, dà vita da un personaggio di struggente tenerezza, prototipo di una lunga serie di “ribelli senza causa” e modello per tutti gli adolescenti a venire. Come scrivono acutamente Alberto Barbera e Umberto Mosca nel loro volume dedicato al regista francese nella collana Il castoro cinema,

L'autobiografia rappresenta per Truffaut l'effettiva possibilità di cogliere la genuinità e la complessità del reale: l'espressione di idee e sentimenti autentici perché soggettivamente sentiti, la riduzione della socialità di ogni singolo avvenimento al suo riflesso individuale rappresentano – in sintesi – un atteggiamento antidogmatico nei confronti della realtà, in quanto riflesso di un atteggiamento interiore. Attraverso la sincerità di tale espressione, l'esperienza particolare accede ad un significato che trascende il semplice dato biografico, sollecitando la sensibilità dello spettatore ad un dialogo che, aperto sul terreno dei sentimenti, diviene confronto e presa di coscienza sulla totalità dell'esperienza umana. In questo senso il film non racconta un'esperienza, ma è esso stesso un'esperienza.

8. Con Woody Allen si entra invece in una diversa tipologia di cinema autobiografico. Non c’è più il ricorso all’alter ego, non c’è nemmeno un riandare al passato, lontano o vicino che sia, c’è invece, almeno all’inizio della sua carriera di cineasta, la pura e semplice esposizione di sé, o, per meglio dire, la trasformazione del sé autore nel sé attore. Cambia solo una lettera ma in realtà cambia tutto quanto. È nel monologo iniziale di *Io e Annie* (1977) che Woody/Alvy si presenta per la prima volta come personaggio: è il comico di professione che parla di sé con i tratti di una confessione in pubblico. Nel transitare da autore ad attore, da attore a personaggio e da personaggio a maschera, Allen traghetta il cinema nella modernità, dove queste diversità di ruoli e di figure si confondono fino ad eliminare ogni tentativo di distinzione, o fino a rendere la stessa distinzione un’operazione se non inutile, almeno impropria. Archetipo in questo senso di tutti i “famosi per la loro notorietà”, il regista newyorchese nei film in cui recita (che sono più della metà della sua produzione) trasforma le sue

piccole angosce esistenziali, tipiche di una *middle-class* dimenticata dalla storia, in un osservatorio che si fa universale nel modo in cui mette a nudo l'incapacità dei contemporanei di avere un sano rapporto con la realtà. Paradossalmente, nel suo film più autobiografico (*Radio Days*, 1987), Allen esiste solo come una voce fuori campo che accompagna la vita di una famiglia ebrea nella Brooklyn degli anni '40 del secolo scorso, con un senso di delicata e tenera nostalgia. Nonostante i tentativi di negare l'evidenza (il regista, infatti dichiarerà che non si tratta della storia della sua famiglia, e la paternità della voce fuori campo non è nemmeno presente nei *credits*), non si può non pensare che il film non sia altro che il suo personale Amarcord. Temi autobiografici affiorano poi periodicamente nella sua sterminata filmografia, e, mescolando di volta in volta con sulfurea ironia (e autoironia), i suoi tratti esistenziali (di ebreo, newyorchese, intellettuale, regista e uomo di spettacolo) con quelli caratteriali (di insicuro, nevrotico, complicato e pauroso maschio del XX secolo), ne fanno qualcuno in cui quasi tutti i contemporanei appartenenti al genere maschile si sono potuti, in qualche modo e in qualche tempo della loro vita, riconoscere. Da questo punto di vista, tutto il suo cinema può essere considerato un saggio di antropologia e una vera e propria *summa* autobiografica generazionale.

9. Anche Scorsese, come Truffaut (e, come vedremo più avanti, Terence Davies), appartiene ad una generazione di cinefili. Tutti i registi nati dagli anni '30 in poi lo sono. È quindi ovvio che nella loro autobiografia il cinema occupi un posto di rilievo. Fare cinema autobiografico, per essi, non può dunque escludere il fatto di introdurre il cinema, sia come elemento narrativo che come elemento di costruzione del mondo. Usano il cinema per raccontare sé stessi cinefili. Per questo, il cinema autobiografico, in senso stretto, non poteva che nascere da una generazione di cinefili. Ciò fa sì che soprattutto la generazione di Scorsese, che si è formata non solo sul cinema spettacolare ma ha potuto conoscere l'opera di rottura col passato del Neorealismo e della *Nouvelle Vague*, sia portata ad individuare una chiave poetica nel situarsi in un magico equilibrio fra realismo e fantasia. Mentre Neorealismo prima e *Nouvelle Vague* poi si sono riappropriati della realtà, il nuovo cinema americano coniuga lo spettacolo, che è necessariamente finzione, *fiction*, con la realtà. Per Scorsese, il percorso è completo: da *Chi sta bussando alla mia porta?* che è un film veramente autobiografico, si arriva a *Mean Streets*, in cui l'autobiografia rimane importante ma è mescolata al film di genere, slegata da eccessive esigenze di realismo (il film è ambientato a New York ma è girato in buona parte a Los Angeles). Ciò risulta evidente fin dalla prima scena del film: la voce fuori campo del regista stesso (nell'edizione originale) dice su fondo nero "i peccati non si scontano nelle chiese, ma nelle strade e in noi stessi". Poi vediamo Harvey Keitel, alter ego di Scorsese in quegli anni e già interprete del primo film, risvegliarsi come da un incubo e, seguito da una camera a mano – che induce nello spettatore un senso di instabilità e di mancanza di punti saldi – si avvicina ad uno specchio mentre sulla parete campeggia un crocefisso. Il regista ha lasciato il posto all'attore, in un ideale passaggio delle consegne. Noi però non sappiamo ancora di questa sostituzione. Vediamo solo

un giovane uomo madido di sudore in una stanza. Non sappiamo nulla di lui. Non è più l'autore, non è ancora il personaggio, vaga nel limbo dell'indistinto. Improvvisamente una musica rock (*Be my babe*) irrompe ad alto volume e cominciano a scorrere scene di un filmino familiare in cui si vedono immagini che introducono tutti gli elementi tematici cari al regista: la famiglia, le origini, l'amicizia, la religione cattolica. Il filmino termina con l'immagine del protagonista sulla scalinata di una chiesa che stringe le mani ad un sacerdote; lo fa una prima volta e poi una seconda dopo essersi infilato un paio di occhiali neri. Sono le due possibilità di sviluppo esistenziale che Scorsese vedeva per sé, data anche l'appartenenza ad un *milieu* etnico e sociale ben definito come Little Italy, prima di capire che la sua strada sarebbe stata il cinema: o sacerdote o gangster. Già da *Mean Streets* ha però capito che l'unico modo per raccontare una storia ("una" storia, non "la" storia) di sé è affidarsi ad un impasto di realtà e fantasia.

10. Terence Davies rappresenta un caso unico nel panorama cinematografico contemporaneo poiché ha fatto dell'autobiografia la ragione stessa del suo fare cinema. Nato a Liverpool nel 1945, ha lavorato per dodici anni come contabile. Avvicinatosi alla recitazione, realizza il suo primo film, intitolato per comodità *Terence Davies Trilogy* e in realtà composto da tre cortometraggi, impiegandoci quasi una decina di anni (dal 1975 al 1983) grazie al finanziamento del British Film Institute. Si tratta di un'opera autobiografica dallo stile travagliato e altalenante, in cui si narra la vita di un giovane omosessuale, dalla nascita fino alla morte, in un'Inghilterra ostile, in un ambiente sociale opprimente e in una famiglia non in grado di accoglierlo perché troppo preoccupata del rispetto delle convenzioni sociali. Lo stile è esacerbato e scostante; la critica parla di auto-persecuzione, più che di autobiografia. Girato in un bianco e nero attonito e allucinato, il film viene presentato a Locarno dove ottiene un buon successo. Così Davies può riprovarci, tre anni dopo, con il più ambizioso *Distant Voices, Still Lives* (è in realtà un dittico ma la traduzione italiana del titolo, *Voci lontane... sempre presenti*, tradisce l'intento del regista unificando i termini in una contrapposizione che non esiste nell'originale, dove "Still Lives" significa letteralmente "Nature morte") che, sempre a Locarno, consacra l'autore facendogli vincere il prestigioso Pardo d'Oro. È ancora un film autobiografico ma, questa volta, l'intento è diverso: si tratta di raccontare un breve periodo della propria vita, periodo che ruota intorno alla morte del padre – avvenuta quando il regista aveva sette anni – ma che viene presentato nel film non secondo un ordine cronologico ma seguendo i dettami della memoria. È la memoria, dunque che riordina il vissuto, secondo una scala gerarchica che non può che iniziare con la morte del padre, essendo il padre la figura più ingombrante e più inquietante nell'infanzia del regista ed essendo il padre (rappresentato, con geniale intuizione, sempre con le maniche arrotolate, segno di percosse in arrivo) ad aver provocato, in lui e nel resto della famiglia, le ferite più laceranti. Il ricordo è così doloroso che il regista – caso unico nelle autobiografie cinematografiche – non inserisce nel film un sé bambino, come se mostrare sé stesso come oggetto delle violenze paterne fosse assolutamente insopportabile (solo nel film successivo,

dopo aver rimosso una parte dei dolori dell'infanzia, riuscirà a mostrare sé stesso). Si potrebbe pensare che egli è, evidentemente, l'occhio della cinepresa: il film inizia con una inquadratura esterna della casa, con una radio fuori campo che legge un bollettino meteorologico, e con un lento carrello in avanti: è come se l'autore ci invitasse, magari con un po' di riluttanza, ad entrare con lui nella sua vita. All'inizio sentiamo solo le voci, non vediamo i personaggi: il ricordo uditivo è più resistente di quello visivo; oppure, anche, il ricordo uditivo è la chiave per attivare anche la memoria visiva. È un'esperienza che facciamo anche noi: le voci del nostro passato si rincorrono nella memoria in modo assolutamente rapsodico e disarticolato e i volti, spesso, vengono dopo. Ciò è testimoniato anche dall'andamento narrativo del film, che procede per brevi scene, inquadrature frontali, quasi fotografiche (che tolgono quindi profondità spesso all'immagine e non consentono che la prospettiva dia fino in fondo quella illusione di realtà tipica delle immagini in movimento), ciò consentendo l'irrompere della colonna sonora, della parte "audio" della pellicola, mentre la parte "video" è lasciata a volti e ambienti in cui mancano totalmente i colori fondamentali, per consapevole scelta registica, e predominano invece i toni del marrone (imposto a scenografi e costumisti) e non il banale seppia che ci si potrebbe aspettare. Le chiavi per riportare alla luce il passato sono essenzialmente due: le canzoni e i riti. Alle canzoni sono legate le stagioni dei nostri ricordi e i riti, le cerimonie (il film si apre con un funerale e prosegue con matrimoni e battesimi e anche il *pub* viene vissuto come un momento rituale) sono il modo in cui il ricordo si cristallizza, in cui possiamo scandire, più che con il calendario, il nostro passato. Un altro elemento costitutivo del film, che si coglie fin dall'inizio, è il suo svolgersi, in gran parte sulla soglia della casa. È una scelta, evidentemente non casuale per esprimere il disagio dei personaggi non tanto nei confronti del confine fisico, quanto del confine mentale, difficile da valicare, fra l'individuo e il mondo. La porta diviene quindi una quinta per le rappresentazioni in cui la vita di tutti i giorni si trasforma, essendo il rappresentare un modo per sfuggire all'anonimato, essendo la rappresentazione, di per sé, una forma di relazione.

La straordinaria invenzione metaforica della soglia risulta quindi il culmine dei tentativi del regista di dare un significato alle sue angosce poiché istituisce la potenzialità salvifica di un "dentro" e di un "fuori".

11. Tornando al cinema di casa nostra, un regista, fra i più importanti della sua generazione, che ha spesso fatto ricorso ad elementi autobiografici, a partire dal suo film d'esordio, *I pugni in tasca* (1965) è senza dubbio Marco Bellocchio. Il già citato suo primo film, girato nella casa di famiglia sull'Appennino piacentino, è considerato un anticipo del '68 e riprende stili e temi della *Nouvelle Vague*, aggiungendovi una buona dose di anticonformismo e ribellismo generazionale. Anche il successivo *Nel nome del padre* (1972) è una rievocazione dell'infanzia del regista, già allievo di un collegio di salesiani, e ha la forma di un violento e grottesco apologo antiautoritario. Ulteriori tracce autobiografiche si troveranno anche in altri film (*Gli occhi, la bocca, L'ora di religione*) ma è nella maturità che Bellocchio torna sulle sue vicende famigliari con un diverso e più meditato

approccio, allontanandosi definitivamente dai furori giovanili. A partire dalle esperienze di una scuola di cinema da lui fondata nella natia Bobbio, tra il 2006 e il 2010, il regista piacentino firma due opere, *Sorelle* e *Sorelle mai*, in cui coinvolge direttamente i membri della sua famiglia, in particolare le sorelle Letizia e Maria Luisa, raccontando – in forma semidocumentaristica e recuperando immagini in bianco e nero del suo film d’esordio – storie legate alla vita del piccolo borgo appenninico, luogo mitico, da cui tutti vorrebbero fuggire ma che continua evidentemente ad esercitare sulla sua famiglia una strana e spettrale forma di attrazione. Infine, con il recente documentario *Marx può aspettare* (2021), Bellocchio, ormai ottantenne, affronta coraggiosamente “una vicenda tragica che è accaduta alla mia famiglia”, per usare le sue stesse parole. La vicenda riguarda la morte del fratello gemello Camillo, avvenuta per sua stessa mano nel dicembre del 1968. Sullo schermo si alternano, ancora una volta, vecchi filmati in bianco e nero, fotografie, lettere, accanto alle quali vengono convocati i fratelli e le sorelle, gli intellettuali e gli amici di sempre, in quella che diventa “una confessione privata resa pubblica”. È qui che l’autobiografia intesa come genere cinematografico raggiunge uno dei suoi culmini più significativi, una forma di elaborazione del lutto che mette in pratica l’assunto dell’autobiografia come cura di sé, una presa di coscienza collettiva che diventa il capolinea di una generazione che voleva salvare il mondo ma non è riuscita a salvare sé stessa.

12. Restando in Italia, due figure in apparenza molto lontane tra loro e appartenenti alla categoria dei cosiddetti *baby boomers* (che hanno come referente la Tv e non il cinema o il teatro come era per i registi nati prima o durante la guerra, una generazione che partendo dalla televisione darà tutta una serie di registi fino ai Tarantino e compagnia), sono Massimo Troisi e Nanni Moretti. Entrambi nati nel 1953, hanno avuto carriere di successo (Troisi ovviamente molto più breve, data la sua prematura scomparsa) in cui hanno messo a frutto l’inclinazione tipica della loro generazione ad esporsi in prima persona, a fare mostra di sé. Nel caso di Troisi, ciò è ancora più singolare perché è proprio la sua timidezza, la sua riluttanza ad esibirsi che fa di lui un personaggio interessante. Moretti è senza dubbio, rispetto al collega campano, più ingombrante (celebre la sulfurea battuta con cui Dino Risi lo liquidò: “spostati e fammi vedere il film!”), insieme narcisista e moralista, fustigatore delle ipocrisie altrui, in particolare degli adulti, e severo aedo delle insanabili fratture generazionali. In entrambi, il cinema autobiografico coincide con la contemporaneità, non ha intenti riparatori o nostalgici, serve a sottolineare la rottura con il passato. E, allo stesso tempo, i due compiono, in modi diversi, un’operazione apparentemente contraddittoria: mentre non possono, anagraficamente e culturalmente, rifiutarsi di appartenere al mondo che mettono in scena, il loro cinema ne prende le distanze, ne mette in luce le assurdità, ne svela le mistificazioni. Ciò è vero, ovviamente, per le loro prime prove registiche, risalenti al periodo a cavallo fra gli anni ’70 e i primi anni ’80. In seguito Troisi troverà soprattutto in Ettore Scola una specie di padre putativo cinematografico, dando prova di non essere solo un geniale comico, mentre Moretti continuerà a fare del cinema autobiografico (il Michele

di *Io sono un autarchico* e *Ecce Bombo* diventerà Michele Apicella in *Sogni d'oro*, *Bianca* e *Palombella rossa* per poi diventare sé stesso in tutto e per tutto in *Caro diario* e un po' presuntuoso, finendo – com'è stato detto acutamente – per farsi odiare, in alcuni casi, perfino, o soprattutto, dai suoi coetanei.

13. Anche Tornatore appartiene ad una generazione televisiva ma, a differenza di Moretti e Troisi (entrambi vissuti in contesti metropolitani) è nato in un piccolo paese siciliano (Bagheria, 1956) dove la televisione è evidentemente arrivata dopo e il cinema rappresentava un modo, se non l'unico, di sopravvivere alle ristrettezze materiali. Questo *milieu* trova la sua più compiuta espressione in *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) con il quale arriva addirittura al premio Oscar. Lo sguardo che getta su stesso (attraverso l'alter-ego Perrin) è quindi lo sguardo di chi ha imparato, nell'infanzia, non certo a fare il proiezionista, ma ad amare il cinema e, attraverso il cinema, ad amare la rappresentazione (lo spettacolo) come fonte inesauribile di mondi, vite, significati, emozioni. La sua modernità sta proprio in questa capacità di descrivere, partendo da un'esperienza affatto periferica, una dimensione che si è nel frattempo irradiata in tutto mondo: per chi, come noi, vive in questo drammatico scorcio di millennio, ciò che chiamiamo “mondo” o “realtà” è sempre più frutto di rappresentazione. Il percorso, iniziato con Scorsese che confondeva ricordi e cinema, si conclude con una generazione che vive immersa nella narrazione/rappresentazione e che, quindi, ha fuso i due termini perché ha capito che anche i ricordi sono “cinema”. Guy Debord ha mirabilmente sintetizzato tutto ciò in un aforisma: “tutto ciò che era vissuto, si allontana in una rappresentazione”.

14. Mentre *Nuovo Cinema Paradiso* è quasi un esordio e i premi arrivano un po' a sorpresa (anche a causa di ingarbugliate vicende distributive, il successo del film di Tornatore viene attribuito alle pesanti interferenze di un produttore del calibro di Franco Cristaldi), l'ultimo regista italiano insignito della prestigiosa statuetta (nel 2014 per *La grande bellezza*), Paolo Sorrentino, arriva ad una pellicola di carattere autobiografico dopo aver raggiunto e consolidato una fama di autore mondialmente apprezzato. Si tratta, ovviamente di *È stata la mano di Dio* (2021), opera ispirata alla tragica scomparsa dei genitori del regista, avvelenati dal monossido di carbonio nella loro casa di Roccaraso, mentre il figlio era rimasto a casa per poter guardare la partita di calcio del Napoli (da qui il titolo, derivante da un'espressione legata ad un famoso gol di Maradona). Sorrentino prende spunto dalla vicenda per ripercorrere la sua adolescenza, vissuta nella Napoli degli anni '80 (per inciso, gli anni di Massimo Troisi...), in cui l'arrivo del calciatore argentino sembra essere l'unica possibilità di riscatto da un presente di precarietà, malavita e sottosviluppo. Considerato il suo *Amarcord* (mentre *La grande bellezza* poteva essere il suo *8 e mezzo*, facendo del film premiato con l'Oscar un'altra prova di carattere in parte autobiografico), il film paga il suo debito verso il regista riminese inserendolo, sia pure in forma fantasmatica, tra i personaggi. Come già in *Bellochio*, anche qui è l'elaborazione di un lutto a fungere da scaturigine, ma, forse più qui che in *Bellochio*, la componente

autobiografica è più immaginaria che reale (“la realtà è deludente” è una delle battute più fulminanti del film), e, per questo, totalmente cinematografica. Come dichiara lo stesso regista: “Ciascuno di noi, quando frequenta l’autobiografia, condisce i ricordi con episodi che negli anni, attraverso i racconti familiari, si arricchiscono di particolari. Veri, falsi? Anche ciò che è falso diventa vero perché legittimato dal racconto che negli anni si è fatto nelle case di ciascuno di noi” (*Film Tv*, intervista a cura di Giona A. Nazzaro). In tutto questo, non va trascurata l’ambientazione napoletana, con il suo corollario di munacielli, sangennari, e matrone che si rimpinzano di mozzarelle, in cui Sorrentino riesce nel miracolo di sottrarre Napoli al suo perenne destino cartolinesco e, con una contraddizione soltanto apparente, ad “amarla deprecandola”. Da questo punto di vista, il film di Sorrentino diventa non solo l’autobiografia di un regista o di una famiglia, ma di un’intera città.

15. Usciamo adesso dai confini nazionali per dedicare alcune righe a tre film recenti che possono a buon diritto rientrare nella categoria del cinema autobiografico; il primo è *Belfast* (2021) di Kenneth Branagh. Girata in bianco e nero (già da questa scelta stilistica si coglie il senso del film, in cui tutto è visto da un bambino di nove anni) e ambientata nell’Irlanda del Nord del 1969, è un’opera ambiziosa perché cerca di coniugare la grande storia del conflitto religioso anglo-irlandese con le piccole vicende di una famiglia come tante, la famiglia del regista, che vive la sua vita come può e si trova coinvolta suo malgrado in una guerra sanguinosa ma cerca di condire l’esistenza con le cose di sempre, il cinema, il teatro, i regali di natale, illudendosi di trovare la normalità quotidiana tra un attentato e l’altro. Abbandonando temporaneamente Shakespeare e Poirot, Branagh torna alla sua infanzia compiendo un percorso che abbiamo già visto tante volte in questo nostro viaggio sul rapporto tra cinema e autobiografia: un regista famoso, nel punto più splendente della sua carriera, onusto di gloria, che si tuffa in un mondo lontano nel tempo e affida agli occhi puri e limpidi di un sé bambino il racconto impossibile di una guerra incomprensibile. Incomprensibile come può essere l’odio tra persone che vivono nella stessa città, che fino al giorno prima si scambiavano commenti meteorologici e che improvvisamente si ritrovano ad essere nemici mortali. Per accorgersi di tanta insensatezza (in fondo, l’insensatezza di ogni guerra), sembra volerci dire il regista, l’unica via è indossare di nuovo gli occhi dei bambini, per i quali l’immaginario conta più della realtà. Il secondo film è *Dolor y gloria* di Pedro Almodóvar (2019), storia di un regista ormai più che maturo e in crisi di creatività alla cui memoria tornano gli anni dell’infanzia, quando tutto era ancora possibile, e nel confronto con il sé bambino cerca di ritrovare il senso della sua vita e del suo fare cinema. Già nel precedente *La mala educación* (2004) il regista aveva ripercorso vicende legate alla sua adolescenza, segnata da tragiche esperienze nella cupa Spagna degli anni ’60, ma in quel caso il suo intento era stato quello di denunciare i disastrosi e violenti metodi educativi del clero franchista. In *Dolor y gloria* invece il tono è quello della confessione di un artista che nel fare un bilancio della propria vita (la parola “bilancio” non è casuale, in questo senso va interpretato il titolo del

film, in cui i due termini, “dolore” e “gloria” sono appunto i due piatti della bilancia) prende coscienza del tempo che passa, del male di vivere, di una sofferenza che è pur sempre la via più sicura per arrivare alla gloria. In un'intervista a Cannes, per la presentazione del film, Almodóvar dirà: “Se devo calcolare quanto tasso di autobiografia c'è in *Dolor y Gloria* posso dire che sul fronte dei fatti il 40 per cento, ma per quello che riguarda un livello più profondo, si tratta del 100 per cento”. In un magico andirivieni tra il presente e l'infanzia, nell'attesa di un “avvenire che è ormai quasi passato” (cfr. Luigi Tenco), Almodóvar trova in Banderas il suo alterego e, come già Fellini con Mastroianni, indica nel cinema l'unico rifugio possibile, l'unico modo per riscrivere la realtà, nell'illusione di poterla, se non cambiare, almeno controllare. Si potrebbe dire che questa è l'ossessione di ogni regista, e, non a caso, anche l'ultimo (e terzo di questo capitolo conclusivo) film di Steven Spielberg è incentrato sullo stesso demone. *The Fabelmans* (2022) è un mirabile riassunto di molte suggestioni stilistiche e tematiche del regista di Cincinnati, a partire dall'amore per i fumetti, fonte di ispirazione almeno a partire dalla saga di *Indiana Jones*. Sul piano figurativo, ad esempio, è evidente come il lavoro del fido Janusz Kaminski, suo compagno di lavoro fin dai tempi di *Jurassic Park*, sia ispirato al mondo dei *comics*, sia nei colori che nel taglio delle inquadrature. Per non parlare dei personaggi principali che vengono rappresentati come fossero usciti da un albo di Hergè, con addirittura il giovane Sam che sembra davvero un clone di Tintin – altro grande amore di Spielberg –, con tanto di ricciolo sulla fronte. Poi, ovviamente, c'è il cinema. Un cinema accostato fin dall'inizio al mondo dei sogni, sogni meravigliosi che però possono anche diventare incubi. Un'ambivalenza che è la pasta di cui è fatto il mondo, sempre in bilico tra bellezza e orrore, governabilità e caos. Ecco, quindi che il piccolo Sam pian piano intuisce che per governare il mondo bisogna inventarlo, riprodurlo, costruirlo. E quando anche il gesto di riprendere la realtà si rivela caotico, arriva in soccorso la moviola, che dà senso e rivela ciò che l'occhio dell'*uomo con la macchina da presa* aveva mancato di cogliere, compresa la tresca della madre con l'amico di famiglia. Moviola che diventa anche luogo in cui rifugiarsi quando la confusione, famigliare in questo caso, diventa insopportabile. E così, a poco a poco, Sam si accorge del potere poetico del cinema, in senso letterale (da *poiein*, plasmare, dare forma, creare) e dello strano (perturbante, direbbe Freud) fenomeno del “vedersi” sullo schermo. Sono due i momenti in cui, prima la madre e poi il bullo che lo perseguita a scuola, che si (ri)vede nei film girati da Sam, si rende conto della distanza, breve ma decisiva, che esiste tra sé e la propria immagine riflessa sullo schermo. E, come accade quando si ascolta la propria voce registrata, rivedendosi ci si riconosce proprio a partire da questa piccola differenza. Sam, quindi capisce che c'è della perfidia in questo dispositivo; perfidia in senso, ancora una volta, letterale, perché l'immagine tradisce (si rivela cioè inaffidabile, non degna di fede) mentre rappresenta. Una perfidia che, soprattutto nell'episodio del bullo, attraversa lo sguardo del protagonista, eccitato e sorpreso per aver scoperto la potenza del mezzo cinematografico. Qua e là, nel film, compaiono altre costanti tematiche spielberghiane, come ad esempio la possibilità di risolvere i conflitti sviando

il discorso su un altro piano. Lo fa la madre mentre Sam e suo padre stanno litigando furiosamente, annunciando la sua intenzione di rivolgersi finalmente ad uno psicologo che l'aiuti ad affrontare le sue fragilità nervose. Una scena che ricalca quella di *Salvate il soldato Ryan*, quando Tom Hanks rivela alla sua squadra, nel mezzo di un conflitto ormai prossimo a deflagrare tragicamente, quale fosse il suo mestiere da civile, ottenendo l'immediata sospensione delle ostilità. In fondo, è quello che fa il cinema, tuffandoci in un mondo sospeso tra la realtà delle emozioni che proviamo e la finzione che si srotola sullo schermo. È stato notato, giustamente, che Spielberg realizza la sua opera più direttamente autobiografica a 76 anni, un po' come il Bergman di *Fanny e Alexander*, girato anch'esso in tarda età. Sarà anche vero che da vecchi si ricorda meglio la propria infanzia di ciò che si è fatto il giorno prima, ma ciò non toglie che soltanto da una gestazione che duri tutta la vita può scaturire una riflessione così profonda sulla difficile impresa di diventare ciò che si è. Altri film ed altri registi (in ordine sparso: Tarantino con *C'era una volta Hollywood*, Paul Thomas Anderson con *Licorice Pizza*, James Gray con *Armageddon Time*...) potrebbero figurare in questa rassegna sul cinema autobiografico, sia per le ragioni esposte all'inizio (il già citato "*Bovary c'est moi*") e anche perché è in atto da un po' di tempo una tendenza a toccare le corde della nostalgia, non solo nel cinema. Che siano i tempi difficili che stiamo attraversando a "risospingerci senza posa nel passato", per parafrasare il grande Gatsby, o che sia una mera strategia commerciale, sta di fatto che non possiamo rassegnarci al fatto di essere solamente vissuti ma vorremmo anche, ognuno di noi, avere avuto una vita. Una vita che, come tale, è degna di essere raccontata.

Bibliografia

- Barbera A., Mosca U., 1995. *François Truffaut*, Castoro cinema, Milano.
 Bettini M., 2023. in AA.VV., *Il racconto figlio del mito*, Narrare humanum est, UTET, Torino.
 Breidbach O., Vercellone F., 2010. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Bruno Mondadori, Milano.
 Curi U., 2020. *Film che pensano*, Mimesis, Milano.
 Demetrio D., 1996. *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*, Cortina, Milano.
 Demetrio D., Termino N., 2022. *Autobiografie dell'inconscio*, Mimesis, Milano.
 Donà M., 2010. *Abitare la soglia. Cinema e filosofia*, Mimesis, Milano.
 Gargani A.G., 1990. *L'altra storia*, Il Saggiatore, Milano.
 Gargani A.G., 2003. *Il valore cognitivo delle emozioni*, in "Atque", 25-26, pp. 25-34.
 Heidegger M., 1988. *Domande fondamentali della filosofia*, Mursia, Milano (ed. or. 1938).
 Trasatti S., 2011. *Ingmar Bergman*, Castoro cinema, Milano.
 Verdone M., 1994. *Federico Fellini*, Castoro cinema, Milano.
 Vitiello V., 1994. Prefazione a E. Paci, *Ingens Sylva*, Bompiani, Milano.
 Weick K., 1997. *Senso e significato nell'organizzazione*, Cortina, Milano (ed or. 1995).