

La mano visibile nel documentario: finzionalizzazione e strategie della memoria nel ventennio post-dittatura in America latina

Lucia Faienza

1. Documentario e *relative objectivity*

Negli ultimi anni il documentario ha conquistato una visibilità più spiccata nel sistema dei generi cinematografici. Buona parte di questo successo è legato alla sua nuova capacità di interazione con il linguaggio della fiction. Tale processo di ibridazione tra fiction e non-fiction ha come immediata conseguenza il rimodellamento dei parametri di oggettività e restituzione scientifica del reale, i quali costituiscono le premesse fondative del documentario.

Il fenomeno di finzionalizzazione scorre parallelo alle trasformazioni stilistiche ed enunciative del linguaggio documentario, come lo spostamento narrativo sulla prima persona e il coinvolgimento del regista nella costruzione ed esposizione dei fatti, elemento, quest'ultimo, che risulta centrale nella definizione di "documentario performativo" (Bruzzi, 2006). L'obiettivo di questo genere rimane l'indagine sul reale, scavando però al di sotto della storia ufficiale e moltiplicando esponenzialmente sulla scena gli attori e i fili narrativi. Il riferimento va soprattutto a quei documentari che hanno la finalità di far luce su eventi traumatici della storia collettiva di una nazione, in cui l'esigenza di recupero della verità negata si salda al presupposto etico dell'attività documentaristica di autodenuncia della realtà. Con "negazione" si fa riferimento soprattutto al comportamento ambiguo e talvolta complice dei governi post-dittatoriali, che «hanno ritardato, e in alcuni casi apertamente impedito, che si sviluppasse forme di analisi critica, di rielaborazione e di commemorazione pubblica del passato più recente» (Di Cori, 2005: p. 92 trad. mia). Se infatti l'atto stesso che mette in moto la memoria è inscindibilmente legato alla verità (Ricoeur, 2000), l'unione di anamnesi e sforzo creativo sembra

l'imperativo di quei lavori documentaristici che si allontanano dal racconto storico in senso stretto.

È quanto accade per i documentari a sfondo memorialistico prodotti in Sudamerica nel ventennio che va dalla fine degli anni '80 al nuovo millennio. Nello specifico l'analisi prenderà in considerazione dodici documentari prodotti tra Uruguay e Argentina nel periodo 1988-2008. L'aspetto che accomuna questa produzione è legato al tentativo, da una parte, di elaborare il trauma delle ultime dittature, attraverso la divulgazione di quanto accaduto negli anni del regime, dall'altra di indirizzare il racconto dalla memoria storica verso il dramma privato dell'esperienza familiare. Quella che può apparire una contraddizione, ossia la soggettivizzazione di una modalità di rappresentazione che nasce originariamente dall'esigenza di annullamento dell'autore, a favore di un'esposizione non filtrata, "pura" del reale, risulta essere più ideale che reale. Infatti, rimettendo in discussione l'idea di oggettività come postulato dalle caratteristiche universalmente valide in ogni epoca, anche la teoria più recente giunge al riconoscimento che ogni forma di "realismo" della rappresentazione è soggetto a usura (Nichols, 1991) e pone il documentario di fronte alla necessità di reinventare il linguaggio e i dispositivi dell'"oggettività". Quest'osservazione è pertinente soprattutto nel quadro di un racconto permeato da una precisa volontà testimoniale: qui il documentario deve far convivere la prima persona del racconto con un auspicabile "grado zero" della rappresentazione.

Va dunque registrata una tendenza del genere a enfatizzare la voce soggettiva nella narrazione e il carattere performativo dell'esposizione, giungendo ad una revisione del concetto stesso di oggettività. Inserendolo in un orizzonte che privilegia la pluralità dell'interpretazione alla monologia del punto di vista, Plantiga sottolinea proprio la relatività intrinseca del racconto oggettivo, condizionata dalla molteplicità di prospettive da cui viene messo a fuoco il reale (Plantiga, 1997). L'illusione che il documentario potesse restituire la totalità del mondo che scorre davanti all'obiettivo era del resto diventata bersaglio di polemica sin dalla fine degli anni '60, quando la critica situazionista iniziava a denunciare il carattere parziale e irrelato, "atomizzato", del mondo rappresentato dal documentario (Debord, 2008). Ogni ricostruzione non può sfuggire all'arbitrarietà della lente del regista, così come ogni mediazione tra reale e spettatore è già un primo grado di manipolazione che allontana la rappresentazione dalla non-fiction. Si giunge anzi all'ipotesi che la differenza tra documentario e cinema di finzione non risieda in ciò che viene rappresentato, ma nel rapporto che le immagini instaurano con

la realtà: il documentario dunque sarebbe una *fiction* diversa, che instaura una modalità “consensuale” (Rancière, 2010) tra il visibile e il suo significato. Nell’esplorare le problematiche legate alla riconoscibilità del genere documentario, a partire da caratteristiche evidenti, la critica pragmatista evidenzia il ruolo giocato dagli elementi esterni al testo filmico, quali la produzione, la direzione e la distribuzione del film (Carrol, 1996). La teoria pragmatista accentua inoltre il ruolo centrale dell’ideatore e del fruitore nel cinema di *non fiction*, verificando dunque il genere in base agli aspetti più dinamici che si collocano al di fuori del testo. Tra questi figurano, ad esempio, gli effetti prodotti sullo spettatore capaci di sollecitare la sua partecipazione (Torregrosa, 2008). All’enunciazione del racconto che non è più sottomessa all’unicità oggettivizzante dello sguardo esterno corrisponde una maggiore elasticità di organizzazione del racconto che opera una sintesi delle modalità espositive, in quello che Nichols definisce “documentario poetico” (Nichols, 2001).

Nei documentari che sono oggetto di questa analisi, la storia è costruita a partire dai racconti dei personaggi e dal loro coinvolgimento affettivo con la materia narrata; il livello comunicativo assume priorità rispetto a quello informativo, la credibilità della testimonianza sostituisce la verificabilità delle fonti ufficiali, la *performance* del personaggio plasma la forma del racconto ed enuclea tensioni e snodi narrativi. Un ulteriore fattore di alterità rispetto al documentario classico di carattere storico è il racconto che spesso nasce attraverso il percorso a ritroso voluto dai familiari delle vittime, connettendo in questa prospettiva il lavoro documentaristico agli studi svolti sulla post-memoria. Questi si focalizzano non solo sul racconto di secondo grado (che caratterizza la maggior parte del lavoro storico) ma anche sulla ricerca non ortodossa, che lascia spazio al lavoro dilettantistico del narratore/creatore coinvolto o trasversalmente, poiché appartenente alla generazione successiva a quella coinvolta nei fatti, oppure in prima persona per il legame di parentela con le persone che vissero la dittatura (Hirsch, 1997). La ricerca che chiama in causa il vissuto personale del documentarista, se giustifica il ricorso testimoniale ad album fotografici di famiglia e corrispondenza privata, crea un intreccio fitto anche con altri media auditivi e visuali per l’introduzione di registrazioni, video, articoli di giornali che riconducono all’epoca dei fatti. Il documentario sembra così adempiere a un’ulteriore funzione di conservazione della memoria, annettendo nei propri confini la possibilità di compattare i vari elementi (storici, biografici, cronachistici) in un’archeologia d’archivio che fuoriesce dagli stessi confini della memoria privata. In questo contesto, la categoria di archivio può trovare una doppia risonanza teorica: esso è

tanto il dispositivo “conservatore” che si oppone all’oblio e che lotta contro quell’istinto di autodistruzione insito in ogni memoria storica (Derrida, 1996), quanto il ponte che lega ciò che è stato già tramandato dalla memoria e il potenziale “dicibile” che viene perso nell’atto di dimenticare (Foucault, 1996)

1. Soggettivizzazione e memoria

L’importanza data al soggetto comporta in prima istanza un mutamento di approccio del lavoro documentaristico alla materia storica: la centralità della narrazione non è occupata dalla ricostruzione degli avvenimenti ufficiali, intesa come cornice dalla quale emerge un panorama concluso temporalmente e logicamente, ma il motore della storia nasce dalla *búsqueda*, la ricerca personale sulle tracce di un familiare *desaparecido* durante la dittatura. Lo spostamento del primo piano dalla rappresentazione della società ai racconti delle vittime è indicativo di un’idea di memoria come processo dinamico e continuo oggetto di dibattito (Noriega, 2009).

Il motivo della *búsqueda* giustifica l’aspetto itinerante del racconto, mosso più dall’irrequietezza del recupero di un’epoca passata e dall’ingiustizia subita, come in *Decile a Mario que no vuelva*, che da un oggetto concreto della memoria. Dichiarerà, infatti, il protagonista/regista nella premessa del film: “Questo film è un tentativo di riconciliazione o di convivenza, ed è anche la ricerca di una o più verità. E forse è una ricostruzione dell’anima della società, e della mia anima” (*Decile a Mario que no vuelva*, Uruguay, 82’, 2007, trad. mia). Per ricerca, infatti, va intesa la ricomposizione dei pezzi di una storia dal finale quasi sempre risaputo, ma che trova la sua necessità nella rivendicazione identitaria. Essa viene realizzata attraverso la sottrazione dei protagonisti assenti o del tempo della giovinezza travolto dalla barbarie, al non-tempo dell’oblio. Ne consegue, quindi, che il rapporto tra il tempo presente e quello passato si presenta assai più fluido; il passato irrisolto per l’enigma della morte ritorni con una circolarità ossessiva che non può essere sbloccata per la lacunosità delle informazioni ultime riguardo al destino del familiare scomparso. La volontà di una *damnatio memoriae* burocratica, che aggiunge un terzo incongruente statuto di esistenza (“scomparso”) al binomio vivo/morto, coinvolge nel paradosso anche le categorie dello spazio e della distanza: così il soggetto protagonista sarà vicino e lontano, presente e assente e scopo ultimo della ricognizione documentaristica la ricollocazione dell’individuo in una porzione dell’esistente. Difatti la volontà di annullamento che va oltre la morte e che trascende la

storia del singolo verrà più volte sottolineata nei documentari. Questa, ad esempio, è espressa significativamente nel preambolo di *Mala Junta*, dove si afferma che l'intenzione dei militari è quella di «irrigare l'erba con il sale e dopo uccidere la memoria dell'erba» (*Mala Junta*, 1996, trad. mia). Da qui l'ampio ricorso non solo ai ricordi, ma anche alle fotografie, il cui contenuto risulta perfino secondario rispetto all'effetto di autenticazione che è svolto dalla loro mera presenza nel racconto: segno inconfutabile dell'essere esistito. Ma la foto getta anche un cono d'ombra sul presente, marcando la natura del soggetto rappresentato come fantasma: l'illusione della reviviscenza ha come contrappeso il dislivello ontologico e temporale che esiste tra la realtà del ricordo e quella dello svolgimento narrativo (Barthes, 2003). La temporalità del racconto che si dipana seguendo i percorsi discontinui della memoria, si presenta quindi aperta, *in fieri*, tanto per l'incertezza conoscitiva che condiziona la cronologia degli eventi, quanto per il finale che non soddisfa quasi mai l'interrogativo iniziale della ricerca. Se infatti i documentari delle generazioni precedenti, che si inseriscono nei filoni espositivo e osservativo, privilegiano una struttura teleologica e un'accentuazione dello sguardo (Nichols, 1991), dando la priorità al "Chi? Che cosa?", per questa tipologia presa in esame l'urgenza si focalizza sul "Come? Perché?". La natura degli interrogativi sposta la ricerca delle ragioni in uno spazio che non appartiene alla materia causale degli eventi, poiché mira a una spiegazione di senso impossibile da soddisfare. È emblematico da questo punto di vista il refrain del regista/figlio in *M.*, "perché proprio lei?", domanda alla quale nessuno degli intervistati riuscirà a rispondere. L'obiettivo dell'autore sembra essere la ricerca della ragione fatalistica del sequestro, quasi a voler sottrarre il destino della madre all'indifferenziazione numerica dei caduti sotto la repressione militare, e a restituirle, al contempo, l'unicità dell'esistenza come singolo. Un'inquietudine simile muove gli interrogativi della regista/figlia di *Los Rubios*, espressa dall'ansia infantile del "perché non tornano?". Anche in questo caso la necessità di dare tridimensionalità alla memoria e corpo ai personaggi, passa attraverso l'attribuzione di un segno di diversità, il colore biondo dei capelli (*rubio*) che contraddistingue tutta la famiglia, rafforzando anche il nesso identitario tra i componenti, disciolto negli anni che seguono alla separazione. E infatti il legame che vincola l'identità personale al tema della memoria costituisce il filo rosso che scorre tra i vari documentari, al di là delle specificità di contenuto. In *Sol de noche*, ad esempio, l'inizio della ricostruzione viene preceduta dall'incipit che sottolinea la necessità della ricerca: "Nessun uomo è un uomo qualsiasi, nessuna donna è una donna qualsiasi" (*Sol de noche*, 2003, trad. mia)

La differenza rispetto al documentario storico in senso stretto, quindi, risiede nelle finalità delle premesse narrative: non mostrare per ricostruire uno spaccato socio-politico, ma raccontare per non perdere la memoria e per ri-creare l'identità polverizzata una prima volta dalla violenza dello Storia, una seconda dall'omertà istituzionale dello Stato. Se lo spettro comune che muove verso la conservazione del passato è il timore del dimenticare, la differenza nei lavori presi in esame è la "svolta soggettiva" (Sarlo, 2005) della riproposizione del passato. Benché le fonti ufficiali e d'archivio non vengano estromesse dalla ricerca, queste non costituiscono l'asse centrale del discorso, ma rappresentano l'indispensabile sostegno di un'impalcatura che si costruisce attorno alla figura del testimone. La modulazione soggettiva del racconto passa attraverso il ruolo chiave svolto dalla testimonianza, che è garanzia della veridicità di quanto raccontato. Al contempo tale modalità narrativa dota la storia di maggiore plasticità e permette così una migliore manipolazione finzionale degli elementi compositivi. Il fine è quello di un coinvolgimento totale dello spettatore, emotivo più che intellettuale, e che legittimi la necessità di giustizia, trascendendo dalla causa personale una necessità etico-morale collettiva. Per tale inflessione, il racconto non viene messo a fuoco in un equilibrio di piani ma tende a ingigantire alcuni dettagli (Sarlo, 2005) e a glissare sugli snodi meno funzionali alla storia, soffermandosi su alcuni particolari della vita che ne amplificano l'illusione mimetica: l'effetto di colloquialità che crea questo tipo di mediazione narrativa potenzia la percezione di realismo e di vicinanza familiare all'oggetto, aggiungendo valore di credibilità al racconto. Un esempio è rappresentato dall'atto frequente del testimone di sorseggiare il *mate*, che crea una sorta di immediata riconoscibilità presso lo spettatore, e dal porsi dinanzi all'intervistatore con la disinvoltura di chi si sta aprendo in una confidenza intima. In questo senso la forma specifica del racconto testimoniale si rivela naturalmente predisposta alla rielaborazione finzionale, in quanto la creazione di un tessuto retorico-poetico è inscindibile dall'opera di denuncia, adempiendo alla funzione divulgativo-conoscitiva del documentario. La testimonianza quindi, per la duplice declinazione di soggettivo e oggettivo, crea uno spazio di sintesi tra reale e simbolico, reportage e narrativa, storia e memoria (Silva, 2011).

Analizzando più da vicino il processo di soggettivizzazione dello sguardo documentario, è possibile notare innanzitutto una metamorfosi del *voice-off*: quando non sparisce, infatti, viene conservato come dispositivo che sottolinea l'appartenenza al genere ma perde la funzione oggettivizzante del documentario storico

tradizionale. È possibile, in questa direzione, notare una progressione nell'emancipazione dalla voce onnisciente che segue una linea cronologica: da *Los ojos en la nuca* (1988), in cui la voce del narratore ha ancora un ruolo di sintesi scientifica e di mediazione tra la Storia e il racconto, seppure sia già presente una divaricazione ideologica tra questa e le voci delle testimonianze, a *Mala Junta* (1996) dove il commento esterno offre una relazione interpretativa dei fatti, indulgiando in riflessioni di carattere sociologico e metaforico. In quest'ultimo, ad esempio, ricorre l'indignazione per la mattanza fraticida compiuta dai militari, la quale si colora di una spiegazione «patologica più che politica» (trad. mia) poiché la repressione avviene contro altri compatrioti. Si giunge infine a *Por esos ojos* (1997) che segna una tappa di congiunzione tra l'impersonalità del *voice-off* e il racconto affidato al narratore/personaggio. Infatti la voce esterna è attribuita a un personaggio non coinvolto nei fatti, uno spettatore che viene inquadrato di sfuggita, il quale contestualizza i personaggi e i retroscena: quest'espedito ha sia la funzione di distanziare l'oggetto del racconto da una focalizzazione troppo soggettiva, sia ha il compito di cucire delle sezioni di collegamento tra i vari segmenti della storia. Si giunge infine a una sovrapposizione con la voce narrante, non più anonima ma direttamente coinvolta nella vicenda raccontata per il legame di parentela (*Los Rubios, M., Destino final, Secretos de lucha*), o addirittura, in alcuni casi, all'omissione (*Es esa foto, El Círculo*) di questo dispositivo. È interessante però notare come negli ultimi casi citati sopravviva il rimando al *voice-off* attraverso il fuori sincrono di voce e immagine (*El Círculo*) o mediante la drammatizzazione di una testimonianza non registrata, che compare quale voce senza volto (*Es esa foto*).

Sembra opportuna una riflessione sul superamento di questo dispositivo, onnipresente nel documentario espositivo, che evidenzia come il reperimento delle informazioni privilegi la testimonianza alle fonti ufficiali. Il *voice off*, infatti, più che esaltazione della verità storica contenuta nell'oggettività *super partes* della voce narrante, risulta accordarsi con la definizione che ne dà Nichols, mutuando nel suo pensiero l'analisi di Foucault: visione della Storia in accordo con le categorie e i concetti dell'ideologia dominante e pertanto meno vicina alla verità conoscitiva rispetto alla soggettività del racconto testimoniale (Nichols, 1991). La frizione che si evince tra testimonianza/storia ufficiale è indicativa anche della conflittualità esistente tra rivendicazioni di giustizia da parte della popolazione e incompiutezza del loro riconoscimento da parte dello Stato (Martinez, 2008). La scomparsa della *voice of God* procede parallela al

ridimensionamento dell'attore collettivo nella dinamica del testo, come viene sottolineato anche dalla scelta dei titoli. È possibile notare, infatti, un passaggio dalle indicazioni più generali di *Los ojos en la nuca* e *Mala Junta* alle connotazioni maggiormente referenziali, nei documentari più recenti, verso i soggetti protagonisti. La referenzialità, in questi ultimi, viene sottolineata dall'uso del dimostrativo («esos ojos», «esa foto») o dal rimando ad associazioni di idee che non sono deducibili al di fuori del contesto («el círculo» quale immagine mentale ed emblema della resistenza del detenuto); o ancora dal riferimento al nome proprio di persona, estrapolato da una conversazione privata (*Decile a Mario que no vuelva*). Anche l'occultamento del nome (M.) risponde ad una volontà referenziale, proprio sottolineando il vuoto semiotico da cui spicca per contrasto la lettera iniziale del nome. Se il rimando del titolo non è referenziale, può rivelare attraverso un aggettivo l'intimità condivisa tra familiari («rubios») o l'esperienza generazionale tra appartenenti allo stesso gruppo politico («secretos de lucha»). È significativa anche la prima persona con la quale si identifica la trasmissione della memoria (*Seré memoria*) e l'ambiguità del sostantivo in *Destino final*. Infatti il termine "destino", che in spagnolo ha un duplice significato, in questo caso indica tanto la destinazione del prigioniero, ossia il carcere dove fu detenuto, quanto il destino dell'uomo, padre del regista, che ha come punto di arrivo la condanna a morte. Il percorso che si evince attraverso la scelta dei titoli muove quindi da una prospettiva in cui il protagonista dello spazio scenico si sposta dalla collettività al singolo individuo, ribilanciando il rapporto tra sfondo e primo piano.

Seguendo questa riflessione, *Por esos ojos* pare trovarsi nel mezzo di un bivio cruciale tanto per le strategie narrative utilizzate quanto per il valore simbolico che assume la storia della protagonista: figlia di due militanti in seguito scomparsi, sottratta dai militari e data in adozione ad una coppia senza figli, verrà rivendicata dalla sua famiglia di origine e il caso assumerà un'ampia risonanza internazionale. La restituzione della vera identità alla bambina diventerà non solo l'emblema della battaglia privata di una famiglia come tante contro la macchina burocratica dello stato, ma anche il catalizzatore dell'ansia di giustizia di un'intera popolazione.

2. Fiction/non fiction

L'aspetto più evidente dello statuto ambiguo di questi documentari è il ricorso in parallelo alle risorse proprie del cinema di *fiction* e alla strategie del genere documentaristico. Se infatti, in ogni

documentario vi è una percentuale variabile di creazione finzionale che si intreccia alla solida oggettività dei fatti, o meglio, prendendo in prestito una definizione di J.L. Comolli, un «coefficiente di non-realtà» (Weinrichter, 2004), questo elemento fittizio gioca la sua partita con quel coefficiente di realtà che garantisce la riconoscibilità immediata di genere. Il rapporto di forza che si instaura tra i due coefficienti è probabilmente il tratto specifico della modalità documentaristica romantico-realista (Sarlo, 2005). Continuando ad applicare questa definizione si potrebbe tentare un'analisi che distingua gli elementi di appartenenza a ciascuna delle due aree. Estendendo la nozione di coefficiente di non-realtà a tutti quegli espedienti che allontanano dalla modalità scientifica del documentario, ossia che eccedono il livello informativo a vantaggio di quello espressivo ed estetico, è possibile individuare tre elementi che ineriscono rispettivamente alla retorica dell'immagine (Barthes, 1964), del suono e della narrazione (Renov, 1993).

Poiché la maniera testimoniale non deve confrontarsi con nessuna metodologia scientifica per quanto concerne la selezione e la gerarchizzazione dei fatti, ma l'esposizione segue l'andamento frammentario e a tratti epifanico della memoria, questa modalità avvicina il racconto alle forme orali della trasmissione memoriale. Con queste infatti condivide un formulario rituale di immagini e concetti che, nello specifico cinematografico, si arricchisce del supporto performativo. Traducendo nell'ambito del documentario la riflessione di W.J. Ong sulla scrittura quale «tecnologia della parola» (Ong, 1986), ossia come mezzo di supporto alla parola per la trasmissione della memoria, è possibile individuare la stessa volontà anche per linguaggi diversi dalla scrittura. Nel documentario memorialistico, ad esempio, la costruzione del ricordo è sostenuta dal ricorso alla gestualità e ad immagini topiche. Anche l'aspetto iterativo che riguarda la riproposizione dello stesso soggetto attraverso la pluralità di voci chiamate in causa nella testimonianza, trova una correlazione con quella coazione a ripetere che interviene nell'elaborazione del lutto (Freud, 1978): questo avviene soprattutto nella ricerca dei figli e dei nipoti (*M., Los Rubios, Es esa foto*) dove la molteplicità dei racconti, che a volte differiscono tra di loro per l'aggiunta di pochi dettagli, è funzionale al desiderio di tangibilità del protagonista assente. La ricerca documentaristica diventa allora quasi un alibi del bisogno personale, un espediente con il quale si vuole conferire spessore all'assenza o alla bidimensionalità dell'immagine fotografica.

Poiché l'intento è quello di creare un nesso consequenziale tra verità della rappresentazione e veridicità del racconto, non è raro, in queste opere, incontrare i personaggi ripresi nella loro quotidianità. I personaggi stessi sembrano ignorare la telecamera; quest'ultima da parte sua mostra interesse anche per quello che contorna il verbale, inglobando nelle riprese ciò che è irrelato dalla storia vera e propria: gli incontri tra i personaggi, gli abbracci, lo scambio di battute che segue. Quest'atteggiamento "divagativo" della telecamera trova un'analogia nell'introduzione di immagini, estranee al racconto, che spostano l'attenzione sull'aspetto associativo e connotativo della storia. Seppur l'utilizzo di strategie del montaggio a fini espressivi sottolinea la mediazione tra realtà e spettacolo operata dalla finzionalizzazione, l'obiettivo rimane l'amplificazione dell'effetto di realtà, laddove con questa espressione s'intende l'autenticità delle relazioni che legano tra di loro fatti e personaggi più che l'assenza di manipolazione nella composizione filmica. Per rivelare il lavoro postfilmico di elaborazione e organizzazione del materiale è sufficiente soffermarsi sull'incipit e sulla chiusura del documentario: quasi sempre incorniciato da una colonna sonora che racchiude i contorni della finzione filmica, il compito non è solo quello di ritagliare lo spazio entro cui si svolge l'azione ma di dare enfasi espressiva ai contenuti della pellicola. A tal fine interviene anche il preambolo dell'introduzione, scritta (*Sol de noche*, *Seré memoria*, *Es esa foto*) o recitata, la quale assolve non solo alla funzione di chiarire gli antefatti di un racconto che inizia quando è già tutto concluso, ma anche di contornare con una sorta di bassorilievo una storia che sembra estrapolata dal continuum della quotidianità. Talvolta il prologo introduttivo può immettere il racconto in una prospettiva universalizzante, di natura antropologica e filosofica. È il caso di *Sol de noche* con l'episodio della "noche del apagón", che significa letteralmente "notte dell'oscuramento", in riferimento al *blackout* provocato il 20 luglio 1976 nell'azienda agroindustriale di Ledesma, in Argentina, dove vennero prelevati presunti oppositori al governo nell'ambito del Processo di Riorganizzazione Nazionale. La cattura e la sparizione di decine di persone sono messe in relazione ad una antica leggenda contadina, nella quale il rituale del sacrificio umano è legato alla buona riuscita del raccolto: il parallelismo serve a creare un'eco di rimando riguardo all'ineluttabilità del sacrificio del singolo per il beneficio della collettività.

La modalità con cui il sonoro entra nel tessuto della storia non segue una modalità fissa, ma sembra piuttosto caratterizzata da un continuo scivolamento tra musiche estranee al testo, aggiunte per sottolineare o creare dei rimandi tra porzioni distanti della storia, e suoni ambientali. In tal modo l'utilizzo della musica viene sfruttata,

come nei film di finzione, nelle sue potenzialità di *funzione narrativa*, in direzione tanto di collegamento tra nuclei narrativi distanti quanto di demarcazione tra «scansioni fondamentali del racconto» (Cano, 2002). Una funzione simile di connessione e di amplificazione semantica è demandata all'immagine, che proprio in virtù delle proprietà associative dell'oggetto filmato, se mostra una relazione più debole con la trama, mira maggiormente a evidenziare quel territorio emotivo-affettivo in cui si muove il documentario. Prendendo come esempio tre dei documentari in questione (*Por esos ojos, M., El Círculo*), è possibile rilevare in che modo l'immagine dell'acqua, legata per lo più al mare e al Rio de la Plata, intervenga nel determinare l'"umore" della ricerca e lo stato d'animo dei protagonisti, traslando il significato sul registro del metaforico. Se in tutte le pellicole l'immagine rimanda a un insieme di associazioni comuni quali il ritorno del passato, l'atto solitario della rielaborazione mnemonica, l'inarginabilità del trauma nel perimetro della narrazione, l'immagine si fa più interessante quando assume un'ulteriore sfumatura di connessione con l'oggetto in questione. In *M.*, soprattutto, i fotogrammi del mare rimandano alla madre del protagonista e anche l'angolazione da cui viene ripresa l'immagine suggerisce le sensazioni del regista, spesso legate alla parzialità del ricordo e all'incapacità di appropriazione nel presente della figura materna. Diversamente accade in *Por esos ojos*, dove l'immagine delle acque del Rio de la Plata rafforza l'idea di un destino che accomuna i due Paesi situati su rive opposte, Uruguay e Argentina, ai quali si lega la storia della protagonista e della nipote scomparsa. Tutta la narrazione viene modulata sul ricorso al *leitmotiv* dell'acqua, fin dai primi fotogrammi in cui la donna è ripresa in riva al mare: questo giganteggia rispetto alla figura umana, quasi a metaforizzare, in proporzione, la grandezza degli ostacoli e tutto ciò che si interpone tra gli anni di ricerca e il recupero della storia personale. L'acqua acquista maggior valore connotativo con la riflessione metatestuale del protagonista ne *El Círculo*, dove il cambio di corso di un fiume legato alla giovinezza dell'uomo, simbolo del vissuto e di quanto giace nelle profondità della memoria, dà lo spunto per ripensare fino a che punto arrivi l'intelligibilità del passato, avanzando il dubbio che «quello che si cerca nel passato è difficile ritrovarlo» (*El Círculo*, 2008, trad. mia)

Per quanto riguarda l'inclusione di supporti medialità esterni nel corpo del documentario, è possibile analizzare l'interazione tra i vari media, che avviene in maniera più o meno sperimentale. Infatti, il diverso grado di integrazione attraverso cui il documentario assimila nel proprio linguaggio "contaminazioni" che provengono dal mondo del giornalismo, della televisione, delle tecniche di animazione, interessa tanto i contenuti quanto le strutture proprie del genere.

Ognuno dei documentari presi in esame attinge, a livello informativo e dimostrativo, a un repertorio di documenti, fonti e fotografie. Questo, per approssimazione, definisce quel “coefficiente di realtà” che riconduce il discorso biografico a un panorama storico e temporale ben identificabile.

È possibile distinguere diverse tipologie di riferimenti oggettuali i quali comprendono anche categorie riconoscibili, per la loro appartenenza all’orizzonte della cultura di massa. Così, ad esempio, in *Mala Junta*, vengono elencati—libri, film e canzoni messi al bando dal regime argentino, con il riferimento a titoli noti quali *Il Grande Dittatore* di Chaplin, *Help* dei Beatles, i romanzi di García Marquez, e così via. Ma l’elenco che scorre sotto l’immagine video di una fiamma che brucia rimanda, nell’immaginario, anche ad un altro episodio universalmente conosciuto, quello del rogo dei libri per mano dell’Inquisizione: il parallelismo implicito ma immediato amplifica il potenziale comunicativo del messaggio, stigmatizzando l’ideologia dittatoriale come crudele e oscurantista proprio grazie all’accurata associazione, nel montaggio, di fonti non finzionali. Analogamente avviene in *Por esos ojos* dove il documentario abbraccia personaggi ed episodi noti degli anni intensi della ricerca: dall’appello per la giustizia lanciato da Sting ai cortei dove sfilano le Abuelas de Plaza de Mayo. Gli inserti video tratti dalla cronaca di quegli anni rendono quindi emblematica la fusione della collettività all’interno di una storia privata. Un altro esempio di multimedialità riferita, però, al diverso scopo con cui il mezzo viene utilizzato è l’inserzione di registrazioni video estrapolate da altri contesti, come in *Destino final*, dove le immagini della testimonianza si alternano a quelle del processo in cui è stato condannato il delitto politico: tutta la narrazione si sviluppa a specchio, lungo l’asse di un lungo *flashback*, tra riprese estemporanee e inserzioni di immagini del passato. Le testimonianze dell’assassinio vengono corredate di foto d’epoca e articoli di giornali: nella storia della vittima ancora una volta si riflette l’ambivalenza di un crimine in cui si sovrappongono i confini della vita individuale con quelli della nazione.

Infine, merita particolare attenzione il caso di *Los Rubios* per il carattere fortemente sperimentale del testo. È rilevante tanto l’utilizzo della tecnica di *stop motion* quanto la dimensione metanarrativa che s’intreccia al tema della *búsqueda*. Il filo narrativo costruito in *stop motion* fonde in un labirinto onirico ricordi d’infanzia e invenzione registica, spostando l’attenzione dal reale alla ricostruzione autoriale della realtà. Proprio l’orizzonte metanarrativo della ricerca genera lo scollamento della prospettiva narrativa da quella percettiva (Joly, 2003), tipico del film di *fiction*, esponendo la propria natura artistica,

finzionale, senza tentativi di mascheramento. E infatti, lo sdoppiamento della regista/protagonista, sposta l'asse del racconto sui meccanismi stessi della rielaborazione e sulla possibilità di afferrare ciò che si è perduto nel passato attraverso il lavoro documentaristico. Come viene fatto notare da Cristina Aon, il senso del percorso intrapreso da *Los Rubios* non va cercato nei contenuti oggetto della rappresentazione della realtà, ma nel *come* essa può essere rappresentata. I filtri che si frappongono tra passato e presente, sottolineati dall'incompletezza e talvolta anche dalla fallacia delle testimonianze, rimarcano ancor più l'impossibilità di ricostruire la verità dei propri genitori attraverso il documentario (Aon, 2011). Un esempio è costituito proprio dalla sottile ironia del titolo, "i biondi", con cui vengono descritti i componenti della famiglia da una vicina di casa. Tale descrizione, infatti, non corrisponde al ricordo che la regista ha di sé e dei suoi famigliari. Il documentario di Albertina Carri incontra perfettamente la nota riflessione di Agamben, ponendosi a metà «fra una potenza di dire e la sua esistenza, fra una possibilità e una impossibilità di dire» (Agamben, 1998). *Los Rubios* sembra anche lanciare un'ulteriore sfida al linguaggio del documentario: dilatare la sfera del racconto per compensare l'assenza dell'immagine (Bolcatto, 2006) e l'incertezza della conoscenza, attraverso la combinazione di registri appartenenti a regioni più ampie dello spazio narrativo e cinematografico.

A questo punto sarà chiaro che la direzione intrapresa dai documentari di cui abbiamo discusso risponde all'esigenza della ricostruzione identitaria che è stata messa in crisi dall'esperienza delle ultime dittature. Il lavoro delle opere esaminate si svolge in direzione opposta alla restituzione storiografica «sintetica del passato», che riconduce ciò che è trascorso ad una immagine «unica e totale» (Halbwachs, 2001). Al contrario il documentario si focalizza proprio su un segmento della Storia, osservata sotto la lente della «memoria di gruppo»: quest'impostazione metodologica spiega il ricorso al testimone come soggetto privilegiato per mettere a fuoco la narrazione.

Il racconto però non si esaurisce nella divulgazione dell'esperienza privata; il documentario sembra puntare ad una "esemplarità" della memoria: trascendendo la singolarità dell'accaduto, il passato viene immesso in una dimensione pubblica, sulla quale è possibile innescare una rivendicazione collettiva di giustizia (Todorov, 1996). Tale elaborazione si rende necessaria soprattutto per esorcizzare il rischio che la memoria della barbarie dittatoriale diventi possesso esclusivo di chi ha vissuto il trauma, escludendo dal processo di appropriazione il resto della comunità nazionale (Jelin, 2010).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Barthes, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.
- Bruzzi Stella, *New Documentary*, New York, Routledge, 2006.
- Cano, Cristina, *La Musica nel Cinema. Musica, immagine, racconto*, Roma, Gremese Editore, 2002.
- Carrol, Noël, "From Real to Reel, Entangled in Nonfiction Film", *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Comolli, Jean Louis, *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2002.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Les Éditions Buchet-Chastel, 1967; trad.it *La società dello spettacolo*, Milano, Dalai, 2008.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, trad. it. *Mal d'archivio*, Napoli, Filema Edizioni, 1996.
- Di Cori, Paola, "La memoria pública del terrorismo de estado. Parques, museos y monumentos en Buenos Aires", *Identidades, sujetos y subjetividades*, Ed. Leonor Arfuch, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005: 91-112
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, trad. it *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1996
- Freud, Sigmund, "Lutto e malinconia" (1915), *Metapsicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1950, trad. it. *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard, Harvard University Press, 1997.
- Jelin, Elizabeth, "¿Victimas, familiares o ciudadano/as? La lucha por legitimidad de la palabra" *Los desaparecido en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2010.
- Joly, Martine, *La Interpretación de la Imagen*, Barcelona, Ediciones Paidós Iberica, 2003.
- Martinez, Virginia, "Documental y dictadura", *Historia reciente*, Ed. Álvaro Rico, Montevideo, CEIU, 2008.

- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary*, Indiana, Indiana University Press, 2001.
- Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana, Indiana University Press, 1991.
- Noriega, Gustavo, *Estudio crítico sobre Los Rubios*, Buenos Aires, Editorial Pic Nic, 2009.
- Plantiga, Carl, *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.
- Renov, Michael, *Theorizing documentary*, New York, Routledge, 1993.
- Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. Brigitte Evano, Seuil, 2000.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.
- Seligmann Silva, Marcio, "Repensando el campo literario a partir del testimonio", *Del Documento a la Ficción: la Comunicación y sus Fraudes*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2011.
- Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arlea, 1995, trad. it. *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium, 1996.
- Walter, J.Ong, *Orality and literacy*, London, Methuen & Co. Ltd, 1982, trad. it *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Weinrichter, Antonio, *Desvío de lo real*, Madrid, T&B Editores, 2004.

Sitografía

- Aon, Luciana, "Una cuestión de representación: las películas de los directores-hijos", *Estudios*, n°25, 219-230 (2011). <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/481> (último acceso 02/11/2014).
- Bolcatto, Andrea, "Representar la ausencia, mirar el pasado. Reflexiones a propósito de los documentales Los Rubios e H.I.J.O.S., el alma en dos", *III Congreso de Problemáticas Sociales Contemporáneas*, Facultad de Humanidades y Ciencias- Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina, 2006. <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>, agosto de 2010 (último acceso 02/11/2014).
- Torregrosa, Marta, "La naturaleza del cine de no ficción: Carl R.Plantiga y la herencia pragmatista del signo", *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, n° 24, 303-315 (2008).

Lucia Faienza, *La mano visibile del documentario: finzionalizzazione e strategie della memoria nel ventennio post-dittatura in America latina*

<http://www.ehu.es/zer/es/hemeroteca/articulo/la-naturaleza-del-cine-de-no-ficcion-carl-r-plantinga-y-la-herencia-pragmatista-del-signo/357> online (ultimo accesso 25/11/14).

Filmografia

Los ojos en la nuca, Dir. Grupo Hacedor, Uruguay, 1988.
Mala Juta, Dir. Eduardo Aliverti, Argentina, 1996.
Por esos ojos, Dir. Virginia Martinez, Uruguay, 1997.
Sol de noche, Dir. Pablo Milstein, Norberto Ludin, Argentina, 2002.
Los Rubios, Dir. Albertina Carri, Argentina, 2003.
Secretos de lucha, Dir. Maiana Bidegain, Uruguay, 2006.
M., Dir. Nicolas Prividera, Argentina, 2007.
Seré memoria, Dir. Cristian Gil, Argentina, 2006.
Decile a Mario que no vuelva, Dir. Mario Handler, Uruguay, 2007.
Destino final, Dir. Mateo Guiterez, Uruguay, 2008.
El Circulo, Dir. Aldo Garay, Josè Pedro Charlo, Uruguay, 2008.
Es esa foto, Dir. Alvaro Peralta, Uruguay, 2008.

L'autrice

Lucia Faienza

Lucia Faienza è laureata in Storia dell'arte e del teatro presso la facoltà degli studi dell'Aquila e iscritta al primo anno di dottorato in Letterature classiche, moderne, comparate e postcoloniali presso l'università di Bologna. Ha pubblicato un estratto della tesi magistrale dal titolo "Il doppio volto della minaccia: un approccio analitico a *Melancholia* di Lars von Trier" su *Forma Cinema* (www.formacinema.it) e precedentemente il saggio "Percorso sulla dissonanza, da Pitagora a Debussy tra matematica e simbolo" presso la casa editrice Discovery Edition.

Email: lcfaienza@gmail.com

L'articolo

Data invio: 31/08/2014

Data accettazione: 20/09/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Faienza, Lucia, "La mano visibile del documentario: finzionalizzazione della memoria nel ventennio post-dittatura in America latina", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.Between-Journal.it/>