

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STORIA DAL MEDIOEVO
ALL'ETÀ CONTEMPORANEA



TESI DI LAUREA

CINEMA E STORIA

PRASSI ANALITICHE E METODOLOGIA PER UNA CRITICA
STORICO-CINEMATOGRAFICA

Relatore
Ch. Prof. Claudio Povolo

Laureando
Andrea Giacometti
Matricola 816730

Anno Accademico
2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE

1 IL GENERE STORICO

- 1.1 *Definire un genere*
- 1.2 *La funzione del genere*
- 1.3 *Problemi di classificazione*
- 1.4 *Documentario Vs. film storico*

2 CINEMA DOCUMENTARIO/CINEMA DI FICTION

- 2.1 *Il cinema documentario*
 - 2.1.1 *I tipi di documentario*
 - 2.1.2 *Ricerca e propaganda*
- 2.2 *Il cinema storico di fiction*
 - 2.2.1 *Due modi per fare fiction*

3 STORIOGRAFIA/CINEMATOGRAFIA

- 3.1 *Storia e storiografia*
 - 3.1.1 *Metodo e pratica della storiografia*
- 3.2 *Cinematografia*
 - 3.2.1 *Pratiche analitiche della cinematografia*
- 3.3 *Testo, codice, struttura*
- 3.4 *La narrazione*

4 IL CINEMA COME RAPPRESENTAZIONE

- 4.1 *Un problema della rappresentazione visiva: la presenza*
- 4.2 *I modelli finzionali*
 - 4.2.1 *Il modello finzionale palese*
 - 4.2.2 *Il modello finzionale celato*
- 4.3 *Incertezza documentale*

5 IL CINEMA COME MEZZO DI DIVULGAZIONE DELLA STORIA

- 5.1 *Scetticismo degli storici "ortodossi"*
- 5.2 *Metodologie a confronto*
- 5.3 *Cinema e didattica*
 - 5.3.1 *Metodologia didattica per il cinema*

6 IL CINEMA COME FONTE PER LA STORIA

- 6.1 *Due diversi tipi di valenza documentale*
- 6.2 *Esaminare il film come documento*
- 6.3 *Documenti scritti e documenti filmati*

7 PER UNA CRITICA STORICO-CINEMATOGRAFICA

- 7.1 *La rappresentazione della storia*
- 7.2 *Studio storico del film*
- 7.3 *Conclusioni*

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Questa tesi è il risultato del percorso che mi ha portato a scegliere come corso di laurea magistrale una classe di storia contemporanea. La tesi di laurea triennale che ho presentato nel 2010 analizzava un'opera lirica contemporanea (*Wozzeck*, di Alban Berg) e inquadrava il movimento dodecafonico della scuola viennese di Arnold Schönberg nel periodo storico che lo circondava, un periodo storico colmo di avvenimenti, accompagnato da due guerre mondiali che hanno lacerato il corpo e il cuore di molti intellettuali, influenzando il loro lavoro.

La necessità, divenuta ai miei occhi sempre maggiore, di comprendere il prodotto dell'evoluzione del pensiero dell'uomo sotto il profilo degli avvenimenti che questa evoluzione hanno accompagnato ha fatto sì che la mia scelta ricadesse su un corso di laurea in storia, perché sentivo il bisogno di conoscere i metodi di analisi e interpretazione del passato e di acquisire le capacità per poter leggere i documenti grazie ai quali è possibile far luce su dubbi e ignoranza.

Il cinema, d'altra parte, è un'arte che ha interessato i miei studi sin dall'inizio dell'università, durante la quale ho avuto modo di far diventare l'analisi cinematografica un lavoro; mi sembrava dunque doveroso approfondire l'indagine sui meccanismi che legano il cinema alla storia.

L'intenzione principale, sia durante la ricerca di informazioni sui libri che durante la stesura della tesi, è stata quella di analizzare i modi tramite i quali il cinema può fare, essere e divulgare la storia (secondo la visione dello storico Marc Ferro, uno dei primi che, verso la fine degli anni sessanta, hanno iniziato a considerare con serietà il rapporto tra cinema e storia) per riuscire, infine, a proporre un metodo il più possibile complessivo per poter analizzare il film sotto il suo profilo storico.

Dopo una breve introduzione per comprendere cosa sia e come sia attribuito un genere all'interno della critica e dell'industria cinematografica, la tesi entra nel vivo dello studio teorico prendendo in considerazione i due stili opposti per antonomasia: il cinema documentario e il cinema di fiction. Il passaggio successivo è quello di elencare le principali pratiche analitiche della storiografia e

della cinematografia, in modo tale da fare propri degli strumenti irrinunciabili per l'analisi della storia attraverso il cinema: da un lato, infatti, i metodi pratici storiografici si rivelano l'unico mezzo per risolvere, quando possibile, le incertezze documentali dinnanzi alle quali il film, essendo un mezzo di difficile analisi, spesso pone lo studioso e lo spettatore; dall'altro lato, l'analisi del film si rivela necessaria per riconoscere i vari strati che compongono un'opera cinematografica e poterne così isolare il gruppo che crea la narrazione storica all'interno di un film.

A questo punto si snodano le tre principali implicazioni della storia nel cinema e del cinema nella storia: in primo luogo si parlerà del cinema come rappresentazione, ossia come mezzo per raccontare al pubblico un avvenimento storico. Si prenderanno qui in considerazione i metodi con i quali il cinema introduce la finzione all'interno della narrazione: il modello che ho voluto chiamare “finzionale palese”, che aggiunge gli elementi estranei al reale svolgimento storico per accrescere l'interesse del pubblico, contrapposto al modello che, per opposizione, ho chiamato “finzionale celato”, che ha la finalità di nascondere la finzione per manipolare a proprio vantaggio la credenza dello spettatore. Il quarto capitolo cercherà di comprendere le modalità secondo le quali il cinema può essere considerato un mezzo utile alla divulgazione del messaggio storico: si cercherà di comprendere le ragioni che hanno portato gli storici cosiddetti “ortodossi” a considerare il cinema un mezzo di mistificazione della storia, di confrontare le analogie e le differenze tra l'immagine e la scrittura nel veicolare il messaggio storico e di commentare il rapporto che intercorre tra il cinema storico e la didattica. Infine, verrà considerato il cinema come fonte per la storia, ossia l'utilizzo del film come documento per l'analisi della storia e della società: il cinema come fonte storica dalla quale estrapolare informazioni utili a una ricerca e il cinema come agente della storia, come mezzo di modifica degli stili e delle abitudini della società che assiste alla sua proiezione e che decifra i suoi codici.

L'ultimo capitolo sarà dedicato al metodo di analisi storico-cinematografica, specificandone e delineandone, per quanto possibile, una teoria generale. Questa

parte è da intendersi come l'obiettivo della ricerca, obiettivo al quale mi è parso interessante puntare dal momento che la maggior parte dei libri che hanno fornito un'ampia documentazione teorica a questa tesi non propongono una metodologia di analisi pratica: alcuni affrontano le problematiche epistemologiche che affiorano all'interno del vasto rapporto tra la storia e la cinematografia (in particolare *History on film/Film on History* di Robert Rosenstone), altri delineano i modi in cui le due discipline dialogano fra loro, prendendo in considerazione soprattutto le dinamiche sociali (Sorlin e Ferro fra gli altri) o le relazioni tra le pratiche analitiche delle due discipline (Hughes-Warrington e Smith), altri ancora si dedicano alla sfera filosofica del discorso, soprattutto a livello di significazione storica (in particolare Guynn, che basa gran parte del suo *Writing history in film* sulle teorie della narrazione di Ricoeur).

Questa tesi, d'altra parte, non ha nessuna pretesa di novità o di completezza: è il risultato di una ricerca che tenta di ricostruire nel modo più lineare possibile le dinamiche che regolano il rapporto tra cinema e storia, un rapporto interdisciplinare ed enormemente vasto tra due discipline (cinematografia e storiografia) che condividono spesso gli stessi obiettivi: interpretare il passato, rappresentarlo secondo diversi punti di vista, insomma darci la possibilità di comprendere meglio la nostra epoca tramite l'analisi di quelle che non ci appartengono, almeno cronologicamente.

In conclusione di questa introduzione, desidero ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile la stesura di questa tesi: i miei genitori per l'appoggio morale ed economico; i miei amici di sempre per i dibattiti in merito al tema di questo lavoro emersi durante la sua stesura; il professor Povolo per avermi fornito gran parte del materiale e per avermi dato la possibilità di concentrare le mie ricerche su un tema che molti non considerano propriamente attinente all'analisi storica. Come ultima precisazione riguardo ai contenuti, informo i lettori che tutte le traduzioni dai testi in lingua inglese sono da attribuirsi all'autore.

1 IL GENERE STORICO

1.1 La definizione di genere storico

Comprendere cosa sia ciò che comunemente viene chiamato genere e che funzione abbia all'interno della suddivisione schematica che la nostra mente normalmente compie catalogando le informazioni è di assoluta importanza ai fini di questa ricerca, poiché è assai complicato dare un significato univoco a ciò che prende il nome di film storico.

Storico è un termine dai molteplici significati: può riferirsi a ciò che è successo in passato, ed essere dunque legato a ciò che sonda questo passato, che lo descrive. Nel caso del cinema, un film storico è un film che prende in considerazione avvenimenti trascorsi e li mette in scena, curandone o meno la veridicità, la cosiddetta correttezza storica.

È inoltre vero che «con il passare del tempo tutti i film diventano «storici», vale a dire oggetti della Storia»¹: è quindi difficile dare una connotazione al film storico che non si intrecci con altri tipi di classi generiche, come, per esempio, il film di avventura o il dramma.

Del resto, come afferma lo storico degli *Annales* Marc Ferro, «ogni film ha una storia, che è Storia, con la sua rete di rapporti personali, il suo apparato di oggetti e uomini...»², una storia che crea Storia anche al di fuori del film, intrecciando rapporti tra regista, produzione, pubblico e società.

È dunque chiaro che ciò che si vuole analizzare non è certo di facile analisi, ovvero non è di facile classificazione, in quanto la Storia al cinema (come del resto la Storia di per sé) ha inevitabilmente dei risvolti che fanno rientrare un film nella classe “storico” e al contempo in un gruppo, un insieme concreto nel quale vi è un raggruppamento generico (dramma, film di guerra, ecc.).

La definizione di genere che dà Raphaëlle Moine è di una classificazione in categorie generiche di film simili tra loro per forma e costanti tematiche,

1 Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005, pag. 26.

2 Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*. Feltrinelli, Milano, 1980, pag. 15.

narrative, ideologiche ed estetiche.³ Categorizzazione, questa, utilizzata sia dal pubblico che dalla critica e dalle storie del cinema, uniformando così l'idea che un film corrisponda a quella data *identità generica* e aiutando di conseguenza una classificazione e una suddivisione. Va da sé che, se da un lato esiste un riconoscimento da parte del pubblico di queste classificazioni per via di un bisogno utilitaristico (decidere quale film guardare in funzione della classe generica d'inquadramento), dall'altro nascono naturalmente delle diatribe circa le categorizzazioni: per esempio, un pubblico e una critica attenti non accetteranno che un dato film rientri in un dato gruppo generico, perché la loro cultura cinematografica distingue quel gruppo in altri sottogruppi, più precisi e differenti per contenuti formali ed estetici.

Viene qui in aiuto la definizione di 'genere' che dà Francesco Casetti:

il genere è quell'insieme di regole condivise che consentono all'uno di utilizzare delle formule comunicative stabilizzate e all'altro di organizzare un proprio sistema di attese.⁴

In questo senso si stabilisce come regola l'utilitarismo del pubblico nei confronti della classificazione generica, poiché, secondo questo concetto, quel 'uno', che per Casetti è l'autore o il produttore del film, utilizza (o crea *ex-novo*) una serie di regole (standardizzate o meno, ma comunque riconosciute o riconoscibili) e quel 'altro', ossia il pubblico, ha la possibilità di classificare queste regole all'interno di un sistema di preferenza utile alla scelta.

Questi meccanismi di categorizzazione e catalogazione, com'è ovvio, non agiscono solamente in funzione dell'ambito cinematografico. Per risalire a un'indicizzazione dei generi e del loro valore culturale e morale bisogna tornare indietro fino ad Aristotele, che nella sua *Poetica* diede per primo una teoria di classificazione del genere per le arti letterarie:

[...] l'arte che si vale soltanto dei nudi discorsi e quella che si serve dei metri sia

³ Cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, cit., pag. 16.

⁴ Francesco Casetti, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, pag. 292.

mescolandoli tra loro sia di un'unica specie si trovano ad essere fino ad oggi prive di un nome.⁵

Secondo la lettura sistematica che Genette fa della *Poetica*, prendendo in considerazione il modo di enunciazione (quello della tragedia e quello della narrazione) e il suo oggetto (superiore e inferiore), Aristotele crea quattro tipi di differenziazione generica, tutt'oggi usati: tragedia e commedia, epopea e parodia.⁶ Come fa notare Barry Keith Grant nella sua analisi sui generi cinematografici

Nella sua *Poetica*, Aristotele ha indirizzato i due maggiori problemi degli studi sul genere cinematografico: in primo luogo, distinguendo i differenti modi di risoluzione nella commedia e nella tragedia, Aristotele anticipò gli sforzi descrittivi degli studi sul genere cinematografico di enumerare le proprietà formali dei generi, gli elementi comuni che permettono a un numero di film di essere raggruppati e concepiti come categoria. In secondo luogo, la nozione aristotelica che la tragedia si compie tramite un percorso psicologico (la catarsi, l'espiazione della paura e della pietà ottenuta tramite l'identificazione con l'azione dell'eroe tragico) prefigura l'attenzione critica data ai modi in cui i film di genere indirizzano gli spettatori in aggiunta ai particolari piaceri ed esperienze offerti al pubblico con i differenti generi.⁷

Con l'evoluzione di queste teorie da un lato e della scrittura dall'altro, era inevitabile che anche l'enumerazione dei generi e la loro commistione nel categorizzare un certo stile (letterario prima, poi anche cinematografico) divenisse sempre più complicata.

Non abbiamo dunque, ad oggi, una teoria sul genere che soddisfi la critica e il pubblico, le storie del cinema e le indagini di analisi del film. Quella che più si avvicina (comunque lontana dal risolvere il problema) alla completezza nel poter dare una forma e una struttura ben precisa a ciò che è il genere cinematografico è la sua definizione *semantico-sintattica* data da Rick Altman. Secondo questa

5 Aristotele, *Poetica*, 1447a, 1447b.

6 Cfr. Gerard Genette, *Introduzione all'architesto*, Pratiche, Parma, 1994.

7 Barry Keith Grant, *Film Genre. From iconography to ideology*, Wallflower, London, 2007, pag. 15.

teoria, esistono due diversi gruppi strutturali utili a definire il genere: il primo è una lista di elementi semantici (personaggi, scenografia, elementi tecnici, ecc.), che permettono di definire il genere di una grande quantità di film, ma con un debole potenziale esplicativo. Il secondo gruppo, quello sintattico, si concentra su un'analisi del testo finalizzata ad individuare e distinguere la significazione globale e le strutture del genere.⁸

Secondo Altman, questi due gruppi non possono essere presi singolarmente, poiché si intrecciano in due tipi di relazioni che prevedono la presenza a priori di uno dei due gruppi:

[...] il genere si eleva da uno dei due modi fondamentali: un gruppo di dati semantici è sviluppato, attraverso una sperimentazione sintattica, in una sintassi durevole e coerente, oppure una sintassi già esistente adotta un nuovo gruppo di elementi semantici.

Nel primo caso, la configurazione semantica caratteristica del genere è identificabile molto prima che un pattern sintattico si stabilizzi, giustificando quindi la già menzionata dualità del corpus generico. In casi di questo tipo, la descrizione del modo in cui un gruppo di dati semantici sviluppa una sintassi relativamente stabile costituisce la storia del genere e, allo stesso tempo, identifica le strutture dalle quali dipende la teoria del genere.⁹

Si può dunque affermare che, secondo Altman, un genere viene riconosciuto quando organizza una struttura semantica in una sintassi stabile, perché una variazione del gruppo semantico non comporta necessariamente uno sconvolgimento del registro generico basato su una sintassi testuale precedentemente strutturata e stabilizzata. Ciò comporta, come sottolineato, la resistenza del dualismo del corpus generico, ovvero la regola per la quale alcuni film aiutano essi stessi a elaborare la sintassi del genere, mentre altri rientrano naturalmente in una struttura di elementi generici predefinita. In più, la definizione di Altman non esclude al genere di evolversi secondo una linea diacronica storica: il genere può evolvere cambiando sia le sue componenti

⁸ Cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, cit., pag. 79.

⁹ Rick Altman, *A semantic/syntactic approach to film genre*, Cinema Journal, vol. 23, no. 3 (spring 1984), University of Texas Press, pag. 13.

generiche semantiche che quelle sintattiche, creando una storia del genere nella quale le prime si evolvono inserendosi con le forme passate in una nuova struttura sintattica.

1.2 La funzione del genere

Oltre a queste necessarie nozioni teorico-linguistiche su ciò che è un genere cinematografico, vi è un'altra importante funzione derivata dall'attribuzione del genere: per quale motivo è necessario per il pubblico, per la critica e per la produzione etichettare un film con una identificazione generica?

Se la struttura di ciò che viene definito genere è importante per comprendere cosa potrebbe essere un film storico, la risposta a quest'ultima domanda ci viene in aiuto per comprendere il perché alcuni film storici sono girati secondo dettami che non soddisfano la critica cinematografica e non vengono nemmeno presi in considerazione dagli studiosi di Storia come dei mezzi utili allo studio o alla divulgazione dei fatti storici.

Se da un lato, come si è detto, il genere rappresenta un bisogno utilitaristico del pubblico (un mezzo efficace con il quale il pubblico sceglie quale film vedere), dall'altro l'inquadramento di un film in un determinato genere viene visto come manipolazione del pubblico, delle sue esigenze e delle sue volontà. Un mezzo, nel caso del film storico, finalizzato a fornire informazioni falsate e fittizie protette da uno *status* di verità che generalmente viene preso in considerazione come incontestabile.

La funzione sociale del genere è quindi vista sotto l'ottica di due posizioni contrastanti: «espressione di verità sociali/inquadramento ideologico rigido, ma anche [...] mediazione utile/blocco dell'interpretazione»¹⁰.

Lo stereotipo viene evidenziato in modo dispregiativo dall'analisi della rappresentazione, perché l'immagine è semplicistica e standardizzata. D'altra parte è inevitabile che, esistendo un genere/modello, i registi ne prendano spunto per creare nuovi film basati sulla stessa struttura, specie se questa ha ricevuto un

¹⁰ Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, cit., pagg. 101, 102.

parere positivo da parte del pubblico.

Nel caso in cui il modello stereotipato venga visto dal punto di vista del primo approccio, un film diventa semplicemente la rappresentazione della realtà sociale: di conseguenza un pubblico attento sa riconoscere e ricavare informazioni dal film per verificare queste verità; se visto sotto l'ottica del secondo profilo, il film di genere diventa un modello fittizio di rappresentazione, finalizzato al messaggio negativo di uno stereotipo rigido che inquadra caratteristiche dei personaggi, ambientazioni e racconto in un standard imposto, nel migliore dei casi, dalle case di produzione come mezzo finalizzato al profitto: un film che “funziona” viene riproposto rivisitandone i suoi elementi semantici, ma la sua struttura sintattica rimane bloccata.

Sotto prospettive più rigide, come, per esempio, quelle neomarxiste, questa standardizzazione viene invece vista come la volontà da parte degli *studios* di distogliere lo spettatore dai problemi reali, utilizzando il film come tramite per far passare dei messaggi e dei valori che si impongono sul pubblico meno attento. Queste teorie fanno della funzione repressiva il cuore di un sistema normativo del genere¹¹.

Il perché dell'identificazione generica ha dunque varie interpretazioni. Per il pubblico, lo ribadiamo, può avere una funzione di scelta: molto semplicemente, l'inquadramento generico fa sì che uno spettatore possa decidere con facilità di vedere un film perché la rappresentazione che quel film mette in atto segue dei codici che il pubblico riconosce; ma, come abbiamo visto, non è detto che questa scelta sia dettata da una reale volontà, o meglio non si può presupporre che un film di genere soddisfi, anche a livello inconscio, le aspettative dello spettatore. Soprattutto nel caso dei film storici, che comunque si avvalgono di una prassi strutturale standardizzata: chi sceglie questo genere potrebbe aspettarsi che assolva una funzione d'insegnamento, mentre non è detto che ciò accada. Al contrario, molto spesso le strutture di genere che identificano un film come una produzione storica sono impure, perché miste a standard e stereotipi che rientrano in categorie generiche ben distinte: il fatto che molti film che, ad esempio,

¹¹ Cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, cit., pag. 105.

raccontano le gesta di personaggi del passato vedano intrecciata alla trama dei combattimenti storici realmente accaduti sottotrame di amori e gelosie spesso fittizie mette in funzione il primo campanello d'allarme degli storici tradizionali, spesso scettici nei confronti del film storico proprio per la sua poca accuratezza nel raccontare gli avvenimenti della Storia.

Ma come argomenta Rosenstone, «l'accuratezza dei fatti è difficilmente la prima o addirittura la più importante domanda da porre circa i tipi di pensiero storico che figurano sullo schermo»¹². Il genere storico di per sé è stato in vari modi criticato dagli storici tradizionali: in primo luogo per via della mancanza di accuratezza nel descrivere il passato; in secondo luogo perché spesso non è costruito su un discorso storico basato sulle fonti, ma prende in considerazione la narrazione storica riempiendo i vuoti della trama con degli standard narrativi riconducibili al dramma o al romanzo; infine, è bene evidenziare che gli studiosi hanno sempre basato la loro critica ai film storici guardando a loro come fossero dei libri. Come osserva Rosenstone, il film non è un libro: «come potrebbe esserlo[...], se il suo preciso compito è quello di aggiungere movimento, colore, suono e dramma al passato?»¹³.

Qual è dunque la funzione dei generi e, in particolar modo, del genere storico?

Il loro obiettivo, spiega sempre Rosenstone, è quello di cercare di dare un senso al passato. Se il lavoro dello storico è quello di costruire dei fatti in base alle tracce lasciate dal passato, mentre quello della narrativa storica è di selezionare alcune di queste tracce e renderle 'fatti' designati per il lavoro storico, il regista «deve creare un passato che rientri nelle richieste, nelle pratiche e nelle tradizioni sia dei *media* visivi che della narrazione storica, ovvero andare oltre la creazione dei fatti ottenuti da quelle tracce e iniziando a inventarne alcuni».¹⁴

Del resto, dare per scontato che la storia scritta sia ciò che di più vero e affidabile esista è decisamente spudorato, se è vero che, come sostengono Deborah Carter e I.Q. Hunter, l'estetica e l'ideologia rappresentano un inevitabile scuotimento della nostra percezione del passato e trasformano i fatti in storie con senso e causalità.

12 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, Pearson, Edinburgh, 2006, pag. 30.

13 *Ibidem*, pag. 37.

14 *Ibidem*, pag. 38.

Allo stesso tempo i non-storici comprendono un passato predeterminato dalla sua rappresentazione nei film. Ma a differenza degli storici, i film, sempre secondo Carter e Hunter, hanno sempre avuto un approccio 'postmoderno' al passato, estrapolando da esso le risorse dinamiche per storie eccitanti. La visione della storia che ha il film è inevitabilmente vista attraverso l'individuale.¹⁵

Ciò significa che l'elaborazione che un regista può compiere delle tracce della storia creando la sceneggiatura per un film storico si lega indissolubilmente a ciò che viene definita la 'credenza popolare', ossia a quella rete di conoscenze e verità che il pubblico di non-storici apprende durante la visione di un film. Film che lo stesso pubblico ha scelto sia per fare proprie quelle conoscenze e verità, sia per concedersi un momento di svago e quindi richiedendo, tramite una sorta di patto, a chi ha prodotto il film di attenersi a quegli standard (le "formule comunicative stabilizzate" di cui parla Casetti) che riguardano tanto gli elementi semantici quanto quelli sintattici nella produzione di un genere. Questo non vuol dire affatto che il film deve essere necessariamente visto sotto questo profilo: oltre a seguire queste regole, un regista può aggiungere diversi livelli di stratificazione, concentrandosi quindi anche su altre questioni - l'accuratezza storica, l'uso di fonti scritte, un'analisi storica accurata di uno in particolare dei personaggi, ecc. - tutti elementi che rendono il film fruibile a tipi di pubblico differenti.

1.3 Problemi di classificazione

Come abbiamo visto, è particolarmente complesso definire che cosa sia un genere storico. Se per gli altri generi la classificazione riesce più semplice per vari motivi – seguono schemi semantici standardizzati, esiste una serie di regole tecniche che li rende riconoscibili, ecc. – il film storico è intrecciato inevitabilmente ad altri generi che possono soverchiare gli elementi visuali e narrativi che lo rendono tale.

Diventa ancora più difficile poter dare una definizione di genere storico dal momento in cui sappiamo che l'accuratezza è un elemento secondario e che il

¹⁵ Cfr. Carter, Hunter e Whelehan (edito da), *Retrovisions. Reinventing the past in film and Fiction*, Pluto, London, 2001, pagg. 1-3.

regista è chiamato a rivedere la trama degli avvenimenti e i suoi intrecci per rendere il film più interessante, o per legarlo ad altri generi.

Si può tentare di dare una definizione, affermando che il genere storico è particolarmente impuro, retto da una struttura sintattica predefinita nella quale si sviluppa un sistema semantico variabile, che prende in considerazione – secondo regole formali condivise da regista e pubblico – personaggi, situazioni e momenti storici ricostruendone le caratteristiche, attenendosi o meno alla correttezza storica delle fonti e modificandone i fatti in base al tipo di spettatore a cui intende rivolgersi il film.

Ciononostante, come fa notare Raphaëlle Moine, la definizione di un genere cinematografico è soggetta a variabilità e incostanza a causa dell'evoluzione storica dei generi, oltre al fatto che l'inquadramento di un dato film in una sua identità generica è un meccanismo *a posteriori*: nonostante la produzione e il regista cerchino di indirizzare un film, sono il pubblico e la critica a riceverlo e, di conseguenza, ad attribuirlo a un dato genere o a un gruppo di generi¹⁶.

Pierre Sorlin cerca comunque di raggruppare cinque categorie di film di indagine storica: il primo gruppo è quello della rappresentazione di momenti anteriori alla nascita del cinema; c'è poi il film storico che ricostruisce eventi contemporanei, che non sono stati filmati o lo sono stati solo in parte; un terzo gruppo, simile al secondo, rappresenta fatti contemporanei che non sono realmente accaduti, facendo ricorso alla fiction; un quarto insieme riunisce i film “di montaggio”, ossia l'unione di frammenti di pellicole diverse su un argomento storico in particolare: questo metodo assicura una certa economia, perché il materiale è già esistente; l'ultimo gruppo è quello dei film che presentano interviste filmate e montate.¹⁷

I problemi di classificazione sono dunque impliciti nella definizione di un genere da che esso non è nulla di statico o predeterminato, ma derivato dalla stratificazione storica di ricorrenze o mutamenti, di novità o ripetizioni che seguono regole funzionali (potremmo dire regole di mercato, perché finalizzate a richiamare più pubblico possibile), artistiche, di ricezione e di interpretazione. Se

¹⁶ Cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, cit., pagg. 153, 171.

¹⁷ Cfr. Pierre Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013, pagg. 251-253.

l'inquadramento generico può derivare spesso non da un'identità *a priori*, ma da un giudizio soggettivo (che non giunge necessariamente dal solo pubblico), si comprende a pieno la sua natura di «punto di equilibrio, uno stato metastabile di un processo generico»¹⁸.

Il genere storico è soggetto anch'esso a queste variabili, unite ai fattori di dualismo che costituiscono la cinematografia basata sulla Storia. Come verrà analizzato più avanti, se la narrazione scritta si incanala quasi naturalmente all'interno del racconto filmico (salvo problemi formali di interpretazione), la Storia al cinema crea un dualismo, a quanto pare insolubile, tra ciò che è la Storia scritta, basata su regole storiografiche precise e formali, e ciò che è la narrativa storica, centro focale dello sviluppo del film, intorno al quale ruotano gli elementi di incongruità che stanno alla base del discorso scettico contro il genere storico.

1.4 Cinema storico Vs. documentario

Se il film di genere storico presenta delle problematiche nella sua relazione con la storia scritta, il documentario storico, almeno per molti studiosi di cinema e di storia, rappresenta un mezzo cinematografico che meglio si lega con le regole pratiche della storiografia. La differenza sostanziale tra il cinema storico e il documentario è il metodo di ripresa dell'azione: il documentario, come fa notare Rosenstone, riflette direttamente la realtà, perché mostra ciò che è presente davanti alla telecamera (o quello che, teoricamente, è successo quando la telecamera non esisteva); il film storico, al contrario, è una narrazione che elabora e mette in scena un mondo appositamente pensato per essere filmato¹⁹.

Ciò non comporta dunque un necessario utilizzo di fonti né per l'uno né per l'altro genere, ma il documentario può diventare esso stesso una fonte dalla quale attingere per evidenziare le tracce storiche sulle quali basare la propria tesi.

Proprio per questo motivo, il pubblico e la critica tendono a vedere il documentario come un genere che si attiene alla verità storica, perché, rispetto al film storico

18 Cfr. Raphaëlle Moine, *I generi del cinema*, cit., pag. 260.

19 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 70.

sembra aderire a uno standard maggiore di neutralità epistemologica, mettendo tipicamente in mostra voci *off* autorevoli e esplicative; interviste con esperti e altre persone reali bene informate; e, ovviamente, genuini spezzoni archivistici, mappe, fotogrammi, e altre sorte di avvincenti prove grafiche visive per dimostrare la loro tesi.²⁰

Osservato da questo punto di vista, il documentario (perlomeno il documentario storico) dovrebbe essere considerato un genere cinematografico molto meno impuro rispetto al film storico. La sua struttura semantica, seppur variabile, dovrebbe attenersi non tanto a degli standard teorico-pratici di messa in scena, quanto più a una regola insita nella definizione di documentario: dalla parola stessa si evince che la ripresa debba creare appunto un documento grazie al quale si possa creare un discorso storico basato su fatti, una concretezza che raramente si trova in altre definizioni di un genere. In altre parole, il documentario storico, seguendo nella maggior parte dei casi le regole della storia scritta, dovrebbe creare un *metagenere* utile soltanto alla classificazione di quei lungometraggi che rispecchiano quelle precise regole tecniche e formali. La classificazione, in realtà, non è affatto semplice: per quanto la maggior parte del pubblico veda nel documentario una verità implicita al genere, secondo quanto riporta Hughes-Warrington «vedere un film come documentario dipende in parte da 'spunti situazionali' o 'indici' anticipati da pubblicità, siti internet, recensioni, sinossi, legende, decisioni dei distributori e programmazioni»²¹.

Infatti, come sottolineato sempre da Rosenstone, il documentario ha molto più in comune con il film di finzione di quanto non si creda. Come il film storico, il genere documentario utilizza spesso delle immagini approssimate più che reali, drammatizza alcune scene e crea la narrazione all'interno del lungometraggio, che inizia con delle problematiche legate ai personaggi che si risolvono in un finale. Si aggiunge poi una sorta di mistificazione implicita al genere, che pone le immagini come rappresentazione diretta della realtà²².

Inoltre ci sono errori in cui i registi di entrambi i generi possono incappare,

20 Robert Niemi, *History on media*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2006, pag. XXIII.

21 Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 123.

22 Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 71.

come per esempio dare un'interpretazione di parte agli avvenimenti, o darne due diverse interpretazioni quando invece la Storia ha più punti di vista²³.

Per quanto non si possa definire un genere puro, il documentario è quanto più si avvicina a un'analisi dei fatti storici 'tradizionale'. Con questo non si intende in alcun modo screditare la validità di alcuni film storici, che, come si è visto, hanno una funzione differente, ossia quella di rappresentare – attenendosi in tutto o in parte ai dettami della standardizzazione del film di finzione – un mondo storico ricostruito e rivisitato sia nella sua relazione con la Storia che in quella che intercorre tra i personaggi e i fatti storici.

Ai fini di questa ricerca verranno presi in considerazione il film di genere storico e quello di genere documentario, in modo da poterne delineare le caratteristiche per poter costruire una nuova prassi analitica.

23 Cfr. Robert Niemi, *History on media*, cit., pag. XXIII.

2 CINEMA DOCUMENTARIO/CINEMA DI FICTION

2.1 Il documentario

La macchina da presa è un oggetto intrinsecamente legato alla registrazione di fatti che accadono *hic et nunc*, siano essi (per così dire) inediti, o la rappresentazione di fatti reali già accaduti, o la messa in scena di una finzione. Di conseguenza, il mezzo cinematografico ha una funzione documentale, vale a dire che la sua principale utilità, almeno nel primo ventennio dalla scoperta, era quella di registrare un avvenimento per presentarlo al grande pubblico. Se all'inizio i filmati davano vita al 'viaggio immobile' così come l'avevano pensato i Lumière (vedute di paesaggi lontani per chi non poteva permettersi un viaggio reale), già nel 1908 la casa di produzione Pathé crea il *Pathé-Journal*, seguita, nel 1910, dalla Gaumont, con il *Gaumont-Actualités*.¹ La ripresa del reale, in ogni caso, non è certo l'unica funzione possibile del cinema, «è evidente che la macchina da presa può fare assai di più che riprodurre un'azione messa in scena dinanzi ad essa»².

Ironia della sorte, il termine documentario appare per la prima volta, grazie alla penna di John Grierson, sul *New York Sun* dell'8 Febbraio 1926, per inquadrare il genere di *L'ultimo Eden* di Robert Flaherty, regista poi consacrato come il padre della docu-fiction.³

Flaherty rimane in ogni caso l'indiscusso pioniere di un documentario nuovo, non propriamente storico, ma antropologico. Per girare *Nanuk l'eschimese* il regista coinvolge l'oggetto stesso della ripresa nel suo progetto e non si accontenta di documentare la quotidianità degli eschimesi, ma dà nuova vita a pratiche ormai abbandonate, come la caccia alla foca con l'arco. Per fare questo, Flaherty deve mettere in scena la realtà (per esempio costruendo un apposito igloo tagliato a metà, che consenta alla telecamera di riprenderne l'interno): deve «creare la finzione in nome della verità»⁴.

1 Cfr. Jean Breschand, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino, 2005, pag. 6.

2 John Grierson, *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma, s.d., pag. 57.

3 *Ibidem*, pag. 5.

4 Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, cit., pag. 71.

Altro pioniere in campo documentaristico è il russo Dziga Vertov, il quale, a differenza di Flaherty, concentra il suo lavoro non tanto sulle riprese quanto sul montaggio. In *L'uomo con la macchina da presa* Vertov riesce a rappresentare in una sola scena il suo pensiero sul cinema. Con l'immagine del cine-occhio il regista conforma l'automatismo del mezzo cinematografico alla "macchinizzazione" della coscienza, legando indissolubilmente la ripresa filmica alla riproduzione della verità.⁵ Dunque la macchina da presa diventa in qualche modo asettica, è il montaggio ciò che realizza veramente il lungometraggio.

L'importanza che questi due registi pionieri danno a due differenti possibilità del mezzo filmico sta alla base tanto della rappresentazione del reale quanto della sua manipolazione. La ripresa e il montaggio, come si vedrà nel paragrafo successivo, sono i due elementi principali che rendono possibile una distorsione cognitiva di ciò che si sta guardando.

Già dalle sue origini, dunque, il documentario assume la duplice valenza di possibile verità e possibile mistificazione, ossia le nozioni secondo cui esso «si riferisce a un effettivo mondo del passato e allo stesso tempo è sempre posizionato, ideologico, di parte»⁶. Non potrebbe essere altrimenti: non bisogna dimenticare che il documentario (come del resto il film storico e tutti gli altri generi cinematografici) è il risultato dell'elaborazione di una (o più di una) mente, quella del regista, che può essere o meno influenzata dalla produzione, dai contesti sociali o da altre pressioni esterne, ma che segue inevitabilmente un'idea e una volontà basate sulla conoscenza e sulle esperienze. Affermare che il documentario rappresenta il reale apre la porta a domande su cosa sia la realtà, o se esista una realtà, poiché non esiste la verità, ma soltanto una sua interpretazione. Il regista di un documentario è dunque non solo l'ideatore dello stesso, e per questo motivo colui che esercita e documenta la propria interpretazione di un fatto, ma anche il rappresentante di quanti daranno il loro consenso alla sua opera.

La rappresentazione di queste realtà all'interno di un documentario deve allora incentrarsi su dei metodi, anche in base a cosa il film vuole raccontare. Esistono

5 Cfr. Jean Breschand, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, cit., pag. 12.

6 Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, cit., pag. 72.

varie forme di relazione triangolare, tra le quali le più usata è *Io* parlo di *loro* a *voi*⁷. L'*Io* è il regista che diventa narratore dei fatti: fisicamente, diventando dunque un personaggio del suo stesso film, oppure seguendo il più comune surrogato a questa metodologia, cioè la voce fuori campo. Parlare di qualcuno indica la volontà di rappresentare gli altri, dando informazioni e mostrando una visione soggettiva del racconto finalizzata a convincere il pubblico riguardo una determinata posizione su un argomento. *Loro* sono l'oggetto del film, soggetti mostrati per essere esaminati. Può anche riguardare un solo personaggio o un determinato fatto, il quale comunque riguarda necessariamente una persona o un gruppo di persone. Infine, il distacco sottolineato da *a voi* implica che il regista vuole farci seguire il film da spettatori. Comanda in qualche modo un senso di partecipazione critica al film, perché il pubblico si sente preso in considerazione sia come parte attiva dell'interpretazione, sia come gruppo di soggetti legati dal livello di attenzione e importanza data a un determinato lavoro.

Ovviamente questo non è l'unico metodo di relazione triangolare: al contrario, tutti i pronomi della frase potrebbero essere sostituiti modificando la relazione triangolare tra regista, soggetto dell'indagine e pubblico.

2.1.2 I tipi di documentario

Se il metodo di triangolazione è utile a comprendere quali possono essere le possibilità di esposizione e interpretazione della posizione del regista nei confronti di un soggetto, sarà utile classificare quali sono i tipi di documentario, in modo tale da comprendere in quali metodi formali e strutturali possono rientrare le varie forme di interrelazione tra i soggetti che esprimono e quelli che interpretano il prodotto finito, cioè il film.

Bill Nichols ha ipotizzato sei modalità che hanno la funzione di sottogeneri del film documentario: poetica, descrittiva, partecipativa, osservativa, riflessiva e rappresentativa.⁸ Di queste solo due sono largamente impiegate per la produzione

7 Cfr. Bill Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001, pag. 17.

8 Cfr. *Ibidem*, pag. 99.

del documentario storico, poiché meglio si adattano ai fini d'indagine storica ricercati da un regista per dare veridicità alla sua interpretazione e, in alcuni casi, per sottolineare in modo più accentuato la sua posizione circa l'argomento di analisi.

La prima modalità è quella descrittiva, che crea una struttura retorica o argomentativa, utilizzando titoli o voci che presentano un argomento o vengono usati ai fini della narrazione. Le voci possono essere fuoricampo oppure provenire da un soggetto in campo, che fornisce il cosiddetto commento autorevole. Queste voci di commento svolgono un ruolo primario, che è quello di informare il pubblico sugli avvenimenti, mentre le immagini sono solo un sostegno alla parola parlata. Il principale difetto di questo metodo è quello di essere troppo didattico e, basandosi sul buon senso dettato da leggi morali e non dalla logica, non ha, se non in poche occasioni, valore eterno, ma tende a perdere incisività col mutare dei valori e delle idee della società, condizionati dalla situazione storica.

Nonostante la modalità descrittiva sia stata la più utilizzata in campo storico per molti decenni dall'avvento del cinema documentario, essa è rimasta legata inevitabilmente alla storia recente, perché basata su registrazioni di attualità; almeno finché alcuni registi non hanno trovato il modo di far muovere le inquadrature di vecchie fotografie⁹.

La modalità partecipativa è più propriamente derivata dall'antropologia: il documentarista preferisce svolgere un lavoro sul campo, ossia a contatto col soggetto della sua indagine. Il regista entra nell'inquadratura: in questo modo si sviluppa la possibilità di escludere il risvolto persuasivo per spostare l'attenzione su come la presenza del regista possa influenzare, in modo attivo o passivo, la persona o il gruppo di persone che viene ripreso. Il concetto di cinema-verità è alla base di questo tipo di modalità documentaristica, ma non si tratta di voler mostrare una realtà soggettiva: al contrario, la verità che si desidera mostrare è oggettiva, in quanto la presenza del regista in campo palesa l'effettivo svolgimento del lavoro e dà la possibilità al pubblico di giudicare anche il metodo con cui è stato sviluppato. Ma la peculiarità del metodo partecipativo che interessa di più la

⁹ Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, cit., pag. 72.

ricerca storica è sicuramente l'intervista, che permette al regista di rivolgersi personalmente all'intervistato, invece che commentare l'immagine. Lo storico, seguendo un iter simile a quello della storia orale, ha la possibilità di cercare testimoni di un dato evento, di filmarli e renderli documenti, oppure di intervistare un esperto dell'argomento trattato (le cosiddette *talking heads*). Questo mezzo, molto utilizzato per creare documentari storici, crea al contempo uno dei problemi del metodo partecipativo, ossia quello di dare troppa affidabilità al soggetto intervistato. Ovviamente migliori sono le domande e più consequenziali possibile, minore sarà il rischio di permettere a un testimone poco affidabile di interferire con il livello di accuratezza dell'indagine.

Ovviamente il documentario storico utilizza o ha utilizzato tutte le modalità, ma quella partecipativa, soprattutto a mezzo di intervista, è la più usata ai fini di un documentario più orientato al metodo storico. Questo perché la modalità descrittiva è maggiormente manipolabile dal punto di vista delle fonti, dato che, come sappiamo, un'immagine è elemento neutro al quale il commento può cambiare significato e modo di interpretazione. Inoltre, come si è detto, il documentario può rappresentare la realtà, come può esserne una sua mistificazione. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, i regimi totalitari del XX secolo (specie il nazismo) colsero l'opportunità di usare il cinema (e soprattutto il cinema documentario) come mezzo di persuasione.

2.1.3 Ricerca e propaganda

Pensando al documentario sociale e politico, i due principali scopi che vengono alla mente sono quelli di ricerca e propaganda. È facile comprendere cosa si voglia esprimere con la parola propaganda, ma cosa si intende per ricerca?

Alcuni documentari cercano [...] di raccontare aspetti della realtà attraverso la loro rappresentazione. Cercano di mobilitare il nostro sostegno a una posizione invece che all'altra. Gli altri documentari ci invitano a *capire* più in profondità alcuni aspetti del mondo. [...] Cercano di arricchire la nostra comprensione sugli

aspetti del mondo reale attraverso la loro rappresentazione.¹⁰

Dunque il documentario, come del resto tutti i modi di fare cinema, sono una rappresentazione della realtà. Ciò significa che non esiste «la verità poiché, come ben sappiamo, le prove del passato possono essere usate per produrre una varietà di storie vere in base a come queste prove vengono interpretate»¹¹.

Questo assunto sta alla base dell'intuizione che Adolf Hitler ebbe, insieme con Goebbels, di compiere una vera e propria programmazione del cinema di propaganda tedesco con l'ascesa del III Reich. Il *Führer* intuì il grande potere propagandistico del mezzo cinematografico, che applicò programmaticamente per influire sul pubblico a livello subcosciente. Il regista di cinema documentario John Grierson intuì immediatamente l'importanza a fini politici e militari del cinema di propaganda, tanto che ipotizzò la necessità che anche la Gran Bretagna prendesse in considerazione una campagna cinematografica per far fronte all'offensiva nazista. Una propaganda che si basasse sulla formazione del senso di appartenenza del cittadino, paradossalmente simile a quella nazista, ma che abbandonasse i toni intimidatori di quest'ultima.¹² Scrive proprio Grierson a questo proposito:

la propaganda ci offre il mezzo per rafforzare la nostra fede e per scagliarla con maggiore aggressività contro la minaccia di una concezione inferiore di vita, dobbiamo sfruttare quel mezzo sino in fondo. Priveremmo altrimenti la democrazia di un'arma essenziale per difendersi e sopravvivere.¹³

Secondo Grierson esistono due tipi di propaganda, una «offensiva» (usata dai nazisti durante la guerra), il cui fine è quello di distruggere il proprio nemico; una «positiva» (adottata, sempre nel periodo bellico, dalla Gran Bretagna), la cui finalità è quella di ingraziarsi le altre nazioni, facendo capire loro che la vittoria e la giustizia sono dalla loro parte.¹⁴

10 Bill Nichols, *Introduction to documentary*, cit., pag. 165.

11 Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, cit., pag. 87.

12 Cfr. Roberto Nepoti, *Storia del documentario*, Pàtron, Bologna, 1988, pagg. 60, 61.

13 John Grierson, *Documentario e realtà*, cit., pag. 165.

14 Cfr. *Ivi*.

L'esponente più significativo del cinema tedesco di propaganda durante il periodo nazista fu Leni Riefenstahl, che col suo *Der Triumph des Willens* (Il trionfo della volontà, 1933-'35) realizzò uno dei più celebri documentari di propaganda del XX secolo. La finalità del lungometraggio era quella di riprendere il congresso del partito tenutosi a Norimberga nel 1934, congresso che fu organizzato nei minimi particolari (sedici gruppi di operatori e un intero edificio costruito appositamente) per diventare una documentazione cinematografica della grandezza del genio hitleriano, nella quale si desiderava mostrare la potenza e l'unità di un vasto gruppo di seguaci.¹⁵ Gli effetti speciali, la colonna sonora e l'utilizzo dei metodi tecnici del cinema tradizionale (movimenti di macchina, montaggio per analogia, contrapposizione tra ripresa totale e particolare, ecc.) sono il modo in cui Riefenstahl piega l'arte alla politica, ma la creazione *ex-novo* di un congresso che in realtà si sarebbe tenuto in modo decisamente più sobrio è il ribaltamento del concetto stesso di documentario: non è la telecamera che riprende ciò che succede, ma ciò succede per la telecamera; non si tratta di una semplice manipolazione: Riefenstahl, con la complicità di Hitler, documenta ciò che, senza la loro volontà, *non* sarebbe successo.

I film di propaganda nazisti danno un altro esempio di manipolazione, stavolta a livello tecnico: Marc Ferro, analizzando le dissolvenze incrociate in *Süss l'ebreo*, dimostra che «esiste una ideologia della scrittura, dell'utilizzo della cinepresa a livello di pura “tecnica”»¹⁶. In sole quattro dissolvenze incrociate, il regista Veit Harlan riesce a far passare tre differenti concetti: il passaggio di potere dagli ariani agli ebrei; i due volti dell'ebreo (la sua natura subumana nel ghetto e il suo volto ingannevole, ma altrettanto malefico, al di fuori del ghetto); il traviamiento della purezza della società ariana da parte dell'ebreo¹⁷. Il successo del film, infine, fa intuire quanto questi mezzi tecnici possano influire sulla cultura di chi li guarda, di come uno spettatore – diciamo – passivo possa farsi influenzare in modo inconscio da mezzi di persuasione tanto scaltri quanto subdoli.

15 Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History. An introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003, pag. 273.

16 Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca.*, cit., pag. 48.

17 Cfr. *Ibidem*, pagg. 47-49.

Seppur meno audace nella sua azione persuasiva, l'idea di John Grierson sul cinema documentario di poco differisce da quella tedesca. Grierson convinse il governo Britannico degli anni '30 – sulla scia di ciò che fece l'Unione Sovietica dal '19 e attratto dall'uso politico del documentario adottato da Hitler – a utilizzare il cinema come mezzo per la creazione di un'identità nazionale. Il documentario si munì di una base istituzionale per addentrarsi nel discorso politico e sociale, azione che prese piede prima in Canada grazie allo stesso Grierson e poi negli Stati Uniti con Pare Lorentz e vari registi di Hollywood, come Frank Capra, John Ford e John Huston, che operarono soprattutto durante la guerra. Creando l'identità nazionale nel pubblico, i film di quest'epoca hanno il compito di indirizzare l'opinione pubblica alla riflessione su un dato problema e alla sua soluzione. Per quanto l'idea di Grierson era quella di elevare il documentario a un'azione sociale e politica, quella di dare importanza e utilità al documentario, la creazione di un modello di documentario istituzionalizzato è il motivo principale per non elevare l'idea del regista a “ricerca”, non tanto perché dettata dalla politica, quanto più perché non centrata sul soggetto del documentario, sulla persona.

Joris Ivens è il regista che mette in scena per la prima volta un tipo di documentario il cui perno è il contesto politico e sociale, che si sviluppa grazie alla collaborazione con gli *attori sociali*, coi soggetti della sua ricerca documentaria. Nonostante utilizzi non di rado riproduzioni di fatti già accaduti (come per esempio in *Borinage*, 1933), queste sono soltanto delle partecipazioni attive dei protagonisti del lungometraggio, perché «l'intensità dei sentimenti provati durante la scena avvicina l'evento storico a quello rappresentato, il documento alla rappresentazione, rendendo chiaro il potere formativo del documentarista»¹⁸.

L'apice di questo stile antropologico di ricerca documentaria è raggiunto dal documentario legato alla “politica delle identità”, ovvero di quel cinema che esplora angoli della società nascosti o analizzati solo superficialmente. La ricerca delle identità (che sia quella degli afroamericani, dei nativi, dei gay e delle

¹⁸ Bill Nichols, *Introduction to documentary*, cit., pag. 151 (didascalia).

lesbiche...) ignorate o schiacciate dai valori dominanti e dalle credenze della società si slega finalmente dal supporto o dalla contrapposizione con la politica dei vari governi per recuperare e proclamare le identità negate. Secondo Nichols, queste produzioni “si astraggono da un'agenda politica specifica, dai problemi di politica sociale o dalla costruzione di un'identità nazionale per allargare il nostro senso di dimensione soggettiva a vite e amori proibiti”¹⁹.

Si può dunque comprendere da questo breve excursus sul cinema documentario e sui suoi vari metodi di applicazione alla realtà, che il mezzo cinematografico ha due funzioni particolari, se inserito nell'ampio quadro della Storia: una è la mistificazione degli accadimenti storici atta a propagandare un pensiero ideologico o a distorcere la verità, in modo da fornire una visione falsata di un fatto, di un gruppo o di una certa visione del mondo. Non è finalizzato alla descrizione, ma alla costruzione di una verità che si avvicini il più possibile a una rappresentazione credibile di un fatto. Non si basa su fonti o su documenti, al contrario costruisce propri documenti e proprie fonti come fondamenta sulle quali strutturare una realtà fattuale inevitabilmente falsa, date le premesse sulle quali si basa. È tuttavia una funzione intima del cinema, sia esso documentario o di finzione, dalla quale non si può prescindere.

L'altra funzione è l'analisi del reale, basata su un metodo più o meno istituzionalizzato di ricerca documentale (interviste e riprese *in loco*, ma anche utilizzo di fonti scritte o di immagini statiche), ovvero la ricerca e la creazione di documenti utili alla descrizione più che alla rappresentazione del reale e delle sue specifiche caratterizzazioni. Analisi che si avvicina al carattere storiografico di ricerca, perché intrisa di quei particolari accorgimenti sul reperimento di fonti concrete e più possibile correlate a una corretta lettura di ciò che si vuole raccontare, finalizzati al raggiungimento di ciò che piace chiamare “verità storica” (inutile dire che il termine non può che indicare l'illusione di una verità).

Non bisogna però dimenticare che i due metodi si legano indissolubilmente l'uno all'altro, e che esiste un margine di oggettività che non può sfociare nell'universale: bisogna insomma tenere conto (come, del resto, si è già

¹⁹ Bill Nichols, *Introduction to documentary*, cit., pag.158.

sottolineato) di un approccio soggettivo inevitabile, potremmo dire intrinseco del mezzo cinematografico e del suo rapporto con il reale, che unisce la volontà di ricerca alle finalità ricercate dal mezzo in sé, ovvero la trasmissione della conoscenza dei fatti a un gruppo esterno più o meno vasto, ma comunque presente, siano i fatti reali o inventati, veri o falsi. Non si può però parlare di verosimiglianza, semmai l'unione necessaria di queste due funzioni dà vita a ciò che è il carattere primario del cinema: la rappresentazione. Rappresentare non significa necessariamente falsare, ma rendere presente un fatto, mostrare, sotto forma di immagini ricostruite o documentate, la realtà nella sua forma più pura possibile.

Per quel che concerne il mestiere della critica, questa realtà non ha bisogno di essere puramente vera, al contrario: «L'importante, per lo spettatore e naturalmente anche per lo storico, è di essere consapevole della particolarità delle immagini che si trova ad esaminare e di andare ben al di là di una loro lettura superficiale»²⁰. In sostanza si deve guardare al documentario non come una verità statuale e immutabile, ma come a un intricato filamento di fatti che formano quello che abbiamo fin'ora chiamato rappresentazione, ossia il risultato ultimo di una documentazione che non è necessariamente tutta vera o tutta falsa; un groviglio di informazioni che va districato, scomponendolo in singoli frammenti da analizzare e rapportare a conoscenze esterne e terze. È, del resto, la base del metodo critico della cinematografia che coglie a piene mani dalla procedura puramente storiografica e che a essa si lega creando un approccio analitico storico-cinematografico che non può e non deve prescindere dei documenti storici che si hanno a disposizione. Ovviamente ne derivano dei problemi a priori, di natura epistemologica, risolvibili solamente tramite un'accurata critica delle fonti che ci fornisce il documentario.

2.2 *Il cinema storico di fiction*

Ciò che generalmente la nostra mente oppone al genere documentario è il film

²⁰ Pasquale Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli, 1998, pag. 82.

di fiction (detto anche “di finzione”), cioè un tipo di genere cinematografico che non risponde ai meccanismi registici del documentario, né alle specifiche volontà di aderire il più possibile alla realtà che la maggior parte dei documentaristi, a partire da Grierson, hanno fissato come obiettivo già dalla nascita del genere stesso. Questa categorizzazione oppositiva è certo approssimativa (per non dire sbagliata), dato che esistono infinite vie di mezzo o stravolgimenti degli standard generici, tra i quali troviamo la docu-fiction e il *documentary* (un tipo di film che rappresenta, con la concezione registica tipica di un documentario, un evento completamente inventato).

Ma se l'obiettivo del film storico non è quello di condurre un'analisi storica dettagliata, riproducendo nel modo più veritiero possibile personaggi, paesaggi, stili di vita, riti culturali e religiosi, armi e strategie di guerra, attrezzi e via discorrendo, quale diventa lo scopo principale di un dramma storico?

La domanda sembra di difficile risposta anche per la brama di realismo fomentata nel pubblico dai reportage e dai documentari, le produzioni che, a colpo d'occhio, danno allo spettatore la sensazione di verità, anche quando le registrazioni non sono del tutto aderenti alla sfera del realmente accaduto e del vero. Ebbe a dire intelligentemente André Bazin che

la crudeltà e la violenza della guerra ci hanno inculcato il rispetto e quasi il culto del fatto reale al cui confronto ogni ricostruzione, anche fatta in buona fede, ci sembra indecente, dubbiosa e sacrilega.²¹

È sostanzialmente questo l'approccio che gli storici hanno avuto per decenni nei confronti del cinema: al cospetto dell'ormai “scientifico” metodo storiografico era impensabile che il film potesse sostituirsi al materiale scritto, all'analisi di una molteplice documentazione scovata in archivi rigorosamente cartacei: se un fatto non è comprovato non è possibile aggiungerlo alla linea della narrazione storica. Perché, del resto, tale è la storia scritta: la narrazione di accadimenti del passato tramite un linguaggio collaudato e accademico, tanto che, dice Ankersmit (citato

²¹ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986, pag. 22

da Rosenstone),

nel futuro, la nostra relazione con il passato dovrà focalizzarsi meno sull'acquisizione di nuovi dati sul passato in sé e più sul linguaggio che utilizziamo per parlare di questo passato.²²

La narrazione, dunque, accompagna entrambe le discipline, o meglio: tanto la storiografia quanto la cinematografia hanno la principale funzione di rappresentare. Un film non deve essere necessariamente un resoconto aderente alla realtà, soprattutto quando è destinato a un pubblico: non si deve dimenticare, infatti, che se la storia e la storiografia rientrano a pieno diritto nelle scienze sociali, il cinema, e in particolar modo il cinema di fiction, viene considerato in tutto e per tutto uno spettacolo. Un film racconta una storia o delle storie, e non è necessario che queste siano completamente vere o completamente inventate: la cosa veramente importante è che intrattengano il pubblico.

Il pubblico, come già sottolineato, gioca un ruolo importante nel determinare lo svolgersi narrativo di un film: se i gusti degli spettatori abbracciano un tipo specifico di narrazione, che include, per esempio, una storia d'amore, il regista avrà la possibilità di aderire a questa richiesta sacrificando in parte l'analisi storica degli avvenimenti, modificandone lo svolgimento, cambiando i personaggi, introducendo fatti mai verificati o avvenuti: tutti questi accorgimenti (come si vedrà più avanti) non inficiano necessariamente la ricerca storica, allorquando il regista avesse intenzione di trasmettere la sua rappresentazione di un fatto storico e non quella di basare un racconto all'interno di un particolare contesto storico.

Secondo Rosenstone, uno dei più strenui difensori del cinema usato come mezzo di trasmissione del messaggio storico, le invenzioni inserite all'interno del film storico sono un fattore inevitabile all'interno di un dramma, e possono essere interpretate secondo due diversi aspetti:

Si possono vedere i contributi di tali opere in termini non dei dettagli specifici che presentano ma, piuttosto, nel senso generale del passato che

²² Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 36.

trasmettono, le immagini ricche e le metafore visuali che ci forniscono per pensare storicamente. Si può anche vedere il film storico come parte di un settore separato di discorso e rappresentazione, che non intende fornire verità letterali sul passato, ma verità metaforiche che fungono, in larga parte, come commento e sfida al discorso storico tradizionale.²³

La ricerca della verità non è dunque il fine ultimo perseguito dal film storico, quello che un regista si propone (o dovrebbe proporsi) invece di fare è di trasmettere un messaggio, una propria rappresentazione di un evento (o di più eventi collegati tra loro) secondo degli standard specifici. Questi standard sono generalmente collegati a un sistema di produzione specifico, che ha creato un genere non solo definibile come storico, ma che ha un modello di rappresentazione schematico, che ripete, all'interno della narrazione, le stesse strutture sulle quali si costruisce la finzione, la quale da un lato aiuta lo spettatore a seguire il dramma e dall'altro serve a presentare al pubblico la storia come esso stesso si aspetta di vederla. Rosenstone riunisce i film che seguono questo modello sotto la dicitura di “dramma tradizionale”, e gli attribuisce sei caratteristiche principali, che saranno qui brevemente esposte per poi essere riprese più chiaramente nel quinto capitolo. Rosenstone elenca in quest'ordine le caratteristiche del dramma tradizionale (stile che attribuisce prettamente a film hollywoodiani o di stampo hollywoodiano):

1. Il film racconta la Storia come una storia, un racconto con un inizio, una parte intermedia e una fine. Una storia con una morale, che lascia sollevati. [...];
2. Il film insiste sulla Storia come storia degli individui. [...];
3. Il film ci offre la Storia come la storia di un passato chiuso, completo e semplice. [...];
4. Il film emozionalizza, personalizza e drammatizza la Storia. [...];
5. Il film mostra la Storia come un processo. [...];
6. Il film ci fornisce ovviamente lo «sguardo» sul passato [...] e un senso di come gli oggetti comuni apparivano quando erano ancora in uso.²⁴

23 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pagg. 8, 9.

24 Robert A. Rosenstone, *The historical film as real history*, *Film-Historia*, vol.5, No. 1 (1995) pagg. 4, 5.

Questi elementi, come si vedrà nel capitolo quinto, hanno molto in comune con la narrazione tipica della pratica storica scritta, che è in parte mutuata dal romanzo britannico del diciannovesimo secolo.

In contrasto al “dramma tradizionale” Rosenstone oppone il “dramma innovativo”: nato come deliberata contrapposizione alle pratiche cinematografiche hollywoodiane, questo tipo di film nasce per attaccare la scorrevolezza fittizia dei film della tradizione.²⁵ Ovviamente, molti film della corrente “innovativa” conservano alcuni dei metodi finzionali del “dramma tradizionale”, violandone però altri, a seconda dell'importanza data da un regista o da un autore a un determinato tipo di svolgimento, che sempre veicola il messaggio del film.

Tramite esempi cinematografici, Rosenstone porta alcuni esempi di film che hanno contrastato le convenzioni del film storico tradizionale:

1. per quel che riguarda la Storia come storia posta in uno schema morale, Claude Lanzmann in *Shoah* porta avanti un'idea dell'olocausto non come causa della follia dell'uomo, ma come conseguenza della modernizzazione;
2. film come *Ottobre* o *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštein rappresentano storie collettive in cui le masse sono al centro del racconto, in contrapposizione alla Storia come storia degli individui;
3. la concezione della Storia come passato chiuso, completo e semplice è ribaltata nel film *Far from Poland* di Jill Godmilow, nel quale l'analisi della storia del gruppo *Solidarność* non si ferma a un solo livello, esaltando i vari significati storici del movimento;
4. il distacco raggiunto da Rossellini (in *L'età di Cosimo de' Medici*) e da Rocha (in *Antonio das Mortes*) conferma che è possibile costruire una struttura storica senza seguire necessariamente le dinamiche emozionali proposte dal cinema storico tradizionale;
5. la Storia mostrata come un processo non è l'obiettivo di Alexander Kluge, che nel suo film *Die Patriotin* dimostra come è possibile rappresentare la storia a frammenti, tramite un vero e proprio miscuglio di immagini e dati;
6. Sempre *Shoah* di Lanzmann dimostra che la Storia può essere raccontata senza

²⁵ Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 50.

rendere lo «sguardo», essendo il suo film interamente girato negli anni ottanta, senza l'utilizzo di un solo filmato risalente agli anni dell'orrore nazista.²⁶

Questa innovazione (o sperimentazione) va intesa in due modi distinti: da un lato è frutto di un'analisi storica che non prende in considerazione le aspettative del pubblico, ma punta alla realizzazione di un film realista, in qualche modo asettico, che punta alla ricostruzione prima che alla rappresentazione, ma che non tralasci nemmeno quest'ultima; la sperimentazione agisce dunque sul modo di fare storia nel film, un modo che si avvicina di molto ai metodi del romanzo storico: l'esempio più "classico" è quello del racconto basato su personaggi inventati, inseriti in un più ampio contesto storico che viene analizzato da più punti di vista durante lo svolgimento della narrazione. Il film *Underground* di Emir Kusturica, per esempio, inserisce nella narrazione il periodo della II Guerra Mondiale in Serbia e l'avvento della dittatura di Tito, visto dagli occhi dei due protagonisti, inseriti in una ambientazione surreale.

Dall'altro lato la sperimentazione riveste un ruolo importante nella trasmissione del messaggio: strutturare un film su più livelli, facendo affiorare i vari significati della Storia senza lasciare spazio a giudizi morali o a spinte emozionali permette un'analisi più oggettiva e più accurata del lavoro storico contenuto in un film.

Se però sono soltanto due le grandi categorie che Rosenstone traccia per il film di fiction, esistono svariati sottogruppi nei quali inquadrare la narrazione del film. In verità ogni film ha la sua peculiarità: un elemento, una metodologia registica, un tema, un campo d'analisi che saltano più all'occhio. Il compito difficile per si trova a dover analizzare un film storico è quello di capire che ruolo gioca la storia all'interno della rappresentazione: quanto è importante, nello svolgimento della narrazione, il ruolo rivestito dalla vicende di carattere storico? Quanto viene approfondita l'analisi dei documenti da cui si parte o che si utilizzano per ricostruire un periodo del passato, gli usi e i costumi di una società, una figura storica particolare, un avvenimento? Se si considera il film come un elemento aperto, multidisciplinare, capace di proporre in un unico momento una metodologia estetica e un'analisi storica e sociale, un nuovo approccio tecnico e

²⁶ Robert A. Rosenstone, *The historical film as real history*, cit., pag. 6.

una complessa struttura registica, allora sarà necessario in primo luogo fare proprie le metodologie delle due discipline che regolano l'analisi delle materie che si vogliono studiare (storiografia per indagare i documenti, cinematografia per comprendere le dinamiche di un mezzo complesso e immateriale come il cinema); in secondo luogo capire in che modo possono risultare utili le immagini si stanno guardando. Sarà allora necessario approfondire le regole che permetteranno di giungere a un metodo quanto più possibile standardizzato per poter analizzare un film sotto il suo profilo storico.

3 STORIOGRAFIA/CINEMATOGRAFIA

3.1 Storia e storiografia

Che cos'è la Storia? Nonostante possa sembrare banale la domanda, la risposta non è affatto scontata. Secondo due dei più eminenti storiografi e studiosi, la storia è definibile come la conoscenza dell'uomo e del suo passato. Secondo Henri-Irénée Marrou

noi non abbiamo preconcetti su ciò che [il passato umano] sia potuto essere e ci rifiutiamo di accogliere quelle esigenze pregiudiziali che vorrebbe imporci il «filosofo della storia», il nostro peggiore nemico: mentre egli conosce o pretende di conoscere gli aspetti essenziali di questo passato, noi, qui, ci rifiutiamo di seguirlo e accettiamo nel suo complesso tutto ciò che appartiene al passato dell'uomo, o almeno tutto quello che noi riusciremo a saperne.¹

Dunque la storia è tutto ciò che appartiene al passato dell'uomo, sia esso recente o antico?

Marc Bloch propone una diversa visione, ossia la storia come scienza che, in quanto tale, non ha la possibilità di sondare un oggetto come il tempo, che con noi non ha niente in comune se non il fatto di non esserci contemporaneo. Ovviamente esiste una mutazione in senso cronologico, ma non deve essere necessariamente appannaggio degli storici il *quanto* un dato evento si è protratto in quel che Bloch chiama tempo storico; piuttosto, lo studioso di storia deve saper posizionare un dato evento all'interno della cronologia storica per trovarne i legami con le civiltà che l'hanno accompagnato. Secondo Bloch

l'oggetto della storia è per sua natura l'uomo. O meglio: gli uomini. [...] La storia vuol cogliere gli uomini al di là delle forme sensibili del paesaggio, degli arnesi o delle macchine [...]. Chi non vi riesce non sarà, nel migliore dei casi, che un manovale dell'erudizione. Il buono storico somiglia all'orco

¹ Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, Il Mulino, Bologna, 1969, pag. 29.

della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda.²

Dove ci sono uomini c'è storia, dice Bloch, a prescindere da ciò che essi hanno intorno a sé, quello che costruiscono e quando lo costruiscono. A sottolineare questo pensiero è Lucien Febvre, amico e collega di Bloch, secondo il quale

l'uomo [...] è il luogo comune di tutte le attività che esercita; è possibile interessarsi particolarmente a una di queste, alle sue attività. [...] l'oggetto dei nostri studi non è un frammento della realtà, uno degli aspetti isolati dell'attività umana, ma l'uomo stesso, colto in seno ai gruppi di cui è membro.³

Febvre rimarca anche che non si può parlare della storia come di una scienza, tutt'al più di uno studio condotto scientificamente, che analizzi cioè i suoi risultati con metodo critico, per rimaneggiarli e riconnetterli ai cambiamenti, «alle condizioni nuove dell'esistenza che il tempo e gli uomini [...] continuamente foggiano»⁴.

Ma il metodo di cui parla Febvre non è già storia. Esiste una chiara distinzione che viene formulata da Marrou, il quale vede la storia come un

rapporto posto in essere dallo storico tra due piani di umanità: il passato vissuto dagli uomini di un tempo e il presente in cui si sviluppa tutto uno sforzo inteso a rievocare questo passato, perché ne tragga profitto l'uomo, cioè gli uomini che verranno.⁵

Il passato vissuto dagli uomini è allora un raggruppamento di avvenimenti, sui quali possiamo essere o non essere informati. Non è dunque un discorso conoscitivo, gnoseologico, ma una realtà oggettiva, che presuppone un necessario scorrere del tempo e della civiltà, prima e dopo di noi. La storia non è altro che un postulato sul quale incentrare la critica storica, quel 'metodo' di cui parla Febvre

2 Marc Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 1969, pag. 41.

3 Lucien Febvre, *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1976, pag. 142.

4 *Ibidem*, pag. 141.

5 Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, cit., pag. 33.

che altro non è se non la storiografia.

Il metodo è quindi basato sull'interpretazione del passato, sulla sua lettura critica da parte dello storico, e il passato già di per sé ha una caratteristica peculiare, ossia l'essere irrevocabile: «tutto è “già stato”, divenuto, *gesehen* e, come si esprime il lessico grammaticale, “perfetto”»⁶. La perfezione del passato è e deve essere imperscrutabile, un dato per certo che non può apportare alcuno squilibrio alla ricerca storica. Del resto, l'esperienza ci informa che la cronologia temporale altro non è che una concatenazione di cause che comportano degli effetti, niente di più. La storia non crea fatti, perché, appunto, già storia.

Chi crea, dunque, i fatti? Lo storico, che ha un ruolo fondamentale di esegesi (e così siamo legittimati a chiamare il metodo, se l'involucro della storia, cioè il tempo, si rivela un *continuum* di eventi congiunti), analisi e interpretazione basate su un modello collegato inevitabilmente alla funzione protettiva del tempo nei confronti della storia, ché se lo storico vuole ragionare su un supposto “assioma della storia”, dovrà evidentemente posizionarsi rispetto al tempo là dove siano scongiurati errori di “prospettiva storica”. Allora lo storico dovrà tenere in considerazione che: a) un fatto storico non può essergli in alcun modo “contemporaneo”, ma sarà lui a doverlo collocare nella giusta prospettiva rispetto alla profondità del passato; b) non esistono “vuoti storici”, come non possono esistere “vuoti temporali”: ogni evento del passato (come del resto il nostro presente) ha un suo passato e un suo futuro, che non possono in alcun modo essere sradicati dalle considerazioni storiografiche circa un determinato avvenimento. Allo stesso modo il compito dello storico è conoscere il suo oggetto di studio: essendo gli eventi una concatenazione, se ne deduce che l'oggetto di studio è l'intera storia e non una sua parte; c) ciò che per noi è passato è presente per chi l'ha vissuto. Un presente tanto difficile da decifrare quanto quello che ci circonda. La descrizione del passato che uno storico cerca di rendere non dovrebbe essere particolareggiata, quanto più dovrebbe mirare all'intelligibile. La storia non è cronaca, perché possiede in più l'elaborazione effettuata dallo storico, che la rende comprensibile.⁷

⁶ Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, cit., pag. 40.

⁷ Cfr. *Ibidem*, pagg. 40-47.

Del resto è assai famosa la teoria di Benedetto Croce che «ogni storia è storia contemporanea» (contemporaneità filosoficamente differente da quella espressa da Marrou, perché morale e non cronologica), se è vero che la storia diventa tale quando è vivo l'interesse spirituale dell'uomo di analizzarla e di pensarla. Il giudizio e il racconto, dice Croce, sono elementi che si trasformano inevitabilmente in documenti, e «la storia non si costruisce mai sulle narrazioni, ma sui documenti, o sulle narrazioni abbassate a documenti e trattate come tali»⁸. Quelle che generalmente chiamiamo fonti non sono che prodotti dell'uomo e in quanto tali vanno considerate, rielaborandole. È chiaro allora che la storia non si può relegare a un fatto o a un insieme di fatti, ma va intesa con quel carattere di unicità che rende le *storie* (avvenimenti documentati o narrati) una sola e complessa *Storia*, suscettibile di una metodologia (si legga storiografia) dalla quale non si può divincolare, intrappolata com'è nelle maglie dell'analisi (e questo è uno dei primi argomenti che 'gioca a favore', se così si può dire, dell'utilizzo storico della cinematografia, poiché anche le sue produzioni non sono necessariamente fini a se stesse, ma legate a un metodo analitico ben delineato). Questa metodologia è finalizzata a ricercare, in senso crociano, ciò che è utile per lo storico, quel che è la storia d'interesse, «il rapporto della storia con la vita come carattere di unità»⁹.

Questo ragionamento fa emergere due considerazioni fondamentali sul metodo: la prima è che, essendo finalizzata in ogni caso al risultato, la critica storica deve basarsi sui documenti, le tracce lasciate dagli uomini nel passato storico. Sia ben chiaro che la Storia è, come si è detto, unica e immutabile, verità assiomatica del tempo trascorso e oggettiva. Ma, come spiega Paul Ricoeur,

L'oggettività deve essere qui presa nel suo senso epistemologico stretto: è oggettivo ciò che il pensiero metodico ha elaborato, messo in ordine, compreso e ciò che esso può far comprendere. Ciò è vero anche per la storia. Aspettiamo di conseguenza dalla storia che essa faccia accedere il passato delle società umane a questa dignità dell'oggettività. Ciò non significa che

8 Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Milano, Adelphi, 1989, pag. 14.

9 *Ibidem*, pag. 16.

questa oggettività sia quella della fisica o della biologia: vi sono tanti livelli di oggettività quanti ve ne sono di comportamenti metodici.¹⁰

Basare la metodologia sul documento non significa riportare il vero, perché non è questo il compito dello storico. La storiografia è descrizione (potremmo quasi dire rappresentazione) dei fenomeni: se la Storia è di per sé inintelligibile, il compito dello storico è donarle intelligibilità, recare senso (cronologico, fattuale, etico, religioso, etc.) dove questo senso viene meno, in ultima analisi scoprire, analizzare e scegliere i dati utili alla sua ricerca per dare significato a una parte di quel tutto che è la Storia. Il fine ultimo è, dunque, quello di una 'significazione storica' (riconduurre il significato, cioè la Storia, al significante, cioè la narrazione storica o il documento), che non è da confondersi con la verità, ma è una delle verità possibili.

La seconda considerazione scaturisce naturalmente dalla prima: dato il livello di oggettività della Storia, per contro il metodo storico ha obbligatoriamente a che fare con il livello opposto, ossia quello della soggettività. Questa qualità di soggettività è espressa da Ricoeur come soggettività dell'uomo:

non una soggettività qualunque, ma una soggettività che sia precisamente appropriata all'oggettività che conviene alla storia. [...] aspettiamo che la storia sia una storia degli uomini e che questa storia degli uomini aiuti il lettore, istruito dalla storia degli storici a edificare una soggettività di alto rango, la soggettività non solo di me stesso ma dell'uomo.¹¹

È evidente che il metodo storico, poiché sviluppato da persone, non può in alcun modo essere estraneo al giudizio. Il giudizio di cui parla Croce, come abbiamo visto, si trasforma in documento per opera dello storico, il quale prende in considerazione una fonte umana che era presente (o si suppone lo fosse) durante un dato evento. La rielaborazione di questo documento, per mezzo della conoscenza storica, da parte dello studioso è però implicitamente soggetta a un grado di soggettività. Ma come sottolinea Marrou, «lo storico non è imprigionato

¹⁰ Paul Ricoeur, *Storia e verità*, Costantino Marco, Lungro di Cosenza, 1991, pagg. 7, 8.

¹¹ *Ibidem*, pag. 8.

nella sua soggettività: a confermarlo è proprio l'esistenza della scienza storica»¹². Il metodo, del resto, serve proprio a questo: osservare un documento, ricercare le sue origini, confrontarlo e sceglierlo, isolarlo e valutarne l'attendibilità sono tutte tecniche che lo storico attua con metodo scientifico (in termini di filosofia della scienza) per giungere a un discorso che riconosca, a livello gnoseologico, i suoi limiti intrinseci: «in effetti, quando la storia è vera, la sua verità è duplice, in quanto è costituita – assieme – di verità sul passato e di testimonianza sullo storico»¹³.

Si è parlato fin qui della differenza tra Storia e storiografia e si è definito cosa siano l'una e l'altra, quali siano i loro rapporti (interscambi, e non scambi unidirezionali) e quali le problematiche (o parte di esse) che scaturiscono dalla sua applicazione. È bene ora capire come il metodo storico sia applicato a ciò che Marc Bloch ha definito nel suo libro *Apologia della storia* l'«osservazione storica».

3.1.1 Metodo e pratica della storiografia

Come può risultare ovvio, il metodo storico ha bisogno di strumenti per poter essere applicato. Quali sono questi strumenti? Secondo la visione dello studioso italiano Federico Chabod

lo storico deve tenere gli occhi ben aperti su tutto quanto rimane di età trascorse, perché da ogni cosa egli può derivare spunti e motivi per la sua ricostruzione.¹⁴

Sempre Chabod evidenzia i tipi di strumenti che sono stati per lungo tempo classificati dagli storiografi come imprescindibili per la ricerca storica, prendendo in considerazione le distinzioni riportate da Droysen sul vasto materiale delle fonti storiche: il tedesco le suddivide in *avanzi* (tracce che rimangono dalle età passate,

12 Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, cit., pag. 231.

13 *Ibidem*, pag. 234.

14 Federico Chabod, *Lezioni di metodo storico*, Laterza, Bari, 1969, pag. 58.

ma che non sono state lasciate intenzionalmente per creare un ricordo di sé, come palazzi, vasi, monili, armi, ecc.), *fonti* (un lascito intenzionale alle generazioni future) e *monumenti* (una commistione dei caratteri delle fonti storiche precedenti: desiderio di ornare la propria città e volontà di lasciare una traccia ai posteri). Come fa notare, i cosiddetti *avanzi* hanno un valore limitato nell'analisi di epoche ricche di fonti scritte, ma sono comunque utili a comprendere differenze fondamentali tra diverse epoche.¹⁵

È, del resto, il medesimo argomento che, con termini forse più opportuni, viene dichiarato da Bloch: dopo aver constatato che lo storico si trova inevitabilmente impossibilitato a osservare personalmente i fatti che studia, è necessario notare che

la conoscenza di tutti i fatti umani del passato, e della maggior parte di essi nel presente, ha come sua prima caratteristica quella di essere una conoscenza per via di tracce, secondo la felice espressione di François Simiand. [...] che cosa intendiamo infatti per *documenti* se non una «traccia», se non un segno, percettibile ai sensi, lasciato da un fenomeno non afferrabile in se stesso?¹⁶

Il lavoro dello storico si basa appunto sulla ricostruzione di eventi per mezzo di documenti, scelti per creare fatti che non sono dati dalla storia, ma costruiti dallo storico stesso secondo il metodo. Se è vero che non esistono fatti, ma solo interpretazioni, allora è vera la teoria di Febvre secondo la quale «tutta la storia è scelta»¹⁷. Com'è ovvio, non possiamo disporre di tutte le tracce di cui parla Bloch, perché alcune di esse sono sfumate o del tutto scomparse. Lo storico deve allora rapportarsi con ciò che rimane, interpretarlo e intrecciarlo con gli altri documenti per creare storia laddove non ce n'era; o meglio, riempire un vuoto storiografico: se sappiamo, infatti, che la storia non ha momenti di vuoto (perché il tempo, il suo involucro infrangibile, scorre inesorabile pieno di vita e di uomini), la storiografia si nutre dei suoi stessi vuoti, dove esistono problemi contingenti all'impossibilità

15 Cfr. Federico Chabod, *Lezioni di metodo storico*, Laterza, Bari, 1969, pagg. 54-58.

16 Marc Bloch, *Apologia della storia o il mestiere di storico*, cit., pag. 63.

17 Lucien Febvre, *Problemi di metodo storico*, cit., pag. 73.

di elaborazione di un documento storico, perché, a ragione, «se non c'è il problema, ciò significa che non c'è niente»¹⁸.

È pur vero che il problema non si solleverà di per sé. Questa è la ragione per cui ogni storico deve avere a disposizione e fare propria una raccolta di documenti per creare, prima ancora dei fatti, i problemi. Bloch ne fa una questione di trasmissione del ricordo: finché le società non si libereranno della negligenza nel conservare i documenti e dalla smania della segretezza, allora sarà sempre ben complesso indagare sulla storia, perché senza una buona dose di documenti non si possono né individuare i fondamentali vuoti da colmare, tanto meno si possono rielaborare le fonti per giungere a una piena consapevolezza dello scorrere del tempo¹⁹. Questa consapevolezza nasce da ciò che Marrou indica come la virtù dello storico, e deve essere sempre ricercata compiendo un lungo giro, per trovare le risposte alle domande che la storia stessa pone in essere allo storico:

la conoscenza storica, dunque, implica sempre un giro che suppone un primo movimento centrifugo, una *epokhé*, una sospensione delle mie più urgenti preoccupazioni esistenziali, un uscire dal proprio io, un'avventura, una scoperta e un incontro con l'altro-da-me.²⁰

Tali speculazioni filosofiche, per quanto fondamentali (e costituenti il secondo fattore che lega la metodologia storica a quella dell'analisi cinematografica, poiché il testo filmico rappresenta anch'esso un problema di natura giudicatoria e implica, di conseguenza, l'astrazione dello studioso dal proprio io culturale), non possono prescindere dalle fonti (documentali e narrative), da quelle tracce che gli uomini del passato hanno lasciato nelle mani dello storico. Di conseguenza, le fonti storiche non possono essere lasciate al caso e, per quanto la storia sia una questione di scelta, non si può affidare l'analisi dei documenti a una lettura aggiornata di volta in volta dalla consapevolezza epistemologica di questo o di quell'altro studioso. Che sia necessaria una critica delle fonti ce lo indicano, nel loro modo assai diverso di concepire la storiografia, sia Croce, che Chabod, che

18 Lucien Febvre, *Problemi di metodo storico*, cit., pag. 74.

19 Cfr. Marc Bloch, *Apologia della storia o il mestiere di storico*, cit., pagg. 77, 78.

20 Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, cit., pag. 250.

Bloch. Proprio Croce rileva, nel margine della sola fonte documentaria, un'ovvia necessità di «investigare la probità e l'accuratezza dello scrittore o testimone»²¹, in modo tale da scongiurare l'attestazione per veri di documenti falsi o discordanti, per quanto «la pratica dei documenti riesce nel suo complesso conforme alla verità e, poiché i danni che eventualmente reca sono di gran lunga inferiori al giovamento, è stimata utile»²². Bloch, da parte sua (come del resto anche Croce), ci ammonisce sulla poca incisività di un metodo ipercritico rispetto alla credulità, e ci avvisa che anche la critica di semplice buon senso deve essere avvalorata da prove stabili che confutino un'affermazione (pensiamo alle scoperte scientifiche da Galileo ad Einstein)²³.

La critica si sviluppa su un piano di bilanciamento che prevede un equilibrio tra il lasciarsi trasportare dalla mancanza di senso critico e di curiosità di ricerca e, di contro, un'ossessiva ricerca di fonti e documenti che stabiliscano con esattezza puntuale qualunque avvenimento, entrando prepotentemente nel campo della puntigliosità; sempre Croce rassicura lo storico che

coloro che disperano della veridicità storica, sono simili a chi per aver dimenticato la cronaca della sua vita in questo o quell'anno stimasse di non conoscere più se stesso nel suo presente.²⁴

Ciò non esclude l'importanza della pratica di segnalare una fonte ogniqualvolta venga citato un documento, poiché

per uno storico, quando usa un documento, l'indicare il più concisamente possibile la provenienza, ossia il mezzo di ritrovarlo, equivale senz'altro a obbedire a una regola universale di probità.²⁵

Ma come credere a un documento? E come collocarlo nella linea cronologica del tempo storico? L'analisi delle fonti prevede il metodo comparativo con altri

21 Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, cit., pag. 154.

22 *Ivi*.

23 Cfr. Marc Bloch, *Apologia della storia o il mestiere di storico*, cit., pagg. 81, 82.

24 Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, cit., pag. 155.

25 Marc Bloch, *Apologia della storia o il mestiere di storico*, cit., pag. 87.

documenti, per verificare l'originalità di un documento e attestarne, qualora mancasse, la data. E dunque l'atteggiamento dello storico non è quello di giudicare e raccogliere la propria documentazione in base al numero di indicazioni che questa possiede, piuttosto è quello di interrogare i suoi testimoni (cioè i documenti) tramite quello che abbiamo chiamato il 'lungo giro', che prevede confronti, distinzioni e analisi delle pratiche della società contemporanea al documento esaminato. I casi più frequenti di falso prevedono due categorie: della prima fanno parte i documenti che mentono sulla data o sull'autore, della seconda quelli che mentono sul contenuto. Per quanto spesso le due categorie si fondano in falsi sia per contenuto che per indicazione, non è detto che non ci possano essere documenti reali, ma di contenuto menzognero, come del resto possono esistere documenti falsi, ma che dicono il vero (per esempio, la ristampa di un diploma andato perduto).

Chabod ci offre delle norme generali per decifrare la natura di un documento: innanzitutto la *materia* sulla quale il documento è redatto ci fornisce la possibilità di collocarlo cronologicamente (dal papiro si passa alla pergamena nel VII secolo, per arrivare alla carta tra il XII e il XIV); la *scrittura*, ossia il carattere con cui è scritto il testo, è un'indicazione ulteriore e più precisa circa l'età del documento; le *formule* (di saluto, di datazione, ecc.), giacché mutano nel tempo, forniscono un altro utile strumento per smascherare eventuali falsi; infine lo *stile* (costrutti sintattici, scelta dei vocaboli, ecc.) è un elemento aggiuntivo di prova.²⁶

Inoltre, sempre Chabod ci parla di due tipi di esami da compiere su un documento: uno è estrinseco e si riferisce all'utilizzo degli strumenti sopra elencati; l'altro è definito intrinseco e, in sostanza, è l'atto del confrontare, ovvero assicurarsi che quanto attestato dal documento non sia smentito da fatti sicuramente noti perché già appurati.²⁷ Riguardo l'esame intrinseco, Croce sottolinea che

rifiutare le agevolezze e gli aiuti che ci offrono le notizie attestate per il timore che alcune di esse possano essere false [...] sarebbe rifiutare l'autorità

²⁶ Federico Chabod, *Lezioni di metodo storico*, cit., pagg. 92, 93.

²⁷ Cfr. *Ibidem*, pagg. 93, 94.

del genere umano.²⁸

Una volta verificata l'attendibilità della documentazione storica, è il momento di compiere l'ultimo passo di quello che Marrou chiama il 'lungo viaggio' dello storico, il quale deve intraprendere lunghi sentieri tra l'oggetto della sua ricerca e gli strumenti che ha a disposizione per arrivare alla conoscenza. Dopo aver raccolto i documenti, averli letti, decifrati, confrontati, il compito dello storico è interpretarli e spiegarli, trovare cioè le relazioni di causa-effetto che intercorrono tra eventi singoli nel tutto del tempo storico. E questo significa ricercare, è non congetturare, provare e non tener conto acriticamente di un evento che potrebbe influenzare le scelte e le disamine storiche: ché «l'errore [...] non è nella spiegazione stessa: esso sta interamente nel suo apriorismo»²⁹.

In sostanza il compito dello storico, posto che la Storia non ci fornisce una propria lettura, ma solo del materiale per interpretarla, è quello di ricercare una verità che fundamentalmente non può esistere, perché soggetta alla filosofia seguita per compiere la ricerca.

Non bisogna trascurare le condizioni reali in cui si muove la ricerca; poiché lo storico sarà sempre e soltanto un uomo, la sua competenza sarà definita da ciò che abbiamo potuto indicare come la sua equazione personale e cioè il suo atteggiamento spirituale, il suo bagaglio mentale, la sua cultura, con i loro aspetti positivi, ma anche – e inevitabilmente – con i loro limiti. Egli conoscerà del passato soltanto ciò che si dimostrerà capace di comprendere.³⁰

Insomma ciò che lo storico deve fare non è adottare un distacco nei confronti dell'oggetto dei suoi studi, ma entrare in sintonia con esso, simpatizzare con i casi presi in esame, con i loro personaggi e con le loro conseguenze. Perché dal momento che non esiste una storia universale per via dei limiti della nostra possibilità di conoscenza, non è possibile ricreare delle regole generali che fondino una vera e propria storia intesa come scienza filosofica basata

28 Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, cit., pag. 155.

29 Marc Bloch, *Apologia della storia o il mestiere di storico*, cit., pag. 166.

30 Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, cit., pag. 243.

sull'esperienza.

In conclusione, per ricongiungersi al discorso più ampio che è quello della storia nel cinema e del cinema nella storia, è bene fare presente quale sia l'utilità della storia. Marrou la indica secondo questi termini:

solo scoprendo e incontrando altri uomini diversi da me, io imparo a conoscere meglio ciò che è l'uomo, l'uomo che io sono, con tutte le sue possibilità volta a volta splendide e terrificanti; il che, d'altra parte, risulta evidente dalla vita di ogni giorno: chi potrebbe considerare inutile l'incontro con quegli uomini che noi cerchiamo di conoscere di comprendere, di amare? Anche la storia è Incontro con l'«Altro».³¹

Se questo è il senso (o uno dei sensi) ultimo della storia, capiamo bene quale sia il legame forte che la lega al cinema e a tutte le altre forme di espressione che non siano la sola scrittura: nell'impossibilità di essere immersi nella conoscenza di una verità unica e irrinunciabile, il meglio che possa accaderci è avere a disposizione la più vasta delle possibilità di scelta per condurre un'analisi il più possibile critica. Risulta dunque inutile privarsi degli strumenti che abbiamo a disposizione per la ricerca storica, a maggior ragione se questi strumenti forniscono documenti (perché fanno storia e diventano storia) utili e dimostrabili.

È vero però che la storiografia e la cinematografia sono discipline comunque distinte per quanto possano compenetrarsi e risultare, talvolta, simili per metodologia. Una volta compresi i meccanismi dell'analisi storica, dunque, sarà bene esaminare quelli dell'analisi cinematografica, per poterne individuare i punti comuni e fissare le basi di una tecnica d'indagine che consideri cinematografia e storiografia come una disciplina unica, utile a fornire nuove fonti di analisi a entrambe le materie disgiunte.

3.2 Cinematografia

Il capitolo è iniziato con una domanda ben precisa, che è giusto porsi anche per

³¹ Henri-Irénée Marrou, *La conoscenza storica*, cit., pag. 277.

quanto riguarda il cinema. Dunque ci chiederemo: che cos'è un film?

Chiamiamo generalmente film una serie di immagini impresse su una pellicola cinematografica che scorrono davanti ai nostri occhi alla velocità di 24 (un tempo 16) fotogrammi al secondo, che possono essere o meno organizzate, nell'ordine, in immagini, inquadrature e sequenze, che mettono in atto sotto forma visiva un testo narrativo il quale può essere accompagnato da musica e da cartelli o sonoro parlato. Ma la cosa più importante che bisogna sottolineare è che il cinema, prima di tutto, è un'illusione: la 'presenza retinica' è quel particolare atteggiamento della retina che fa percepire alla nostra mente l'illusione di movimento, perché le immagini si fissano per pochi istanti permettendoci di collegarle³². Ciò significa che analizzare l'oggetto film non è questione semplice, perché esso stesso è «inafferrabile e per di più sfuggente, dunque difficilmente padroneggiabile»³³. E il problema si estende non solo all'oggetto, ma all'approccio: Metz parla di 'pluralità delle pertinenze', ovvero il difficile inquadramento del teorico in una materia che gli competa per realizzare l'analisi: tenuto a conoscere il susseguirsi di film e registi nel tempo è definibile quale storico del cinema; ma esistono dinamiche psicologiche all'interno del film stesso che lo rendono uno psicologo; il riconoscimento nelle immagini di stereotipi e rappresentazioni collettive fa di lui un sociologo; se leggerà il film come opera d'arte, allora ne studierà le implicazioni in campo estetico³⁴.

È da tenere però presente che l'analisi del film nel suo specifico differisce da questi tipi di osservazione, si può dire anzi che ne costituisca la base fondante: per poter riconoscere nel film l'influenza di e la documentazione utile a materie e soggetti esterni all'analisi cinematografica propriamente detta, è necessario conoscere la metodologia della scomposizione analitica, per evitare di non riuscire a decifrare alcuni passaggi potenzialmente utili e perdersi nella selva dei dettagli. La linea specifica da seguire, come suggeriscono Aumont e Marie, è quella di considerare il film come

32 Cfr. Georges Sadoul, *Storia del cinema mondiale. Volume I: dalle origini alla fine della II guerra mondiale*, Feltrinelli, Milano, 1972, pag. 1.

33 Michel Marie, *Descrizione/Analisi*, in P. Madron (a cura di), *Analisi del film*, Pratiche, Parma, 1984, pag. 27

34 Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972, pagg. 5, 6.

un'opera autonoma, suscettibile di generare un *testo* (analisi testuale) che fonda le sue significazioni su strutture narrative (analisi narratologica), su dati visivi e uditivi (analisi iconica), che produce un effetto particolare sullo spettatore (analisi psicoanalitica). Quest'opera deve inoltre essere inquadrata nella storia delle forme, degli stili e della loro evoluzione.³⁵

Ancor più importante in questa sede è scindere con chiarezza ciò che concerne il campo dell'analisi dagli elementi che rappresentano la critica del film. Come esplicitato dai due suddetti autori, le finalità della critica cinematografica sono essenzialmente tre: informare, valutare e promuovere; se la prima e l'ultima sono legate (fatte le dovute eccezioni) all'attività giornalistica, la seconda è direttamente collegata all'analisi nella misura in cui il critico compie una ricerca epistemologica in diversi campi (quelli elencati poco fa) utilizzando le tecniche analitiche per perseguire il suo fine ultimo³⁶.

Va quindi detto per scrupolo che quel 'nuovo approccio analitico' che si intende profilare in questa sede terrà conto certo anche della critica, ma si svilupperà sulle teorie di analisi (che qui sono prettamente epistemologiche, ossia strutturate secondo un metodo non empirico, ma di pura decifrazione strutturale, linguistica, tecnica, semiologica e estetica) proprie della filmologia, ma integrate con le regole della storiografia (regole, abbiamo detto, scientifiche).

Possiamo infine intendere il film come un non-oggetto, sfuggibile e difficilmente analizzabile; gli strumenti dell'analisi saranno dunque utili a oggettivare questo contenitore (significante) astratto di temi, in modo tale da rendere meglio comprensibili (diremo intelligibili) le strutture che lo compongono e lo sorreggono, rendendolo al contempo oggetto di emozioni, riflessioni, significati.

3.2.1 Pratiche analitiche della cinematografia

A questo punto è necessario delineare quale sia l'oggetto da porre all'attenzione

35 Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi del film*, Bulzoni, Roma, 1996, pag. 20.

36 Cfr. *Ibidem*, pag. 22.

della nostra analisi. Dove il film è sfuggente e poco padroneggiabile, abbiamo la possibilità di trasformarlo in oggetto trasferendolo su un supporto che ci permetta di utilizzarlo, ossia di scorgerlo in tutte le sue direzioni e di sondarlo nei suoi numerosi strati. Occorre insomma prenderne le distanze, ossia non lasciarsi trascinare dal non-oggetto di luci e ombre di fronte al quale ci poniamo, ma dargli una forma fissa che sia analizzabile in ogni sua parte e che non risenta del flusso continuo del testo narrativo. Bisogna quindi scomporre il film, dividerlo in ogni sua parte, scena per scena, trascriverlo per renderlo utilizzabile, non considerare l'aspetto testuale in senso cronologico, dividerne i dialoghi e la musica (quando presenti) dalle immagini. Il che non significa porsi nei confronti dell'oggetto utilizzabile come se fosse qualcosa di completamente differente dal non-oggetto di partenza, che è comunque l'astrazione che intendiamo analizzare, perché

L'idea di un “altro film” con il quale l'analista dovrebbe confrontarsi, è né più né meno la difficoltà, se non l'impossibilità, di analizzare un film senza il ricorso ad artifici intermedi, già di per se parzialmente “analitici”, che permettano di sfuggire alle costrizioni dello *scorrimento*.³⁷

I primi due artifici che rendono il film un oggetto utilizzabile fanno parte appunto della pratica di scomposizione e sono la *segmentazione* (o scomposizione della linearità) e *stratificazione* (o scomposizione dello spessore).

La segmentazione è la pratica di scomposizione in porzioni dell'andamento ininterrotto del film. Quando guardiamo un film, davanti ai nostri occhi le immagini scorrono senza sosta e questo è il primo problema che l'analista deve risolvere per rendere il film fruibile all'analisi. È utile allora suddividere il flusso visivo dapprima in segmenti estesi e per quanto possibile finiti (che possano cioè considerarsi conclusi in se stessi) per poi continuare la suddivisione di questi blocchi in sottogruppi sempre più brevi. Chiameremo le categorie “macro” *episodi* o *sequenze*, frazionate ulteriormente in *inquadrature* e in *immagini*.

Gli *episodi* sono i frammenti più ampi del film, la loro delimitazione è facilmente intuibile perché indicata esplicitamente (titoli in sovrapposizione, voce *off* che

³⁷ Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi del film*, cit., pag. 54.

collega un episodio ad un altro, cambi temporali o spaziali particolarmente incisivi) e possono suddividere il film di un solo regista (ad esempio *Paisà* di Rossellini) o di un collettivo di registi (uno tra tanti Ro.Go.Pa.G., con episodi di Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti); nel caso però in cui il film non si sviluppi in episodi, la divisione da compiere sarà allora quella in *sequenze*, unità fondamentali più brevi e meno articolate, divise da segni di interpunzione quali dissolvenze incrociate, dissolvenze in nero o dal nero, tendine, iris, semplici stacchi e così via (ovviamente le mutazioni spaziali, temporali, di personaggi o di azione segnano spesso la fine di una sequenza e l'inizio di un'altra); i frammenti di sequenze vengono chiamati *inquadrature* e sono elementi prettamente tecnici: la porzione contenuta tra due tagli in montaggio o tra l'avvio e l'arresto della macchina da presa durante le riprese viene chiamato inquadratura, spezzoni di pellicola che non conservano un valore semantico di per sé; infine troviamo le *immagini*: le inquadrature non sempre sono statiche, all'interno di esse la macchina da presa si muove spostando il punto di vista dello spettatore, dando all'azione una dimensione eterogenea e in questi casi bisognerà dividere la porzione ottenuta in ulteriori sezioni, che chiameremo, appunto, immagini.³⁸

Compiuta la scomposizione lineare, ossia scompattato e diviso il film in diverse sezioni, dovremo raggrupparle e confrontarle tra loro, cercando quei valori peculiari dei segmenti stessi che possono o meno ricorrere all'interno del film. Una volta sezionati i segmenti a nostra disposizione, l'analisi si concentrerà sull'identificazione di elementi omogenei all'interno dei segmenti (fattori che ritornano all'interno del testo filmico, come stili, tematiche, azioni, ecc.), così come sull'opposizione di determinate realizzazioni (stacco vs. dissolvenza, notte vs. giorno, ecc.) o sulle varianti che ricorrono tra i segmenti (dissolvenza incrociata vs. dissolvenza in nero, mattina vs. pomeriggio, ecc.).³⁹

Una volta riconosciuti i vari elementi ricorrenti nei segmenti, termina la scomposizione: il nostro schema è ormai saturo di frammenti che creano la cosiddetta “sceneggiatura a posteriori”, ossia una sorta di scaletta del film che ci

38 Cfr. Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, pagg. 26-32.

39 Cfr. *Ibidem*, pagg. 33-35.

fa intendere meglio la sua struttura lineare, così come di elementi (stilistici, narrativi, tematici, tecnici, ecc.), comuni o contrastanti, che danno un significato unitario al testo. Possiamo dunque dare inizio all'ultima fase, quella che viene definita la *ricomposizione* del film. Questa consta di 4 passaggi fondamentali: enumerazione, ordinamento, ricompattamento e modellizzazione.

Per enumerazione si intende l'elencazione di tutti gli elementi che abbiamo riscontrato all'interno del film, raggruppati secondo la contemporanea appartenenza a un certo segmento e a un certo asse. Di conseguenza questi elementi devono essere ordinati, in funzione del posto che occupano sia rispetto alla linearità che alla profondità del film. Si tratta di formare degli insiemi e di collocarli secondo una causalità di legame. Questi due elementi giocano a favore della costruzione di un sistema di relazioni tra i vari elementi tra di loro e tra i gruppi così formati. Segue l'operazione di ricompattamento, che consiste in una sintesi degli elementi secondo una serie di operazioni precise: unificazione per equivalenza e omologia (se due elementi sono sovrapponibili, se ne generano uno soltanto); sostituzione per generalizzazione (da due elementi simili se ne ricava uno univoco); sostituzione per inferenza (due elementi legati ne creano uno che derivi da entrambi); gerarchizzazione (di due elementi si privilegia quello di portata maggiore). L'ultima azione da compiere su questa sintesi degli elementi nati dalle pratiche di scomposizione è la modellizzazione, ossia la creazione di un modello che descriva il film. È dunque una rappresentazione che spiega l'oggetto e che da esso è distante, ma che è pur sempre una derivazione del testo analizzato, pur essendo esso stesso un testo che lo spiega. Modellizzare significa dunque evidenziare in modo definitivo gli elementi strutturali del film, le ricorrenze, le analogie tra i suoi elementi all'apparenza differenti, ma anche i principi di funzionamento del film in sé. Esistono due gruppi che prevedono due tipi di modelli derivati dall'analisi: il primo è il gruppo che racchiude il modello figurativo e quello astratto: il primo fornisce un'immagine del testo (per esempio la rappresentazione della vita e della morte all'interno del testo), mentre il modello astratto si basa su una formula linguistica (ad esempio in termini di contrapposizione); il secondo gruppo racchiude il modello statico e quello

dinamico: il primo coglie i legami tra gli elementi del testo senza seguirne il procedere, ma dandone una visione complessiva; il modello dinamico, al contrario, prende in considerazione l'evoluzione del testo nel delinearne gli elementi costitutivi. Ovviamente questi due gruppi di modellizzazione si incrociano, creando quattro tipologie (figurativo-statico, figurativo-dinamico, astratto-statico e astratto-dinamico).⁴⁰

Si delinea così, grossomodo, la pratica dell'analisi: ovviamente è l'analista a scegliere quali metodi utilizzare, come farne economia (cioè quando evidenziare o meno il passaggio compiuto) all'interno del testo descrittivo finale e se utilizzare tutto l'iter della prassi analitica descritta. Non è certo una rappresentazione esaustiva di quel che è la pratica di analisi cinematografica, ma ci è utile a comprendere l'approccio al film come oggetto testuale strutturato.

3.3 Testo, codice, struttura.

Si è dunque visto che ciò che consideriamo analizzando il nostro oggetto (che sia l'“oggetto film” o l'“oggetto storia”) non è l'oggetto in sé, ma il suo testo. Cosa intendiamo come testo? Chiameremo testo un'unità di discorso, che sottende un sistema testuale, ovvero un modello (che Lévi-Strauss rintraccia dal mito e che chiama “cifrario”, che introduce all'interno del flusso testuale interruzioni e contrasti (scarti) che rendono intelligibile il messaggio) che sia significativa. Perciò il modello (costruito dall'analista come oggetto ideale) dev'essere formato da un altro sistema, un sistema di codici, che è generale e funzionale a diversi testi. Foucault parla di “episteme” (o strutture di conoscenza), un campo all'interno del quale le idee interagiscono e si concretizzano. Secondo questo concetto, l'analisi storica deve abbandonare un ordine cronologico perfetto all'interno del quale le epoche sono collegate da realtà empiriche ricorrenti e simili, ma deve concentrarsi sulle idee e sulle istituzioni sociali in una comparazione che preveda scarti e analogie (come in Lévi-Strauss).

Del resto la pratica dell'analisi testuale del film prevede le medesime operazioni di

⁴⁰ Cfr. Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, cit., pagg. 37-48.

segmentazione, come abbiamo visto e come sottolinea la ricerca di Roland Barthes, con la differenza che

all'obbligo di costruire un sistema fisso, suscettibile (almeno in potenza), di rendere conto esaustivamente del testo studiato, egli [Barthes] sostituisce un atteggiamento “aperto”, che rinuncia a bloccare l'analisi su un significato finale.⁴¹

Il testo è dunque una commistione di significanti, compresi all'interno di una propria area di linguisticità. I significanti danno il senso a una lettura sistematica del testo in funzione della sua intelligibilità, ovvero la ricerca di significati disgiunti (in accordo con la teoria di Barthes) che non siano prefigurati da un ordine cronologico fisso (nonostante seguire la cronologia del testo rappresenti uno degli strumenti d'analisi). All'interno della relazione tra significati e significanti si impongono i codici, ovvero

un sistema di equivalenze, grazie a cui ogni elemento del messaggio ha un dato corrispettivo [...]; uno stock di possibilità, grazie a cui le singole scelte attivate arrivano a far riferimento a un canone [...]; un insieme di comportamenti ratificati, grazie a cui mittente e destinatario hanno la sicurezza di operare su un terreno comune [...].⁴²

Un codice ha valenza universale e non è mai puro, ma si costituisce nel testo all'interno del quale è messo in opera. La valenza universale non dev'essere confusa con un carattere di omogeneità: come sottolinea Metz, le discipline che noi chiamiamo “cinema” o “storia” non sono un fatto omogeneo, non corrispondono pertanto ad una unità di codice, bensì ad un insieme di messaggi (“cinematografici”, “storici”) che devono necessariamente essere rimandati a più codici per mettere in moto un sistema di significazione.⁴³

Insomma, ciò che l'analisi testuale si propone di spiegare non è un senso unico,

41 Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi del film*, cit., pag. 102.

42 Cfr. Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, cit., pag. 62.

43 Cfr. Christian Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975, pagg. 173, 174.

ma il senso dei messaggi derivati dal testo. Seguendo le regole di teoria della comunicazione e i sei fattori di Roman Jakobson, sappiamo che ogni testo ha un mittente, un messaggio, un destinatario, un contesto, un codice e un contatto. In questo senso cinema e storia, discipline propriamente testuali perché enunciate tramite un testo (che sia scritto o proiettato), non sono estranee a tali funzioni di comunicazione. Quand'anche la storia abbia un metodo scientifico (e buona parte degli storici difendano strenuamente la posizione della storia nelle scienze sociali) il carattere di esplicazione del messaggio rimane comunque letterario. Per quel che riguarda il cinema, invece, pur restando complicato rapportare la pratica cinematografica a un discorso narrativo, è chiaro che il messaggio è filtrato attraverso il racconto (soprattutto per quanto riguarda i film di finzione, ma anche nei documentari). Ma la struttura testuale che veicola le due discipline a una forma di comunicazione e di significazione è anche una struttura narrativa, incentrata sull'interpretazione dei fatti nella materia storica e sulla rappresentazione dei fatti in quella cinematografica.

3.4 *La narrazione*

Una narrazione è portatrice e divulgatrice di conoscenza. Tramite le narrazioni è possibile risalire ai significati e alle strutture profonde delle società, nelle quali è innato l'istinto del racconto. Come rileva Hayden White,

[...] la narrazione è un metacodice, un universale umano sulla base del quale i messaggi transculturali sulla natura di una realtà condivisa sono trasmessi.⁴⁴

Se è vero che la finalità della pratica storica è la conoscenza e la comprensione dell'individuo «Altro» (come si è detto in precedenza) e la sua struttura è basata sull'analisi dell'evento, la contrapposizione di questi due fattori con, nell'ordine, il *fatto sociale totale* e il *tempo sociale* avvicina la realtà storica costruita dallo storico al racconto di finzione:

44 Hayden White, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pag. 6.

L'importante è cogliere la connessione tra i due tipi di contestazione: quella del primato dell'individuo come ultimo atomo della ricerca storica e quella del primato dell'evento, nel senso puntuale del termine, come ultimo atomo del cambiamento sociale.⁴⁵

Nel suo libro *Writing history in film*, William Guynn cerca di definire cosa sia la narrazione storica ponendosi quattro domande, le cui risposte scaturiscono dalla filosofia. La prima domanda che Guynn si pone è se esista un carattere speciale della narrazione storica. Seguendo l'analisi di Danto, Guynn precisa che un'affermazione storica minima deve prendere in considerazione almeno due eventi, uno dei quali è causa del secondo. La terza posizione temporale è occupata dallo storico/narratore, che pone l'evento nella diegesi storica che egli stesso costruisce. Secondo Guynn, lo storico assume quindi una posizione *extradiegetica* (è il narratore primario) e al contempo *eterodiegetica*, perché rimane all'esterno dei fatti narrati (e in questo senso si distingue dall'autobiografo, che occupa sì una posizione *extradiegetica*, ma anche *omodiegetica* in quanto è immerso negli eventi che narra).⁴⁶

La seconda domanda che Guynn si pone è se si possa fare una distinzione tra storia e narrativa dalla posizione del lettore. Secondo la teoria di Louis Mink, il passato storico non è percettibile e gli storici devono dare vita a una teoria della conoscenza che supplisca l'impossibilità di utilizzo, nella storia, delle logiche deduttive tipiche del sistema scientifico (perché la storia è una scienza particolare, che non utilizza le regole tipiche del linguaggio scientifico). La narrazione sarebbe dunque ciò che rende intellegibile il quadro degli eventi storici, spostando la domanda dal “dove” e “quando” al “come” e “perché”. Ma il compito del lettore, secondo Mink, non è quello di seguire il racconto narrato dallo storico.

Il lettore di un testo storico si pone rispetto al testo stesso in modo diverso da quanto non faccia il lettore di un romanzo: la sua lettura non si basa sulla “sorpresa”, ma il suo sapere è già dettato da altri testi storici e chi legge la narrazione storica conosce già la verità (quella che ha saputo dagli altri testi). La

45 Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, Volume 1, Jaca Book, Milano, 1983, pag. 158.

46 Cfr. William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006, pagg. 32-35.

differenza sostanziale che rileva Mink è quella tra *seguire una storia* (sforzo che compete il lettore di narrativa) e *l'aver seguito una storia*, ossia approcciarsi al testo storico secondo i dettami di ciò che Mink chiama “modalità configurazionale”, una visione d'insieme della storia in cui inizio e fine sono connesse. La narrazione storica resta comunque una rappresentazione del passato e il lettore non può in alcun modo porsi in una posizione *presente*, all'interno della narrazione. Le conclusioni di Guynn circa questo aspetto sono ambivalenti: il lettore segue in ogni caso la narrazione storica, perché questa, essendo appunto una narrazione, può sempre fornire le contingenze intrinseche nel carattere narrativo; d'altra parte il lettore deve rimanere consapevole del fatto che ciò che il testo narra pertiene il passato, e proprio per questo esso è a conoscenza della fine della storia. La narrativa storica, conclude Guynn, è dunque sia contingente che determinata e il lettore unisce entrambi gli aspetti di sorpresa e conoscenza.⁴⁷

La terza domanda che Guynn si pone è se la narrazione storica possa distinguersi dagli altri tipi di narrazione sulla base del materiale utilizzato. Come è già stato sottolineato nel primo paragrafo di questo capitolo, lo storico deve basarsi su documenti per comprendere il passato, ma questi documenti sono frammentari. Ciò significa che lo storico deve basarsi su delle *tracce* per ricostruire i fatti storici (vedi pag. 43). Fatti che, secondo Paul Vayne, hanno una esistenza oggettiva, ma si concretizzano attraverso un “itinerario” che Vayne preferisce chiama *trama*, e non ricostruzione, poiché i fatti hanno un significato solo se immessi in una sequenza narrativa che organizza i fatti. La storia, conclude Vayne, non è mimesi (in senso platonico), diretta rappresentazione, perché la narrazione storica è distanziata dall'evento, non fornisce cioè il senso di presenza.⁴⁸

L'ultima domanda che Guynn si pone è dunque quale ruolo abbia l'immaginazione nella distinzione tra storia e narrativa. Poiché l'immaginazione contiene intrinsecamente un carattere illusivo, la storia non può essere caratterizzata dall'immaginazione. Ma dato che il discorso storico si basa sulla costruzione di un passato inaccessibile alla conoscenza, questo dev'essere evocato

47 Cfr. William Guynn, *Writing history in film*, cit., pagg. 35-38

48 Cfr. *Ibidem*, pag. 40.

dal narratore (cioè dallo storico) nel suo carattere immaginifico. Lacombe parla di atto immaginativo, che consiste nel porsi dello storico alla presenza dell'oggetto di studio, aprendolo così a una varietà di interpretazione. Insomma lo storico deve abbandonare il fatalismo in favore di una visione più ampia, che prenda in considerazione non solo ciò che è accaduto, ma anche ciò che *potrebbe essere accaduto*. In sostanza, così come la pone Aaron, lo studio di un fenomeno deve basarsi su un suo antecedente: se a un'ipotesi che modifica o esclude l'antecedente il fenomeno preso in considerazione dovesse risultare differente, dovremo considerare tale antecedente come una delle cause dell'avvenimento del fenomeno. Secondo Collingwood, invece, l'immaginazione gestisce l'intera struttura narrativa sia nel racconto storico che in quello romanzato, con una differenza di restrizione: se nel romanzo la restrizione è solo di verosimiglianza, cioè la necessità da parte dell'autore di inventare personaggi e fatti che seguano una logica credibile, la narrativa storica vedrà l'azione di immaginazione ristretta al proprio soggetto, limitandosi a “immaginare” un passato che è realmente esistito, ma non è più percepibile (si può dire che la restrizione sia “di verità”)⁴⁹.

La volontà di mantenere la ricerca storica entro un campo epistemologico che vincoli i suoi riferimenti al testo scritto e a un metodo scientifico smentito apertamente dall'analisi postmoderna ha negato al film un degno riconoscimento del fare la storia, oltre che dell'esserne, a tutti gli effetti, uno strumento. È possibile riconoscere all'interno delle pratiche d'analisi narrativa del film molti punti in comune con le risposte alle domande che Guynn si pone sulla narrativa storica. Nel metodo di lettura del testo narrativo del film aspetti particolari della rappresentazione scaturiscono dal ruolo del narratore, dall'analisi della sua posizione (punto di vista), dalla percezione dello spettatore (il “lettore” del testo filmico) e di come queste due figure, a un tempo linguistiche e narrative difficilmente emergano da un'analisi che tenga conto solo dell'enunciato, relegando l'enunciazione (e di conseguenza l'enunciatore e il destinatario) a un ruolo di passività.

Non è necessario in questa sede addentrarsi nella specificità dell'analisi della

49 Cfr. William Guynn, *Writing history in film*, cit., pagg. 41, 42.

narrativa filmica, poiché da essa scaturiscono letture che vanno al di là della comprensione storica del testo filmico. Ciò che è importante sottolineare, dopo aver delineato il percorso dell'analisi storiografica e filmica, è che vi sono dei punti d'unione e congiunzione delle discipline attraverso il loro metodo, e che gli stessi metodi sono interdisciplinari, ossia applicabili a entrambe le materie nell'analisi del loro testo. L'oggetto che lo studioso deve maneggiare è sostanzialmente unico, salvo eccezioni pragmatiche di enunciazione e discorsività che regolano la distanza strutturale e pratica delle due discipline. Dalla premessa di una storiografia che non si basi su un metodo prettamente scientifico, la conseguenza è una sua mancanza di verità statutaria; è preferibile parlare di più verità che integrano un sistema frazionario, fondamentalmente basato su eventi e fatti non dimostrabili se non attraverso prove, queste ultime inevitabilmente sottoposte alla rielaborazione del narratore storico secondo i due elementi di interpretazione e immaginazione. Niente che si discosti dalla pratica del film documentario o del film di finzione, salvo alcuni aspetti di ordine estetico e finzionale che esprimono il carattere spettacolare del film, che non per questo dev'essere percepito come mezzo di finzione *tout court*.

4 IL CINEMA COME RAPPRESENTAZIONE

4.1 Un problema della rappresentazione visiva: il senso di presenza

Le comunanze e le relazioni tra cinema e storia non si esauriscono al livello dell'analisi e della narrazione, ma si riscontrano anche a livello della percezione del racconto storico e del suo messaggio. Come abbiamo detto il film è un oggetto di difficile approccio dal punto di vista analitico, ma ha una grande potenzialità sul piano della comunicazione: ciò che trasmette un film al suo spettatore è un senso di realtà paradossale che non intacca la ragione di un'analisi, ma è facilmente assimilabile a livello di credenza, anche se questo, a uno sguardo attento, si rivela un'illusione. La ricerca del realismo è una costante che si riscontra in ogni genere della rappresentazione cinematografica, quand'esso vuole dare al pubblico la sensazione di verità: presentare la realtà è il tentativo di ricostruire ciò che è stato e di riprodurlo come era. L'abbattimento della divisione tra realtà e rappresentazione si concretizza proprio con ciò che viene chiamato *presenza*, la sensazione di “essere là”, di osservare il passato nel momento in cui esso accade. I meccanismi di questa particolare sensazione cinematografica non sono solamente narrativi: è certo vero che esiste un tipo di narrazione storica (che invero deriva dall'idea di presenza cinematografica) che ha fatto propria l'idea di proiettare il lettore in un universo il più possibile incidente a quello del passato rappresentato, ma la cinematografia si avvale di uno strumento, l'immagine, che rafforza il potenziale comunicativo della narrazione e rende lo spettatore partecipe del movimento, lo ingloba in un mondo animato, vivido, fatto di individui, voci, paesaggi che non dobbiamo immaginare, ma che possiamo vedere:

Ciò che, nella storia scritta, Barthes chiamò “effetti di realtà” e congedò come mere notazioni, raggiungono, sullo schermo, una certa “coseità”. Giacché ci dicono molto sulle persone, sui processi e sui tempi, gli “effetti di realtà” nel film diventano fatti sottoposti a descrizione, elementi importanti nella creazione del significato storico.¹

¹ Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, Pearson, Edinburgh, 2006, pag. 16.

Le immagini fotografiche sono uno degli ultimi stadi (non verranno in questa sede contemplate le novità tecnologiche finalizzate a un'esperienza di realismo totale) di una ricerca del realismo che André Bazin colloca ancora nella pittura, ma che la fotografia e il cinema hanno trasformato in oggettivazione:

Il fenomeno essenziale del passaggio dalla pittura barocca alla fotografia non risiede nel semplice miglioramento materiale [...], ma in un fatto psicologico: la soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l'uomo è escluso.²

Com'è ovvio, l'esclusione umana riguarda la tecnica, poiché rimane ben saldo, all'interno di una produzione cinematografica, l'intervento di interpretazione, che però intellettualmente concerne la sola sfera narrativa: ciò che è ripreso è reale perché è realmente avvenuto. Questa questione è precipua nell'individuare le credenze che derivano dalla visione di un film: per quanto si sappia che un dato evento ripreso è stato riprodotto appositamente per la macchina da presa in un teatro di posa o in un ambiente attuale (con attori, animali, arnesi, edifici che fanno parte del presente della messa in scena), lo spettatore è inevitabilmente sopraffatto dal senso di presenza e percepisce lo scorrimento delle immagini come un avvenimento che *sta accadendo*. Pierre Sorlin chiama questo atteggiamento “miraggio del vedere”, una fascinazione che rende le immagini ancor più importanti delle trame e le rende vere. Miraggio perché il senso del reale emanato dallo schermo è soltanto un'illusione, che l'indagine smentisce. Si chiede Sorlin:

Quando, come, per chi s'impose l'illusione che, sullo schermo, si percepiva il mondo? Quali simboli nacquero dalle immagini cinematografiche? Conveniamo di chiamare “icone filmiche” le figure che il cinema ha popolarizzato e che raffigurano una certa cosa: la ricerca e lo studio di queste icone è una parte rilevante dello studio della storia.³

Per rendere efficace la ricerca sulle icone filmiche, Sorlin sottolinea l'importanza

2 André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986, pag. 6.

3 Pierre Sorlin, *Ombre passeggero. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013, pag. 50.

di distinguere tra ciò che è il “visibile” e ciò che è invece il “mostrabile”: se è vero che la macchina da presa è un oggetto la cui funzione fisica è quella di catturare obiettivamente ciò che le è posto in luce, è pur vero che la sua posizione non è dettata dall'oggettività. Il cinema, che sia in modo consapevole o meno, crea, attraverso le icone, dei codici di interpretazione e di immaginazione, scaturiti dall'ambiguità e dall'ambivalenza dell'immagine: quest'ultima è da un lato una registrazione di ciò che è reale, ma dall'altro rimane sempre un artefatto.⁴

Si evince dunque che la realtà dello schermo altro non è che un'interpretazione, come, del resto, lo è la storia. Il senso di presenza che l'immagine rende alla mente dello spettatore non è un limite del mezzo cinematografico, quanto più un problema che l'analisi ha il compito di risolvere, soprattutto in funzione di una disciplina didattica che può e deve derivare da una lettura del film storico.

Ma le questioni del realismo e della sensazione di presenza coinvolgono anche problematiche riguardo la percezione che il pubblico ha del film, ciò che lo spettatore *si aspetta* di vedere. Abbiamo detto che, posto di fronte a una proiezione, chi guarda è catapultato, grazie alla forza dell'immagine, in una dimensione temporale che coincide con quella della narrazione. Questa posizione sensoriale genera, nel caso del film storico, l'aspettativa, da parte del pubblico, di assistere alla rappresentazione di qualcosa che sta realmente accadendo e di conseguenza a una manifestazione del reale. Come abbiamo già detto (e come ribadiremo in seguito) , non è difficile trovarsi di fronte a una descrizione falsata dell'evento storico: esistono numerosi mezzi di manipolazione dell'immagine (montaggio, inquadrature, intervento digitale) e della narrazione storica (riempimento di vuoti temporali, caratterizzazione dei personaggi, utilizzo di fonti incerte, inserimento *ex-novo* di personaggi e azioni) che non necessariamente invalidano il contenuto documentale di una produzione. Queste “falsificazioni” da un lato sono utili ai fini di rendere il contenuto di un film il *tòpos* della credenza circa un determinato avvenimento o personalità (come nell'esempio dei film di propaganda), altre che, invece, sono inserite per compiacere il desiderio del pubblico, il quale si aspetta una rappresentazione che derivi, da un lato, da eventi

4 Pierre Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, cit., pagg. 50, 51.

realmente accaduti, ma che, dall'altro, sia emozionante, coinvolgente e che rispetti la naturale consequenzialità degli eventi del film di fiction.

4.2 I modelli della finzione filmica

È chiaro dunque che la finzione sia una parte integrante della produzione cinematografica storica e che non sia possibile realizzare un film seguendo esclusivamente le regole della narrazione storica, dal momento che l'immagine ha delle peculiarità che differenziano i suoi codici e la sua produzione dai testi scritti (tipici modelli impiegati per la descrizione di un discorso storico).

Il passato rappresentato tramite il mezzo cinematografico rimane comunque significativo e il film apre le porte di una comprensione degli eventi storici. L'importante, come si è detto, sta nel saper leggere l'immagine, per riconoscere il grado di mistificazione e la sua finalità. Come si è detto, un film storico-drammatico deve seguire alcune regole per compiacere il proprio target di pubblico: è quindi normale che un regista ritenga di dover apportare delle modifiche agli avvenimenti conosciuti, inserire delle novità o, in alcuni casi, “ritoccare” il corso degli eventi. Tutte queste operazioni non sono però finalizzate a stravolgere il significato storico della rappresentazione, tanto meno servono a far credere agli spettatori che sia successo ciò che in realtà non è mai accaduto, o a dare al pubblico una certa immagine (l’“icona filmica” di Sorlin) di un personaggio storico.

Esistono, in opposizione, dei film realizzati al precipuo scopo di creare, nella mente dello spettatore, un'idea falsata (volontariamente o meno) di una situazione, di un evento o di un personaggio storico, di modo che si instauri all'interno di una comunità di persone (che possono essere i russi del periodo di Stalin come i cospirazionisti) una visione del mondo astratta, nata da un'ideologia o una credenza o creata appositamente per fomentarle.

Distingueremo dunque tra un primo modello finzionale che verrà denominato “palese”, il quale accorpa il primo tipo di modifiche dell'immagine e del testo filmico e che, nonostante la sensazione di presenza, viene inconsciamente

percepito dallo spettatore come un intervento quasi necessario, e un secondo che chiameremo “celato”, poiché la sua peculiarità è quella di non risaltare, ma di dover essere sottoposto a un'analisi storica che ne riveli non solo le complessità, ma le implicazioni a livello sociale.

4.2.1 Il modello finzionale palese

Robert A. Rosenstone, nel suo libro *History on film/Film on history*, sottolinea più volte che la modifica storica attuata nei film non è una debolezza, al contrario è la forza del linguaggio cinematografico: senza l'invenzione il passato risulterebbe poco avvincente e spesso poco significativo, perché una narrazione fatta di tracce (così come la vuole il metodo storiografico) è poco lineare e risulterebbe, di conseguenza, poco efficace⁵. Inoltre è bene ricordare che il cinema nasce e si sviluppa come forma di intrattenimento, stile che non bisogna obbligatoriamente scartare qualora il film tratti argomenti storici: il pubblico frequenta la sala cinematografica anche e non solo per conoscere, ricerca dunque in un film delle emozioni (che siano date da sentimento, immedesimazione, azione o interesse) che non possono essere avulse dal film in favore di una rappresentazione storica tipica. Ma anche nel caso si decidesse di evadere questa sorta di costrizione economica che vede nel pubblico un acquirente interessato più a soddisfare la sua sete di dramma che alla didattica, una cinematografia basata esclusivamente sui dati storici sarebbe estremamente difficile da realizzare, perché vi sono delle impossibilità oggettive nel rappresentare un evento storico non recente avvalendosi dell'immagine: un esempio tra i molti, un personaggio verrà inevitabilmente caratterizzato dall'attore con delle posture, dei movimenti, un tipo di linguaggio che quasi sicuramente non gli appartenevano, falsando quindi la sua raffigurazione (non possiamo sapere come Giovanna d'Arco si muovesse, in che modo parlasse e come si comportasse, abbiamo solo le caratterizzazioni che di lei hanno dato, tra le altre, Jean Seberg, Florence Delay, Geraldine Farrar, Renée Falconetti).

⁵ Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 38.

Il modello finzionale che deriva da suddetti bisogni e impossibilità verrà quindi determinato con il termine “palese”, giacché il pubblico gode di una finzione che non contempla una funzione di modifica del messaggio, ma di intrusioni e scambi che servano da un lato a rendere più semplice e spettacolare la visione del film (il fatto che nell'*Alexander* di Oliver Stone compaiano uomini ben rasati e città illuminate non cambia di certo la narrazione delle gesta del grande conquistatore: serve per evitare che il pubblico confonda i personaggi maschili, che con la barba risulterebbero tutti uguali, e a dare un effetto scenografico a una città come Babilonia, senza contare le effettive difficoltà di riprendere una città nel buio completo), dall'altro a fluidificare il corso degli eventi, a romanzare una trama piatta dal punto di vista emotivo, a evitare mistificazioni di tipo ideologico o a intervenire sulle relazioni tra i personaggi, intensificandole (in *Troy* di Wolfgang Petersen, per esempio, molti eventi che nell'*Iliade* venivano scatenati dalle divinità sono la conseguenza di azioni umane). Inoltre, si può affermare che il rapporto tra le attese dello spettatore e la finzione filmica sia reciproco, nel senso che ognuno dei due elementi agisce sull'altro creando nel regista la consapevolezza di dover utilizzare questa finzione, e nel pubblico, forse in misura minore, quella di goderne. Si spiega dunque in questi termini la denominazione che vogliamo dare a questo modello finzionale.

A questo punto è utile indagare quali siano i metodi secondo i quali la finzione viene inserita all'interno del film storico. È ancora Rosenstone che identifica e denomina una serie (per sua stessa ammissione incompleta) di interventi e accorgimenti che regolano il flusso degli eventi e lo adeguano all'universo filmico. Li chiameremo “elementi finzionali” e sono:

compressione o condensazione, il processo secondo il quale molti personaggi o momenti storici si riducono a uno solo. *Dislocamento*, che muove un evento da un arco temporale a un altro. *Alterazione*, nel quale un personaggio compie azioni o esprime sentimenti che possono essere appartenuti ad altre figure storiche o a nessuno in particolare. *Dialogo*, che nel film sonoro è un elemento cruciale e che ci permette di capire i personaggi e le loro motivazioni, le loro situazioni, gli eventi particolari e il loro corso, il loro

risultato e il loro impatto.⁶

Per dare esempio di come alcuni di questi metodi siano applicati alla cinematografia, prenderemo in analisi un popolare film del 2001, *A beautiful mind* di Ron Howard. Biografia del grande matematico e premio Nobel per l'economia John Nash, è interessante sotto diversi punti di vista: in primo luogo perché ispirato alla biografia di Nash scritta da Sylvia Nasar, economista del New York Times, frutto di una ricerca svolta con cura, che comprende molte testimonianze sul genio matematico e sulla sua malattia, la schizofrenia; in secondo luogo perché il film abbandona in parte gli eventi reali per dare vita a una dramma particolarmente intrigante e commovente, che ricevette numerosi riconoscimenti e fu ben accolto dal pubblico. Sono due le situazioni che ci interessa analizzare: la prima è la descrizione della guarigione di Nash, la seconda è la rappresentazione del suo discorso alla cerimonia del Nobel.

Nel film il matematico continua a convivere con i personaggi creati dalla sua mente, che lo accompagnarono per lunga parte della sua vita. In realtà Nash è guarito completamente dalla schizofrenia negli anni '90, con la totale scomparsa delle visioni (e dei deliri, che nel film sono solo in parte menzionati)⁷. Il perché di tale scelta registica è comprensibile secondo almeno due profili: il film è per buona parte incentrato sulla malattia che affligge il matematico, creando un certo tipo di empatia nel pubblico, che ne segue lo sviluppo: far completamente rinsavire il protagonista avrebbe reso la sua figura meno interessante e avrebbe tolto il pathos al finale del film, che si regge sull'imprevedibilità delle azioni di Nash per via della malattia. Inoltre, nel film, la descrizione della schizofrenia è quasi esclusivamente incentrata sulla forma paranoide sviluppata da Nash nei confronti dei Servizi Segreti per i quali crede di lavorare, mentre, come spiega Nasar nella biografia, Nash aveva deliri che superavano di gran lunga la paranoia, come per esempio i codici alieni che credeva di decifrare dal New York Times e il credersi l'imperatore dell'Antartico⁸. È possibile riscontrare un livello metaforico

⁶ Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 39.

⁷ Cfr. Sylvia Nasar, *A beautiful mind*, Simon & Schuster, New York, 1998, pagg. 501-503.

⁸ *Ibidem*, pagg. 350-357.

(Rosenstone afferma che gli elementi finzionali «si situano a livello del discorso e della metafora»⁹) analizzando la trattazione della malattia, dal quale emerge un'accusa nei confronti della tensione creata nella popolazione dalla Guerra Fredda (per via della quale Nash crede, nel film, di essere coinvolto in un'operazione dei Servizi Segreti per scongiurare l'esplosione di una bomba atomica).

Per quanto riguarda il discorso di premiazione alla consegna del Nobel, è chiaro già guardando il film che sia un'operazione volta a romanzare la narrazione: è di facile intuizione che Nash non abbia realmente dedicato il Nobel a sua moglie, e infatti non ci fu nessun discorso di ringraziamento durante la serata. Tuttavia, la scena è particolarmente commovente, ed è, non a caso, posta in chiusura del film, poco prima che Nash riveda, ignorandoli, i suoi fantasmi di sempre.

Tutte queste modifiche non intaccano il senso storico della narrazione nelle sue porzioni fondamentali, al contrario la vita del matematico è ben descritta (tanto che Nasar ebbe a dire che la sceneggiatura, per quanto distante dall'essere pienamente espressiva, è fedele allo spirito della storia di Nash); piuttosto è stato evitato un racconto più focalizzato sulle sue scoperte scientifiche, sicuramente meno accessibile al grande pubblico, prediligendo la descrizione della difficoltà di convivere con una malattia devastante e destabilizzante come la schizofrenia e il grande genio di un uomo che è riuscito a superarla, dando inoltre un contributo di valore al mondo accademico.

L'analisi dei modelli finzionali impiegati in *A beautiful mind* ci dà poi la possibilità di ampliare le categorie di Rosenstone con altri due metodi: quello di *rimozione*, ossia tacere deliberatamente un evento di trasformazione; quello di *costruzione*, ossia l'invenzione di fatti che non sono accaduti. La lista, ovviamente, è ancora incompleta: gli elementi finzionali sono molteplici e variano la loro applicazione di film in film. Ciò che conta è saper distinguere i metodi che strutturano l'azione del modello finzionale palese per distinguerli da quelli che regolano l'altro modello, che verrà descritto nel prossimo paragrafo.

9 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 39.

4.2.2 Il modello finzionale celato

Il modello che qui si vuole presentare differisce dal precedente sotto diversi aspetti. In primo luogo, nel modello finzionale celato, gli elementi d'invenzione non emergono immediatamente alla visione del film; in linea generale, è più facile riscontrare tale modello nel documentario più che nel dramma (anche se esistono film storico-drammatici che comprendono entrambi i modelli finzionali, in particolare alcuni film di propaganda). I casi che ci troveremo ad analizzare, comunque, riguardano sia filmati che lungometraggi che devono essere sottoposti a una critica. Proprio quest'ultimo aspetto è fondamentale per comprendere meglio la distinzione tra i due modelli: se per il primo i metodi finzionali affiorano abbastanza semplicemente e il pubblico ha, anche inconsciamente, la consapevolezza di assistere a una rappresentazione sottoposta a modifica, nel secondo questi sono nascosti, poco leggibili, ma efficaci: non si instaura, dunque, quel legame di reciproca coscienza tra regista e spettatore.

Torna utile in questa sede ribadire la caratteristica di ambivalenza propria dell'immagine, che da un lato è fattore oggettivo (qualcosa di reale è stato ripreso), ma dall'altro rimane pur sempre un artefatto, manipolabile tramite diversi mezzi già citati (montaggio, inquadrature, ecc.). Si rende necessaria dunque quella che Sorlin chiama una "critica interna", che permette di rispondere a questioni fondamentali:

chi era l'autore? È stato testimone di ciò che riferisce? Perché ne ha scritto il resoconto? [...] Da dove provengono le riprese? Si tratta di immagini realizzate appositamente per questo film o di materiale di repertorio? Nel secondo caso, quali sarebbero le fonti?¹⁰

L'analisi si dovrà dunque basare sui mezzi d'indagine storiografica, da applicare questa volta all'immagine invece che al testo; o meglio, le fonti e i documenti si rivelano indispensabili per conoscere il significato di una pellicola che, da sola, non ci fornirebbe altro che indizi. Si può riconoscere il periodo storico, il luogo e

¹⁰ Pierre Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, cit., pagg. 84, 86.

talvolta i soggetti di una ripresa, tutti elementi utili, ma non bastevoli a una corretta comprensione degli eventi. Sorlin ci fornisce un esempio particolarmente pregnante: si tratta di un film di propaganda ritrovato in una cineteca dell'ex DDR e risalente all'epoca nazista. Riprende un processo intentato contro una ventina di partigiani francesi da un tribunale militare. La natura marziale del processo è comprensibile grazie alle riprese (ci sono uomini in divisa che fanno comprendere che il processo non sia civile), ma la data (1942), il luogo e i dialoghi sono conosciuti grazie al verbale del processo. Perché è stato filmato? Gli imputati sono liberi di parlare e non sono ammanettati, ma l'esecuzione è già decisa: il filmato, levato dal suo contesto, si rivela dunque un atto di propaganda, finalizzato a diffondere la falsa credenza che i processi intentati contro i partigiani fossero eseguiti legalmente.¹¹

Si noti che, in questo caso, non si è parlato di alcuna modifica apportata alla pellicola, ma di un vuoto gnoseologico creato appositamente per far passare un messaggio falsato; in questo senso la finzione viene “celata”, perché una porzione significativa viene omessa dall'oggetto. Nel caso specifico, possiamo permetterci un'ulteriore osservazione: l'indagine svolta da Sorlin risulta facilmente realizzabile, poiché nella nostra epoca storica, non più soggetta al dominio nazista, abbiamo a disposizione archivi in cui vengono conservati i verbali dell'esercito e della polizia tedeschi; nel 1942 la ricerca sarebbe stata impossibile, perché chi avesse voluto approfondire l'analisi si sarebbe di certo trovato in una posizione per nulla ben vista agli occhi del regime, oltre al fatto che non avrebbe avuto di certo accessibilità ai documenti.

Ma il modello finzionale celato non è appannaggio solo dei filmati di propaganda, anzi esistono lungometraggi nei quali gli avvenimenti e i personaggi storici vengono modificati appositamente per celebrare un'ideologia o un personaggio di rilievo. A questo proposito è interessante l'analisi di alcuni aspetti del film *Čapaev* dei fratelli Vasil'ev, presentata da Marc Ferro nel suo libro *Cinema e storia*. Il film, basato sul romanzo di Furmanov, racconta la rivoluzione russa del '18-'19, procedendo, come fa notare Ferro, a diverse cancellazioni, volte

¹¹ Cfr. Pierre Sorlin, *Ombre passeggiere. Cinema e storia*, cit., pag. 85.

all'innalzamento della figura di Lenin e all'ideologia staliniana. I tagli che nota Ferro nel film sono tre: il primo è contenuto in una scena nella quale si domanda a Čapaev se stia con i bolscevichi o con i comunisti. Il capitano esita un po' prima di affermare di essere per Lenin. Ferro spiega che nel 1917, oltre al cambiamento del nome del partito da socialdemocratico a comunista, quest'ultimo termine era usato per riferirsi anche agli anarchici. Dichiarando di stare per Lenin, Čapaev cancella dalla storia l'azione degli anarchici, non riconoscendo, nella sua ignoranza dei termini politici, alcuna corrente che non sia quella leninista¹².

Altra cancellazione operata dai Vasil'ev è una rimozione ad opera di sostituzione: Trockij, che era a capo dell'Armata Rossa all'epoca della rivoluzione, viene sostituito nel film dalla figura di Frunze, che comandava in realtà un solo fronte. In questo modo, dice Ferro, «si cancella retroattivamente ogni ricordo di Trockij dalla memoria degli spettatori»¹³. I fratelli Vasil'ev eliminano alla radice un altro problema storico di grande importanza: il rapporto tra i soldati del vecchio esercito e gli ufficiali usciti dai ranghi. Se nel libro questo argomento non solo è ampiamente rappresentato, ma gli è data una certa rilevanza, nel film si risolve in una sola inquadratura: ciò per evitare che torni alla ribalta un vecchio argomento, quello delle questioni sorte tra Trockij e Stalin.¹⁴

Questi elementi configurano, secondo Ferro, una «forzatura esplicita della storia»¹⁵. È innegabile che la narrazione abbia trasformato gli eventi tramite delle modifiche “evidenti”, tuttavia si possono fare alcune considerazioni a proposito di tali manipolazioni. La prima riguarda il messaggio: Ferro contrappone questa analisi “generale” a un'analisi del “non detto”, un messaggio sotteso all'interno del film volto a ribaltare il modello di valori della rivoluzione per farlo coincidere con quello dell'epoca staliniana. Ma l'esplicitazione del messaggio generale non si rivela così nitida, soprattutto per il pubblico dell'epoca, considerando la data di uscita del film (1934, in pieno regime staliniano, quando Trockij era già in esilio). La seconda considerazione riguarda l'ottima accoglienza che ricevette questo film

12 Cfr. Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980, pagg. 142, 143.

13 Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, cit., pag. 143.

14 Cfr. *Ibidem*, pag. 144.

15 *Ivi*.

da giornali come la *Pravda* e in generale dal partito: in questo modo la storia narrata nel film, che è modificata in funzione dell'esaltazione del leninismo e dello stalinismo, risulta storia effettiva perché riconosciuta dalle gerarchie, che in una dittatura dettano inevitabilmente le regole della “verità” storica. Attuare un'analisi nell'Unione Sovietica del '34 era quasi impossibile, proprio perché il film venne pubblicizzato come estremamente rappresentativo dei fatti.

Insomma, l'evidenza delle modifiche storiche spesso si dimostra tale solo a un occhio esterno alla storia e al contesto in cui questa viene rappresentata, ma è più complicato che l'azione di trasformazione venga intercettata da un pubblico calato nella dimensione falsificata che questi documenti vogliono descrivere. Generalmente la modifica dell'immagine o della narrazione storica (soprattutto per quanto riguarda l'universo politico, ma non solo) è la parte di un progetto più ampio, volto alla mistificazione dei contesti più vari, ragione per la quale un contemporaneo che si approcci all'elemento cinematografico non è estraneo a una percezione comune del suo intorno sociale. Per questo motivo sarà utile indagare la questione dell'incertezza documentale, che riguarda gran parte dei contesti sociali e che intacca anche la disciplina cinematografica.

4.3 L'incertezza documentale

Ciò che deriva dall'analisi di questi due modelli è che ciò che viene filmato non può essere considerato assolutamente vero: è incontestabile che la macchina da presa, quando posta in prossimità dello svolgersi fisico di un evento, riprenda delle situazioni che si stanno effettivamente evolvendo in quel momento, ma che non registrano necessariamente la realtà dei fatti. Le riprese, in quanto documenti effettivi, non possono essere separate dall'analisi e dall'elaborazione che riguardano tutti gli altri reperti documentali. I problemi che derivano dall'approccio alle fonti (siano esse utilizzate a carattere analitico o funzionali alla rappresentazione) sono trasversali a entrambe le discipline, poiché medesimi sono i tipi di documenti utilizzati per l'una e per l'altra.

Come già noto, la storiografia struttura l'indagine epistemologica delle fonti

secondo alcune norme generali, utili per una corretta analisi dei documenti, che ricorrono anche in ambito cinematografico, soprattutto nei casi in cui si voglia realizzare un film storico che segua il famoso mito della “verità”, o per fini analitici riguardo filmati, documentari e film di propaganda che siano accompagnati da un'adeguata documentazione parallela (non si esclude, infatti, che tali oggetti sottoposti all'analisi perseguano una precisa volontà di attinenza ai fatti, basandosi però su fonti falsificate). Abbiamo già elencato nel precedente capitolo i metodi per decifrare la natura di un documento storico (cfr. pagg. 21, 22) e non è necessario riprenderli in questa sede: è infatti fondamentale considerare e riconoscere che il film storico non può che essere inquadrato da principio in due differenti (ma intersecanti) macrogruppi: il film storico girato a partire da un documento il primo; una ripresa storica che è essa stessa documento il secondo. Trattandosi nel primo caso di produzioni elaborate a partire da documenti storici (che possono o meno giungere dal secondo macrogruppo), questi ultimi dovranno essere analizzati secondo le metodologie storiografiche del documento storico; nel secondo caso bisognerà invece aggiungere le variabili di manipolazione del mezzo cinematografico come un livello ulteriore di analisi, da unire alla ricerca comparativa che attesti la veridicità o meno del documento filmato (gli esempi di questo capitolo offrono un buon esempio di analisi del documento filmato).

In conclusione, non è difficile notare e dichiarare la consistente relazione che intercorre tra cinema e storia nell'analisi della documentazione: si può dunque affermare per rigore logico che se due discipline esano uguali mezzi (per meglio dire: fonti) al fine di condurre una ricerca epistemologica il più possibile esatta, nella quale le difficoltà e i limiti che emergono coinvolgono nello stesso modo entrambe le discipline, allora non è possibile dare più credito all'una o all'altra, ma bisognerà concentrarsi sull'incertezza insanabile del documento storico al quale ci avviciniamo (o davanti al quale ci troviamo nel corso della narrazione storica, sia essa filmata o scritta). Ovviamente queste affermazioni si riferiscono alla sola cinematografia di genere storico (nonostante diversi film di finzione abbiano una potenzialità di analisi socio-storica decisamente alta), ai quali dovrà essere data

un'attenzione particolare per la loro specifica particolarità di dover essere anche oggetti potenzialmente intriganti per un certo tipo di pubblico.

Questo breve paragrafo serve inoltre da premessa per il capitolo successivo, nel quale si cercherà di dare una linea d'analisi per la ricerca storica applicata al cinema, superando lo scetticismo che per molti anni è stato un caposaldo dell'ambiente accademico di studi storici.

5 IL CINEMA COME MEZZO DI DIVULGAZIONE DELLA STORIA

5.1 Scetticismo degli storici "ortodossi"

Le scienze sociali in generale e in particolar modo la branca degli studi storici, hanno sempre guardato al film storico con scetticismo, per vari motivi: in primo luogo molti di questi film hanno una pretesa di autenticità che non si allinea col pensiero di uno storico allenato (non esiste autenticità in una rappresentazione e nessuna descrizione storica può essere autentica); inoltre, in questi lungometraggi, viene spesso enfatizzato il dramma, piegando gli avvenimenti alle regole del mercato e modificando alcuni fatti per compiacere il pubblico (incappando così in errori di anacronismo o di semplificazione); in ultimo, per lungo tempo gli studiosi di scienze sociali hanno dato ben più credito a fonti e pubblicazioni redatte per iscritto, per via della facilità di manipolazione del mezzo cinematografico (sottovalutando la semplicità con cui è possibile modificare ogni tipo di documento). Questo ha fatto sì che lo scetticismo degli storici si allargasse non solo ai film di genere storico, ma ad ogni tipo di produzione cinematografica.

Nel suo libro *Writing history in film*, William Guynn traccia un'analisi delle idee critiche che alcuni storici hanno avanzato nei confronti del mezzo cinematografico in generale, e in particolare alla sua applicazione allo studio della storia. Per l'importanza che tali teorie assumono a livello pratico, è bene dare una rapida panoramica dei vari pensieri scettici nei confronti del film.

Secondo lo storico francese François de la Brethèque, la relazione tra racconto filmico e realtà del passato non è in alcun caso diretta, poiché il film distorce sempre la verità. La rappresentazione di un film è inevitabilmente mediata da aspetti ideologici e culturali, nonché estraniata da un riferimento per mezzo di modelli culturali, i quali leggono il passato secondo una visione aprioristica. Per Brethèque, lo spettatore non ha bisogno di una visione critica, perché una volta filmato e concretizzato sullo schermo, l'oggetto della ripresa diventa reale. La messa in scena e i suoi codici interni non sono e non dovrebbero dunque essere finalizzati all'accuratezza del discorso storico, ma solo alla sua rappresentazione.

Ciò comporta non solo la disattesa di una sorta di obbligo nei confronti del pubblico (il quale si aspetta una rappresentazione di verità), ma anche il riempimento di spazi storici vuoti con fatti e dialoghi non documentati. In questo modo si dà origine a due tipi di scena: quella drammatica e quella intima. In sostanza si dà allo spettatore il livello di verità al quale egli stesso desidera assistere.¹

Michel De Certeau (un altro studioso francese) parla invece del rapporto problematico tra discorso storico e passato. Gli storici non possono ricostruire il passato o ricollocarlo entro la struttura della descrizione, perché ciò comporterebbe dargli un significato. Il compito dello storico dovrebbe essere quello di riconoscere e documentare quelle tracce del passato che sfuggono al discorso storico. In questo senso la Storia intesa come costruzione narrativa non può essere considerata, perché implicherebbe un ordine discorsivo.²

Al pensiero di Certeau si oppone Jean Chesnaux, secondo il quale lo studio della Storia dovrebbe essere finalizzato a servire le battaglie del presente. Secondo il suo punto di vista il problema del film storico non è il creare una illusione di presenza, ma ancora più radicalmente è quello di non riuscire a trasportare gli spettatori del presente nel passato storico che prende vita nel film. Un documento scritto che viene letto da una voce narrante crea, per via del senso di presenza reso dalla voce (una sorta di 'rivivificazione'), può creare un contatto più intenso tra lo spettatore e il passato storico. Chesnaux parla di due tipi di relazione che possono intercorrere tra noi e il passato: una è quella di un passato nostalgico, esterno a noi; l'altra è di un passato intimo, nel quale riconosciamo i nostri obiettivi. Voci e immagini nel film sono registrate, quindi estraniare dalla presenza: la rappresentazione filmica si lega dunque al primo tipo di rapporto con il passato.³

Secondo Jean Baudrillard, infine, la storia è stata neutralizzata dalle forze della globalizzazione economica e politica. Lo spettatore è stato trasformato da pubblico attivo a consumatore passivo di un'esperienza simulata. Siamo nell'epoca dell'agonia, dice Baudrillard, nella quale la storia non fa più parte dell'esperienza

1 Cfr. William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006, pagg. 3, 4.

2 Cfr. *Ibidem*, pag. 4.

3 Cfr. *Ibidem*, pag. 5.

reale, ma in quella della simulazione. Così la Storia si ritira nel cinema, dove il rapporto con il passato si annienta per mezzo di una finzione.⁴

La posizione degli storici è dunque molto critica nei confronti del mezzo cinematografico, sia esso preso in considerazione come strumento di divulgazione storica, o come mezzo di documentazione o analisi della Storia stessa. Tutte queste idee sul cinema implicano una netta distinzione tra ciò che è la descrizione e ciò che è invece la rappresentazione. Lo studio della storia è di per sé finalizzato a descrivere in forma scritta un periodo o un avvenimento del passato, basandosi su fonti istituzionalmente considerate attendibili (anche se non è possibile averne la certezza) e su una riproduzione fedele e non ideologica dei fatti. Del resto si tende a «vedere la storia (con la maiuscola) come un particolare tipo di prassi, la quale insiste su un certo tipo di verità storica e tende a escludere le altre»⁵. Il mito della “verità storica” è basato su un tipo di ricerca che si fonda a sua volta su un'organizzazione della ricerca su documenti e fonti, dalla lettura dei quali predispone un'ipotesi cercando poi di estrapolarne una tesi; è una verità congetturata su modelli ideologici di scambio, che non risparmiano la più oggettiva delle analisi. È dunque chiaro che la distanza tra il film e quella che chiameremo “ortodossia storica”, che si vuole far trasparire da queste differenze di concetto, si forma su interpretazioni puramente linguistiche del concetto di narrazione. Come sottolinea Pierre Sorlin,

gli storici devono ammettere che non hanno il monopolio della riflessione sul passato, sono certamente più abituati dei dilettanti a orientarsi negli archivi e a praticarne una lettura critica, ma ognuno di noi ha un'opinione sull'accaduto, il che rende priva di significato l'espressione “verità storica”, del resto di uso più giornalistico che scientifico.⁶

Considerato questo passaggio chiave, ossia la destituzione di una presunta infallibilità della quale il mondo accademico sembra essersi investito, è necessario sottolineare che, per quanto riguarda il cinema come tramite per la divulgazione

4 Cfr. William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, cit., pagg. 5, 6.

5 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, Pearson, Edinburgh, 2006, pag. 5.

6 Pierre Sorlin, *Ombre passeggera. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013, pag. 149.

della storia, soprattutto in ambito didattico, è necessario non solo preparare gli spettatori allo sguardo critico (dotandoli dunque degli strumenti di analisi introdotti nei capitoli precedenti), ma, come suggerisce Marc Ferro, far comprendere quale sia il ruolo delle immagini all'interno delle discipline sociali, svincolando finalmente il cinema dal legame che sempre lo mette in relazione con il sapere della tradizione scritta. Non bisogna cadere nella trappola della comparazione, decidere il “grado di storicità” o il livello di stato dell'arte di un film mettendolo in contrapposizione alla disciplina della storia scritta, paragonando l'imparagonabile, ossia due linguaggi, due mezzi di espressione assai differenti. È invece da compiere un'analisi basata certo sui metodi di ricerca storica, applicati però al mondo cinematografico, al metodo e alla prassi di analisi propria del suo linguaggio, che si è sviluppata come disciplina a sé:

Considerare le immagini per quello che sono, smettere di fare riferimento ad altre forme di sapere per meglio afferrarle. Gli storici hanno già rimesso al loro posto le fonti di origine popolare, dapprima quelle scritte, poi quelle non scritte [...]. Resta da studiare il film riferendolo al mondo che lo ha prodotto. L'ipotesi? Che il film, immagine o no della realtà, documento o finzione, intreccio autentico o pura invenzione, è Storia.⁷

Dunque, è necessario separare le due discipline con la consapevolezza che entrambe possono essere testimonianza o dare supporto all'analisi della Storia, intesa non come il metodo, ma come il passato già avvenuto e irrevocabile. Per questo motivo la separazione teorica delle due discipline non esclude la possibilità che i metodi di rappresentazione storica in esse utilizzati spesso coincidano, nonostante sia sempre necessario considerare che si sta operando in campi differenti, in ognuno dei quali sono presenti tecniche, stili e variabili diverse.

5.2 Metodologie a confronto

Come sottolinea Peter Miskell, esistono tre modi per approcciarsi al legame tra

⁷ Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980, pag. 101.

film e storia:

Primo, c'è lo studio dello sviluppo del cinema come industria, forma d'arte o istituzione culturale nel ventesimo secolo. Secondo, i film possono essere studiati come documenti storici o 'testi' che forniscono un'analisi profonda e valida delle società che li hanno prodotti o guardati. Terzo, il film può essere seriamente considerato, a suo diritto, un mezzo per presentare una versione del passato.⁸

Non è un caso che siano elencati in questo preciso ordine. Il primo dei tre approcci è il più immediato, ciò che chiamiamo comunemente storia del cinema, ovvero una classificazione in gruppi (i generi) in ordine cronologico, a partire dai primordi, l'invenzione della macchina da presa, avvento di sonoro e colore, cambiamenti di formato dello schermo cinematografico e adattamenti a quello televisivo, cambiamenti all'interno delle industrie cinematografiche, attori e registi fondamentali per l'evoluzione della cinematografia: sono tutte questioni fondamentali, che legano i metodi delle due discipline dando una cronologia precisa all'evoluzione del mezzo e insieme analizzando gli stili e le modalità proprie della pratica cinematografica. Questo approccio non implica la ricerca dei mezzi per comprendere come il discorso storico possa essere sviluppato e trasmesso attraverso le immagini. Così come il primo, anche il secondo approccio, per quanto più dibattuto, dagli anni '60 e '70 è emerso come uno dei nuovi mezzi utili a interpretare la società, insieme a nuovi campi di studio (come storia delle donne o del lavoro). Ciononostante, tale prassi di analisi resta strumento della storia tradizionale, che, individuato il potenziale del mezzo cinematografico come fondamentale alla documentazione di un certo periodo storico, l'ha inserito all'interno delle sue fonti possibili, un supporto per la produzione storica attraverso la scrittura (i documentari e i film che utilizzano filmati di repertorio non sono del resto entrati nel circuito storico accademico).

È l'ultimo tipo di approccio che solo negli ultimi trent'anni è emerso, come argomento di dibattito, all'interno del mondo accademico, sollevando «domande

⁸ P.Lambert and P.Schofield, *Making History*, Routledge, New York and Oxon, 2004, pag. 245.

circa le verità della storia, o in quale senso la storia possa essere chiamata 'vera', e cosa significhi questa parola in relazione al discorso storico»⁹. Tuttavia, studiosi come lo stesso Rosenstone, John O'Connor e David Herlihy considerano lo studio, l'analisi e la realizzazione del film storico come completamente svincolati dai dettami del metodo storiografico, organizzati invece secondo i loro precisi termini specifici, tanto da indurre un altro studioso, Hayden White, a considerare l'inserimento di un neologismo per indicare lo studio della storia espressa per immagini: 'historiophoty'¹⁰.

Che la metodologia possa e debba essere nettamente distinta è un'affermazione sulla quale si possono porre alcune questioni: una in particolare è la contrapposizione e il paragone tra la figura del regista e quella dello storico. Come fa notare ancora Miskell,

gli storici accademici e i registi lavorano chiaramente con due mezzi differenti e hanno capacità abbastanza differenti. Ciò non significa che non incontrino problemi simili o che l'intento del loro lavoro sia necessariamente così diverso. Sia i registi che gli accademici sono nella posizione di influenzare il pensiero del pubblico su ciò che riguarda il passato. Entrambi non possono affermare che la versione presentata sia assolutamente vera e entrambi devono affrontare problemi metodologici simili: come comportarsi riguardo i vuoti nelle fonti, cosa escludere, come decidere quale sia il messaggio più importante da far passare, e cosa il pubblico voglia davvero vedere/leggere. Il modo in cui questi problemi vengono risolti, comunque, varia generalmente tra chi lavora nel cinema e coloro che usano la parola stampata.¹¹

Come già detto in precedenza, è facile che il film (soprattutto di fiction) usi degli espedienti per rendere gli avvenimenti più appetibili al pubblico caratterizzando un personaggio o esaltando le trame amorose dell'intreccio storico. La domanda da porsi è però la seguente: sono davvero *escamotage* adottati solamente dai registi? Rosenstone elenca sei elementi di ciò che lui stesso

9 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 6.

10 Cfr. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 5.

11 P.Lambert and P.Schofield, *Making History*, cit., pag. 251.

definisce la “tradizione hollywoodiana”, elementi che caratterizzano gran parte dei film storici. Prendendo in considerazione questo elenco, Marnie Hughes-Warrington ne fa una comparazione con la storia scritta, dimostrando che diversi degli elementi proposti da Rosenstone non sono necessariamente relegabili alla cinematografia. In primo luogo, secondo Rosenstone, il film storico tradizionale «racconta il passato come una storia con un inizio, una fase intermedia e una fine [...] trasmettendo un messaggio morale e (solitamente) un senso di sollievo»¹². Ciò che nota Rosenstone è una tendenza del cinema a rappresentare la storia come un unico avvenimento, riducendolo a una semplificazione. Come nota Warrington, al contrario, esistono vari film in cui la storia è raccontata secondo diverse visioni (uno tra gli altri *Rashomon*, 1950), ciononostante la storia per immagini è sempre accusata di essere più semplicistica della storia scritta, congettura che, secondo Warrington, «deve ancora essere provata [...] nei confronti sia della storia scritta che di quella per immagini»¹³.

Secondo elemento riscontrato da Rosenstone è che la storia nei film è raccontata come la storia degli individui, uomini e donne già conosciuti dal pubblico o, quando non conosciuti, personaggi che hanno compiuto gesta eroiche o hanno subito oppressione¹⁴. La Warrington, in questo caso, fa notare come anche gli storici utilizzino le vite degli individui per rappresentare l'esperienza di un gruppo più ampio di persone (perché dovrebbe essere più giustificato uno storico come Carlo Ginzburg quando racconta la vita di un mugnaio del '500 ne *Il formaggio e i vermi* di un regista, si chiede Warrington)¹⁵.

Altro elemento che Rosenstone segnala come indicativo del film storico è l'emozionalizzare il passato: il mezzo cinematografico fa sì che il pubblico non sia posto davanti allo scorrere degli eventi, ma che in qualche modo ne viva l'esperienza¹⁶. Warrington, oltre a far notare come lo stesso Rosenstone attribuisca questa marcatura dell'esperienza emozionale alle caratteristiche proprie dell'immagine, osserva che la storia scritta non è necessariamente estranea ai

12 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 47.

13 Cfr. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 22.

14 Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 47.

15 Cfr. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 20.

16 Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 47.

sentimenti¹⁷. Del resto le varie testimonianze riguardo i campi di sterminio o le deportazioni comuniste nei gulag, quando non sono dirette e quindi cariche di sentimenti hanno un forte impatto sul nostro lato emotivo, nonostante siano spesso (e proprio per questo motivo hanno un impatto maggiore) ricostruzioni storiche riconosciute dalla comunità accademica.

Quarto elemento, il film storico offre l'"aspetto" del passato, ci propone una ricostruzione fedele di come fosse il mondo nel passato rappresentato. In questo modo si dà più importanza a quanto fedele sia la ricostruzione per immagini che non quella storica di per sé.¹⁸ Ciononostante, sottolinea Warrington, l'aspetto del passato, l'accuratezza nel rappresentare i dettagli della vita quotidiana del periodo storico rappresentato, non forniscono al pubblico un film storico 'autentico' e questo elemento non è necessario nella realizzazione di un film storico, come dimostra il film *Dogville* (2003).¹⁹

Il quinto elemento che espone Rosenstone è che il film storico tende a descrivere la storia come un processo, agglomerando caratteristiche che l'analisi storica scritta deve generalmente dividere: «economia, politica, razza, classe e genere sono uniti nelle vite di individui e gruppi»²⁰. Miskell, parafrasando proprio Rosenstone, ci offre una giustificazione valida per questa modalità: «è a volte necessario semplificare gli eventi [...] in modo da esprimere il tema del film in modo più chiaro e potente»²¹. E del resto anche Warrington spiega che l'unione o la rimozione degli argomenti è un modo efficace per non 'alienare' il pubblico, per rendere più semplice (e più interessante) lo svolgimento del film²², senza alterare il messaggio.

Da qui l'ultimo punto di Rosenstone: il film storico descrive un passato unitario e completo, senza avanzare dubbi sulle proprie congetture²³. Anche questo elemento deriva da un bisogno di semplificazione: se la storia raccontata è lineare, se alcune parti vengono rimodellate o tagliate, o aggiunte, questo non intacca il

17 Cfr. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 20.

18 Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 47.

19 Cfr. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 21.

20 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 48.

21 P.Lambert and P.Schofield, *Making History*, cit., pag. 251.

22 Cfr. Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 22.

23 Cfr. Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 47.

senso di realtà del messaggio. Semplicemente, il film non ha bisogno di sollevare dubbi o incertezze sull'analisi storica perché il mezzo con cui viene prodotto non parte con il presupposto di analizzare e raccontare qualcosa di vero, ma di rappresentare una situazione dietro la quale si cela un messaggio.

A questo punto nasce spontanea una riflessione su quale sia e voglia essere il ruolo della storia nella rappresentazione che di essa viene fatta sia nei libri che nei film: cosa differenzia davvero la storia per immagini dalla storia scritta? Cosa fa di un regista uno storico? Qual è il fine ultimo che lo storico e il regista hanno in comune quando cercano di rappresentare un evento del passato? Sempre Rosenstone cerca di dare una risposta a queste domande chiedendosi perché alcuni dei registi da lui citati (Stone, Rossellini, Angelopoulos e i fratelli Taviani) possano essere considerati degli storici-cineasti:

Tutti sembrano ossessionati e sommersi dal passato. Tutti tornano a fare i conti con esso facendo film storici, non come una semplice fonte di evasione o intrattenimento, ma come una via per comprendere come i problemi e le questioni che esso pone siano ancora vive per noi nel presente. Attraverso i loro film questi registi pongono al passato lo stesso tipo di domande che a esso pongono gli storici – non solo cosa è successo o perché, ma il significato di ciò che è successo per noi oggi. Queste questioni, ovviamente, non sono risolte nello stesso modo in cui le risolverebbe uno storico accademico, ma con le possibilità del genere drammatico e del mezzo visivo.²⁴

Di conseguenza il ruolo del film storico non è tanto quello di riprodurre fedelmente il passato, quanto più quello di interrogarlo, comprenderlo e riproporlo secondo una certa interpretazione. La visione del film storico come un oggetto di riproduzione perfetta del passato è stata la base sulla quale si è formata la principale forma di scetticismo, nato, d'altra parte, da un paradosso critico, perché da un lato si accusa l'oggetto film di non rendere la verità storica per via del suo eccesso di rappresentazione, mentre dall'altro si pretende da esso (e dal racconto su cui si sviluppano le immagini) che la rappresentazione sia ciecamente fedele a

24 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 117.

ciò che conosciamo del passato rappresentato. Per risolvere questo paradosso, Natalie Zemon Davis e Robert Rosenstone sottolineano che proprio la critica principale ai film storici, ossia i possibili anacronismi e gli errori “di costume”, sono in realtà il punto di forza grazie al quale un film può partire per ricostruire fedelmente il passato storico: secondo Davis il realismo non è necessariamente un indice di verità, per quanto possa aiutare, se inserito contestualmente al periodo storico di cui si tratta, a comprendere il passato; in ogni caso non è il solo modello di comunicazione del passato, né il più incisivo. Rosenstone asserisce, in modo più radicale, che la storia, nei film, deve essere romanzata per essere vera: un discorso per immagini deve necessariamente approssimare i concetti della storia scritta.²⁵

A proposito dei metodi secondo i quali il cinema opera per trasmettere e rappresentare il passato, William Guynn inquadra due tipi di film storico: il documentario storico, la cui principale caratteristica è il basarsi su documenti (immagini d'archivio, testimonianze, letture di testi storici, ecc.) e il film storico, nel quale il passato viene riprodotto per la telecamera usando i tipici mezzi del lungometraggio (attori, scenografie, ecc.) e nel quale prende vita la finzione.²⁶

Come già detto, la finzione insita nel film storico di fiction è stata la discriminante su cui si sono basate le critiche degli storici più scettici, i quali raramente hanno tenuto conto dei vari livelli in cui l'informazione storica può essere veicolata dal mezzo cinematografico: l'apparenza e l'accuratezza del contesto non è - come ci ricordano Davis e Rosenstone - indice di accuratezza del messaggio. Ciò che è necessario ribadire con forza è che non è possibile trasmettere la Storia con nessun mezzo, sia esso il cinema o la scrittura: ciò che si trasmette è sempre un messaggio. Cosa ci porta a pensare che il contenuto di un libro, a differenza del contenuto di un film, sia veicolato da più nobili sentimenti deontologici nei confronti della disciplina storica? Eppure la falsariga del libro *Corsari del tempo* di Bertelli (uno dei libri italiani più completi circa i vari errori di rappresentazione della storia nei film) è incentrata sul discredito del mezzo cinematografico in quanto sostanzialmente mezzo visivo. Questa tesi è incentrata

²⁵ William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006, pag. 142.

²⁶ *Ibidem*, pag. 143.

perlopiù sull'idea dell'immagine quale mezzo manipolabile, come se (è bene ribadirlo, poiché pare sia una possibilità mai stata presa in considerazione) i documenti, nel corso della storia, non siano mai stati falsificati. Con l'evolversi della disciplina storica è stato possibile sviluppare una tecnica utile a svelare questi falsi, come del resto in più di cento anni la disciplina critica del cinema ha ampliato non solo i suoi metodi ma i suoi orizzonti, unendosi alle altre discipline che necessariamente si sono legate ad essa. La storia non è che una di esse e dovrebbe essere valutata secondo i mezzi di valutazione propri della Storia: ciò che si intende è che la rappresentazione (messa in scena, costumi, dialoghi) dovrebbero essere valutati secondo un'ottica estetica più che storica. Con questo non si vuol intendere che ogni film storico abbia la sua dignità storica, ovviamente servono le conoscenze per discernere, come del resto sono necessarie per valutare il messaggio storico veicolato da un libro scritto. Per questo è necessario analizzare e valutare il ruolo ricoperto dalla didattica nel fornire gli strumenti per analizzare il metodo con cui il film è girato, il linguaggio che usa e il messaggio storico che vuole trasmettere.

5.3 Cinema e didattica

Si è parlato dunque del cinema come di un mezzo di difficile interpretazione e la considerazione non vale soltanto per il cinema: la televisione, media con il quale i bambini e i ragazzi hanno certo più a che fare quotidianamente, è un tramite di informazioni forse ancor più nebuloso, se guardato senza gli strumenti di comprensione necessari. Questi strumenti (al pari di quelli forniti per decodificare i messaggi della lingua, della prosa e della poesia, del linguaggio scientifico e degli svariati altri codici cui la nostra capacità analitica è chiamata a decodificare) non sono stati forniti se non in modo discontinuo e disorganizzato dalle scuole del nostro paese. Come sottolinea Pasquale Iaccio,

«[...] non si capisce bene per quale ragione non si è pensato, in sede scolastica, di dotare gli alunni di un minimo di nozioni e di metodologie che

li mettessero in grado di padroneggiare e decodificare il flusso sempre crescente delle immagini da cui sono sommersi quotidianamente»²⁷

Tuttavia, la pedagogia attenta alla formazione di bambini e ragazzi che sappiano relazionarsi al mondo che li circonda non è stata del tutto latitante: esistono varie pubblicazioni, soprattutto a cavallo tra gli anni ottanta e novanta del secolo scorso, che hanno cercato tanto di dare degli strumenti di analisi e comprensione ai ragazzi quanto di fornire delle pratiche di insegnamento ai professori, di modo tale che il dibattito suscitato dai film visti in classe non risultasse fine a se stesso, ma comportasse in primo luogo un approccio, da parte dei ragazzi, al mezzo cinema visto come tramite di una conoscenza, dall'altra che garantisse un vero approfondimento degli argomenti trattati, con uno slancio particolare nell'apertura all'interpretazione (ovviamente guidata dall'insegnante e veicolata da delle basi sufficientemente solide di conoscenza del mezzo cinematografico).

Sono due i motivi principali di questo nuovo interesse: in primo luogo c'è stato, nei due decenni precedenti lo sviluppo dell'utilizzo del cinema nella didattica, un avvicinamento alla materia da parte degli accademici (da Marc Ferro a Pierre Sorlin, per citare alcuni dei nomi più prestigiosi), che da un lato hanno riconosciuto il potere di trasmissione del mezzo in sé e la sua validità come documento, dall'altro si sono spogliati della sicurezza di detenere un primato sulla qualità della disciplina storica trasmessa dai libri accademici; vi è poi uno spostamento diremmo spontaneo della comprensione dei ragazzi, certo più abituati a decodificare “naturalmente” l'immagine per via della diffusione del film in sala e in televisione, naturalezza che deriva da una maggiore confidenza con le immagini data da una sorta di assimilazione involontaria delle strutture sottese al film (non certo sufficiente all'analisi, ma certo un buon punto di partenza per l'approccio didattico).

È bene però porre l'accento sull'utilizzo della locuzione “cinema nella didattica”: il cinema come strumento educativo è stato considerato secondo due visioni contrastanti già qualche decennio dopo la nascita del mezzo vero e proprio,

²⁷ Pasquale Iaccio, *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli, 1998, pag. 15.

la prima vedendo il cinema come una distrazione ludica e addirittura pericolosa per gli studenti, spinti dalla loro scarsa dose di conoscenza a una corruzione tanto culturale quanto morale, l'altra considerando il cinema come uno strumento certo utile all'insegnamento, ma distinguendo tra un cinema educativo e un cinema di evasione²⁸. Gli entusiasmi, alla prima diffusione del mezzo, erano contenuti, ma comunque esistevano: certo non prendevano troppo in considerazione le varie possibilità di mistificazione tipiche del cinema, né potevano prevedere che di lì a poco il cinema (nella scuola e non solo) sarebbe stato preso in ostaggio per ottemperare alle regole di una serrata propaganda. Nel dopoguerra, con i film di Rossellini e l'avvento del cinema moderno (il quale mette in luce i meccanismi interni al film), la consapevolezza di una didattica fatta non *di* film, ma *con i* film cresce, e con essa la necessità di un metodo secondo il quale interpretare e insegnare tramite il cinema. L'insegnamento è da intendersi sia come didattica che come pedagogia: nel primo caso un metodo utile per insegnare in un modo nuovo (che non significa necessariamente meno serio o impegnativo) le materie scolastiche avvalendosi di un *medium* più completo, perché provvisto insieme di immagini, suoni e parole, che può trasmettere emozioni significative utili a far comprendere più in profondità il peso di un determinato avvenimento storico e insieme renda perfettamente l'idea di polisemia, portando gli studenti a ragionare e cogliere i vari messaggi che il film può comunicare; dall'altro una pratica che, attraverso la metodologia, fornisca gli strumenti per discernere la verità dalla menzogna, quindi per indagare in profondità senza farsi soggiogare dalla potenza espressiva del cinema. Quest'ultima finalità emerge anche nella prima Conferenza internazionale di Amsterdam sull'educazione cinematografica della gioventù, che già nel 1957 si propone di:

assicurare una migliore comprensione del linguaggio cinematografico;
permettere un pieno apprezzamento estetico del film; sviluppare un senso critico che permetta di situare i valori e le attitudini proposte dal cinema.²⁹

28 Cfr. Michele Marangi, *Insegnare cinema. Lezioni di didattica multimediale*, Utet, Torino, 2004, pagg. 4-6.

29 *Ibidem*, pag. 19.

E, già nel 1963, il pedagogo Giuseppe Flores d'Arcais riferiva tre aspetti del film didattico:

uno [...] che si presenta come momento nella e della lezione, cioè come fase di un processo di spiegazione o di illustrazione di un determinato argomento, e come chiarificazione di un determinato problema o di un aspetti di un problema; un altro, onde il film serve di introduzione alla lezione, quasi preludio o presentazione globale di argomenti che verranno successivamente illustrati; e un terzo, onde il film è piuttosto conclusione o riassunto di lezioni.³⁰

Scendendo nel particolare, il cinema storico ha la particolare valenza di rendere il passato più avvincente (come ci ricorda Rosenstone citando Hitchcock, «il film è la vita senza le parti noiose»³¹), ricreandone gli eventi e concretizzandone i problemi storici nel presente. In questo senso il ruolo della funzione pedagogica del cinema è quello di ricordare allo spettatore che il mezzo cinema rende soltanto una riproduzione della realtà; di conseguenza, «la messa in scena del passato deve essere usata soprattutto per sollevare curiosità, per suscitare domande, e quindi spingere verso l'approfondimento»³². Aggiunge ancora Flores d'Arcais :

Che il film debba essere anzitutto interessante e che, oltre a ciò, debba rispondere alle leggi della propria struttura e del proprio linguaggio, cioè che sia anzitutto e propriamente film, dovrebbe essere inutile sottolineare [...].³³

Il compito dell'insegnante sarà quello di educare gli alunni all'interpretazione dell'immagine, fornendo loro gli strumenti per decodificare la struttura e il linguaggio propri del cinema. Ciò significa ampliare l'analisi a diverse possibilità nell'utilizzo di differenti strumenti, strutturare una ricerca che mantenga una coerenza, ossia si basi su dei presupposti, su delle ipotesi specifiche e che si ponga

30 Giuseppe Flores d'Arcais, *Pedagogia e didattica del cinema*, Brescia, Editrice La Scuola, 1963, pagg. 22, 23.

31 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 36

32 Mariolina Diana, Michele Raga, *Cinema e scuola. I film come strumenti di didattica*, Brescia, Editrice La Scuola, 2002, pag. 128.

33 Giuseppe Flores d'Arcais, *Pedagogia e didattica del cinema*, cit., pag. 24.

degli obiettivi da raggiungere, permettere a chi si pone come analista di non perdere il godimento emozionale scaturito dal film, ma che anzi lo tragga proprio dall'analisi attenta dei meccanismi del film, far convergere dunque il proprio sapere e le proprie idee, in modo tale che tutto questo si concretizzi in una visione personale.³⁴

5.3.1 Metodologia didattica

La metodologia didattica che si vuole qui esporre non potrà essere ovviamente esaustiva, universale e completa. Verranno riproposti alcuni schemi proposti da vari autori e si cercherà, secondo queste idee, di costruire una metodologia che tenga in considerazione le problematiche riscontrate nelle varie proposte e messe in pratica dei metodi. A questo proposito, è bene sottolineare già in partenza come molto spesso la pratica si basi su un certo grado di rigidità nell'utilizzo di pratiche derivanti dalla cosiddetta grammatica cinematografica, metodi analitici e giudizi estetici applicati laddove la teoria ne sconsiglia caldamente l'utilizzo, rivelando iati importanti (e poco confortanti) con l'ipotesi di partenza, la quale prevede principalmente il distacco emozionale (suggerimento che, come vedremo nello specifico, non è del tutto consigliabile).

Marangi³⁵ elenca una serie di proposte di tre autori francesi: Lefort, Dalmais e Prédal. Il primo mette a punto una pratica che segue dei passi consecutivi: dapprima la visione del film in aula, al quale segue un dibattito sulle prime impressioni scaturite dal film. A questo punto il film deve essere analizzato nella sua costruzione narrativa prima che formale, per poter ipotizzare quali fossero le intenzioni del regista. In ultimo, il film viene analizzato dal punto di vista strutturale. Vediamo da questo schema di operazioni che sarà necessario fornire agli allievi la giusta conoscenza di narratologia e di basilare grammatica cinematografica perché possano cogliere autonomamente le sfumature di significato date dall'uso di un'inquadratura o da una serie di inquadrature, o per analizzare la caratterizzazione dei personaggi e le loro relazioni. Il problema di

³⁴ Michele Marangi, *Insegnare cinema. Lezioni di didattica multimediale*, cit., pag. 80.

³⁵ Cfr. *Ibidem*, pagg. 103-106.

questo metodo è che, partendo con una visione per così dire informale, per poi tradurla dalla sfera iconica a quella linguistica con un discorso sul film e solo dopo analizzare il film nelle sue particolarità stilistico-formali e narrative potrebbe disattendere la volontà di autonomia dell'allievo, che vedrebbe sistematicamente ribaltata la sua interpretazione. Sarebbe dunque metodologicamente più corretto partire dall'analisi della forma del film, del suo contenuto iconico e narratologico e passare a quel punto a un'interpretazione personale.

Dalmais cerca appunto di formare il gusto personale dei ragazzi, per mantenere il piacere del cinema e non farlo diventare una materia di stampo tradizionale. Insegna il vocabolario per la tecnica del cinema e proprio per questo, nonostante tenti di mettere in pratica una didattica applicativa, gli schemi standard del suo metodo si rivelano abbastanza rigidi. Schemi che, in fin dei conti, è necessario siano strutturati secondo delle regole precise, giacché l'interpretazione sottende a una lettura anche strutturale della tecnica, non solo del messaggio.

Infine Prédal rintraccia tre momenti utili ad avvicinare l'allievo al cinema: la visione, la riflessione, la realizzazione. Nella sua idea, Prédal non intende fare un corso sulla grammatica cinematografica, ma spinge l'allievo a focalizzarsi su alcuni aspetti che siano significativi all'interno del film. Se però dal lato teorico Prédal si rivela interessato a non fissare l'analisi su un solo significato del film per enfatizzare la polisemia dell'immagine, sul lato pratico fissa le sue critiche ad alcuni lungometraggi su aspetti tecnico-stilistici che, secondo il suo parere, sviano dal senso preciso del film. In ogni caso non viene tenuto in considerazione il fatto che un'analisi adeguata senza nessuno strumento per poterla eseguire non può essere in alcun modo un'analisi completa, e l'indagine effettuata senza cognizione di causa potrebbe rivelarsi non del tutto fedele ai passaggi del film e alle sue intenzioni. Questo non significa che il senso di un film sia unico e analizzabile secondo un metodo scientifico, ma è altrettanto vero che il metodo dell'analisi si rivela spesso efficace per comprendere i meccanismi interni del film, che spesso, a una visione superficiale, non risaltano. Proprio il film storico, se non viene analizzato secondo un'attenta indagine (basata sulle pratiche analitiche tanto della teoria del cinema quanto della storiografia) potrebbe condurre a interpretazioni

falsate di un messaggio o, peggio ancora, di un avvenimento.

Come comportarsi, dunque, nei confronti del film storico in ambito didattico? Mariolina Diana e Michele Raga³⁶ propongono un metodo pratico di analisi del film come strumento di didattica della storia che intelligentemente parte dalla contestualizzazione storica del film stesso (seguendo la classificazione di Marc Ferro secondo la quale il film veicola principalmente un messaggio storico legato al periodo in cui è stato girato), per poi calarsi in un'indagine del linguaggio usato all'interno del film e incentrarsi sul suo aspetto narrativo. Solo dopo aver compreso gli aspetti linguistici si passa alla pratica analitica della cinematografia, scomponendo il film per analizzarne l'aspetto tecnico e comprenderne ulteriormente la struttura narrativa che a esso sottende. Propongono infine alcuni metodi pratici di lavoro di analisi, basati sull'intenzione di rendere più interessante l'indagine storico-cinematografica: il primo è l'individuazione del contesto storico, tramite il ricorso a fonti scritte e dedicate all'argomento, per poi poter rispondere ad alcune domande: «quando è accaduto esattamente ciò che nel film ci viene mostrato? È possibile determinare il giorno, il mese, l'anno in cui si è verificato l'episodio che ci è stato raccontato dal film?»³⁷; il secondo metodo riguarda il confronto del film con altre produzioni che riguardano lo stesso argomento, come per esempio un altro film, il libro da cui il film è stato tratto oppure la vicenda storica sulla quale si basa il film, le fonti storiche che abbiamo a disposizione, i filmati di repertorio sull'argomento, se disponibili.

Diana e Raga fanno un esempio particolarmente preciso per sottolineare l'importanza della contestualizzazione e del confronto per comprendere il messaggio veicolato dal film e il contesto storico che circonda la sua produzione: la comparazione è tra *Il grande dittatore* di Chaplin e *Il trionfo della volontà* di Riefenstahl, più precisamente la scena del discorso di Adenoid Hynkel e il quella del discorso di Hitler. Il film documentario di Riefenstahl, che a colpo d'occhio e secondo logica dovrebbe essere più fedele alla storia rispetto alla finzione del film chapliniano, si rivela un film di propaganda, mentre, inquadrando l'opera di

36 Cfr. Mariolina Diana, Michele Raga, *Cinema e scuola. I film come strumenti di didattica*, cit., pagg. 128-131.

37 *Ibidem*, pag. 129.

Chaplin nel suo contesto storico, dando un quadro di come erano viste Germania e Italia dagli alleati.³⁸

L'ultimo metodo proposto contempla invece la caccia all'errore, una sorta di gioco per mantenere alta la concentrazione degli allievi; come del resto sottolineano gli autori,

[...] quel che conta, al di là di inutili pedanterie, è rendersi conto che un film storico può contenere delle imprecisioni e che occorre sempre mantenere una distanza critica.³⁹

È possibile a questo punto concludere che la didattica del film (storico e non) all'interno delle scuole non dovrebbe incentrarsi soltanto sull'utilizzo di un supporto per le lezioni di qualsivoglia materia, ma sarebbe un utile strumento di approfondimento che fornirebbe ai ragazzi una maggiore senso critico e strumenti d'analisi per una comprensione profonda dei messaggi veicolati dalla polisemia dell'immagine. Non bisogna però cadere nel tecnicismo assoluto, ossia credere che l'appoggio del metodo sia di fondamentale importanza per andare di poco oltre il messaggio superficiale che il film trasmette: come giustamente sottolinea Christian Metz,

i linguaggi dell'immagine, quali essi siano (cinema, televisione ecc.), hanno tutti in comune la caratteristica di fondarsi ampiamente, *all'inizio*, sulla percezione visiva: questa [...] assicura un primo livello di intelligibilità che non ha alcun equivalente nelle lingue e che, in larga misura, non ha bisogno di essere insegnato.⁴⁰

Secondo Metz, esistono due diversi tipi di insegnamento dell'immagine: il primo è l'accostamento a ciò che viene definita la “sintassi cinematografica”, ossia il «riconoscere un certo numero di configurazioni significanti specificamente

38 Cfr. Mariolina Diana, Michele Raga, *Cinema e scuola. I film come strumenti di didattica*, cit., pag. 123.

39 *Ibidem*, pag. 131.

40 Christian Metz, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975, pagg. 114, 115.

iconiche»⁴¹; il secondo è invece l'insegnamento dei simboli extra-iconici, vale a dire delle nozioni culturali che Metz riconduce a un fattore di appartenenza sociale, laddove un allievo che non sappia riconoscere queste icone culturali verrebbe declassato.⁴²

L'avviso che dà Metz (che può essere posto a chiusura di questo breve e certo non esaustivo *excursus* nell'insegnamento del cinema) è di non eccedere con la pratica normativa:

l'analisi non normativa di molte immagini (belle o brutte) la messa in rilievo di costruzioni di immagini a forte ricorrenza (“banalità”) o al contrario di figure iconiche inedite (“originalità”) - in una parola l'*informazione* e la *descrizione* (nel senso forte che questo termine ha in linguistica) che metteranno progressivamente in grado l'allievo [...] di arrivare a possedere una lista personale delle immagini “belle” e “brutte” [...].⁴³

Metz parla in questo caso di una sorta di conformità didattica nel saper riconoscere esteticamente il “bello” e il “brutto” non come giudizi di valore estetico, ma come conoscenza d'analisi dell'immagine; valgono in ogni caso le stesse focalizzazioni proposte da Metz (informazione e descrizione) per poter indagare con serietà il film storico, e sono dunque questi gli strumenti importanti che la scuola deve dare agli allievi per fare in modo che siano in grado di codificare il film che hanno di fronte e di giudicarlo come una buona o cattiva produzione storica, sia essa presa in considerazione come veicolo di un messaggio culturale o come documento.

41 Christian Metz, *La significazione nel cinema*, cit., pag. 116

42 Cfr. Christian Metz, *La significazione nel cinema*, cit., pagg. 119, 120.

43 *Ibidem*, pagg. 121, 122.

6 IL CINEMA COME FONTE PER LA STORIA

6.1 Due diversi tipi di valenza documentale

Fin qui si è analizzato il rapporto tra cinema e storia sotto il profilo rappresentativo e didattico, ossia i metodi di rappresentazione della storia attraverso il cinema e come il cinema possa fornire un supporto per l'insegnamento della storia. Si è già accennato al fatto che un film, sia esso documentario o di finzione, può diventare un documento che attesti usi e costumi di un determinato periodo, nonché lo svolgersi immediato di un particolare evento storico. Il cinema, insomma, diventa elemento necessario per la lettura storica del periodo che è stato possibile filmare tramite il mezzo cinematografico, perché ciò che viene catturato dalla pellicola rientra a tutti gli effetti all'interno delle fonti documentarie di possibile utilizzo da parte dello storico di professione. Se da un lato il cinema ci offre un altro tipo di documento sul quale è possibile basarsi per analizzare le società, le culture, le ideologie impresse sulla pellicola, dall'altro è possibile applicare il processo inverso: per analizzare queste società si partirà dunque dalla loro risposta a determinati film, ossia dall'incidenza del mezzo cinematografico nel determinare taluni processi storici. È dunque possibile affermare che,

sia esso inteso come “fonte”, ovvero come luogo in cui sono iscritti significati socialmente rilevanti, sia individuato come “agente”, attraverso la sua funzionalità intrinseca alle logiche di sviluppo e modernizzazione del sistema sociale, il mezzo cinematografico conquista uno statuto di legittimità che non può più essere ridotto all'applicazione di quelle teorie dell'applicazione che [...] non ne comprendono la complessità e l'incidenza all'interno della storia contemporanea.¹

Per quanto riguarda la prima funzione del cinema all'interno dell'analisi storico-sociale, un esempio è già stato tratto da Sorlin nel capitolo quarto (pagg. 69, 70).

¹ Sergio Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma, 2003, pagg. 54, 55.

Per quanto riguarda invece il cinema come agente della storia, Marc Ferro porta un esempio della doppia accoglienza che ebbe *La grande illusione* (di Jean Renoir) nell'anno della sua uscita nelle sale francesi (1937) e delle reazioni che scatenò (e dei loro perché) nella Francia del dopoguerra (1946).

La stampa di sinistra salutò *La grande illusione* come un'opera pacifista, che militava in favore del riavvicinamento dei popoli. [...] La reazione delle autorità hitleriane rafforza questa opinione: il film fu proibito perché intaccava lo slancio nazionalista, mostrava gli ebrei sotto un aspetto simpatico e faceva vedere una donna tedesca che si dava a un prigioniero francese. [...] Tuttavia, altre reazioni di fronte allo stesso film attestano che il suo contenuto non era privo di ambiguità: [...] Goering era entusiasta del film; al contrario, il ministro socialista Spaak lo proibì in Belgio per la stessa ragione per cui la Warner Bros lo rifiutò negli USA, giudicando il film “troppo fanatico”. [...] Nel 1946, con uno straordinario ribaltamento di senso, il film viene recepito come un ideale invito alla collaborazione.²

Se da un lato, dunque, la critica francese del 1937 percepisce il film come antimilitarista (impressione in un certo senso confermata dalla volontà *dell'establishment* hitleriano di voler censurare ampiamente il film), la società francese del dopoguerra, scossa da un'occupazione violenta e non raramente tacciata di collaborazionismo, intravede in quelle immagini un avvicinamento al regime nazista e una bieca riproposizione dei pregiudizi verso i francesi, nonché degli elementi, ovviamente involontari da parte dell'autore, che potrebbero caratterizzare un virtuale appoggio al governo di Vichy (formatosi però solo nel 1940).

Quello di osservare il giudizio dato dal pubblico, dalla critica, da uno stesso regime politico a un film, ovvero l'interpretazione che ne dà un gruppo eterogeneo di persone, non è l'unico metodo (e non è il più fedele alla realtà sociale) per comprendere i comportamenti, gli stili, le idee di un gruppo più o meno vasto di persone circa un determinato argomento. Come sottolinea Pierre Sorlin,

² Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980, pagg. 69, 70, 74.

per intravedere il possibile impatto del cinema, non basta seguirne le oscillazioni della frequentazione, bisogna tentare di precisare che tipo di piacere o di sensazione la gente provò, che cosa imparò, come la frequentazione delle sale influì sulle relazioni sociali.³

Nella vasta area di analisi della storia sociale, il cinema (mezzo in continuo cambiamento, ormai più che centenario, largamente diffuso e largamente *creduto*) si è radicato nella vita quotidiana delle persone tanto da modificare una serie di fattori (economici, produttivi, relazionali, di costume, ecc.) in maniera assai rilevante. Tanto il documento filmato quanto il cinema di finzione e il documentario hanno fatto sì che la società costruisse sul racconto il proprio immaginario, secondo un meccanismo che ha sostituito alle personali reminiscenze un pacchetto di immagini selezionate, modificate e poi distribuite al pubblico; di contro, esistono molti esempi di film o documentari che hanno invece stimolato il dibattito basato sul ricordo, come *Il dolore e la pietà* di Ophüls o *Notte e nebbia* di Resnais, per citarne alcuni⁴. D'altra parte il cinema storico si afferma per i modelli socio-culturali che vengono proposti, come per esempio un'ampia rappresentazione dell'immaginario che già era del romanzo storico, che in Italia punta alla formazione dell'identità culturale della neonata nazione e centralizza il ruolo delle masse all'interno della modernità (l'ideologia del moderno è del resto l'argomento principale di tutto il cinema occidentale, che da un lato rispecchia e dall'altro influenza il sistema sociale).⁵

Come si è già visto, la narrazione nel cinema è composta da un complesso sistema di codici che veicolano valori, opinioni, certezze, ideologie non necessariamente nuove, ma anche mutate da altri tipi di narrazione. L'impatto di questo mezzo sulla società, sul suo modo di interpretare ciò che avviene intorno a sé tramite la fonte da cui apprende le notizie è, da un lato, un problema che bisogna affrontare quando si parla di cinema a livello educativo, di trasmissione del sapere; dall'altro è invece un fenomeno di ampia portata e grande importanza

3 Pierre Sorlin, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013, pag. 72.

4 Cfr. William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006, pagg. 166, 167.

5 Cfr. Sergio Brancato, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, cit., pagg. 61, 62.

per analizzare e comprendere le società che tramite il cinema hanno ricevuto la maggior parte delle notizie di attualità: la prima e la seconda Guerra Mondiale, per esempio, sono state seguite dai cittadini delle nazioni coinvolte tramite cinegiornali quasi mai neutrali, oltre che aver subito l'influsso culturale di una forte propaganda.

6.2 Esaminare il film come documento

Robert Rosenstone ha dedicato un saggio ai due differenti tipi di approccio al film storico, dividendoli in due modi principali: esplicito e implicito. Il modello esplicito è il sistema di approccio che è stato appena delineato, secondo il quale i film sarebbero «il riflesso delle preoccupazioni politiche e sociali dell'era in cui il film è stato prodotto»⁶. Il modello implicito, al contrario, considera il film storico come la riproduzione, sullo schermo, di un libro, soggetto dunque a tutte le variabili di giudizio proprie dei testi scritti; ciò comporta essenzialmente due questioni: la prima è che la storia scritta sarebbe l'unico modo di comprendere la storia, l'altra è che la storia scritta sarebbe uno specchio della realtà.⁷

Le questioni sollevate sono state del resto le premesse con le quali la storiografia si è approcciata al film storico dalla sua nascita fino, ad opera di rarissimi e sparuti storici controcorrente, agli anni cinquanta, e che hanno perso quasi completamente la loro forza verso la fine degli anni settanta (nel 1976 esce *Cinema et histoire* di Ferro e *The historian and film* di Smith). Sono premesse del tutto errate, basate su uno scetticismo acritico nei confronti del cinema come risorsa documentale: a ben guardare, non solo le pellicole possono essere analizzate secondo i medesimi metodi con i quali lo storico analizza i libri secondo le metodologie storiografiche, ma addirittura la catalogazione del materiale cinematografico avviene secondo rigidi protocolli che non si fatica a accostare a quelli di un qualunque archivio cartaceo. È paradossale notare come non siano stati per primi gli storici a accorgersi delle potenzialità documentarie delle testimonianze all'interno dei film,

6 Robert A. Rosenstone, *The historical film as real history*, Film-Historia, Vol. 5, No.1 (1995), pag. 5.

7 Cfr. *Ibidem*, pag. 6.

in particolare dei filmini amatoriali, etichettati, nei casi migliori, come produzioni di basso livello, se non nemmeno presi in considerazione. Dagli anni sessanta il cinema si avvale dell'appoggio di questi filmati per raccontare le storie di un personaggio o le dinamiche di memorie dimenticate, ma prima ancora sono stati gli antropologi a comprendere l'importanza di tali testimonianze; gli storici hanno sviluppato solo in anni recenti il loro interesse nei confronti di queste riprese, accumulando lacune storiografiche.⁸ Difficile comprendere un simile distacco, derivato sostanzialmente da una rigidità metodologica tutt'altro che lungimirante, peraltro facilitata da un metodo ormai consolidato di consultazione delle fonti.

William Hughes, nel libro curato da Paul Smith *The historian and film*, sottolinea come, anche di fronte al film, lo storico sia posto dinnanzi a questioni riguardanti la sua datazione, il punto di vista, l'autenticità e la possibilità di avere a che fare con un falso⁹. Tutte notizie che vengono spesso rivelate dal film stesso, attraverso la sua analisi interna e esterna; come fa notare Hughes, infatti,

alcuni elementi stilistici di un film possono indicare la sua fonte, o la sua data approssimativa. In più, il contenuto visivo di un film può fornire indizi importanti. Stili architettonici, luoghi storici, il livello dello sviluppo tecnologico, mezzi di trasporto, mode, mobilio e altri elementi decorativi, manifesti, simboli, uniformi, addirittura stili di linguaggio o comportamento sono indicatori utili allo storico che stia cercando di posizionare cronologicamente o geograficamente un filmato. [...] Il film è stato girato a colori e, se così fosse, con che metodo? Il film ha una traccia audio sincrona? Il cameraman usava lo zoom? Rispondendo a queste domande elementari, chiunque conosca l'evoluzione della tecnologia cinematografica dovrebbe essere in grado di formulare stime relativamente accurate circa data e autenticità del filmato in questione.¹⁰

L'analisi interna del film, ossia lo studio del suo contenuto, del documento proiettato (e dunque “letto”), fa emergere informazioni utili allo storico per

8 Cfr. Annacarla Valeriano, *I film di famiglia come fonte storica*, in AA.VV., *Fascismo e realtà locali*, Storia e problemi contemporanei, n. 46, a. XX, (settembre-dicembre 2007)

9 Cfr. William Hughes, *The evaluation of film as evidence*, in Paul Smith, *The historian and film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976, pag. 49.

10 *Ibidem*, pagg. 49, 50.

rispondere alle varie domande che necessariamente devono essere poste a un documento per poterlo considerare affidabile. Come veniva già evidenziato nel terzo capitolo, lo storico deve interrogare i suoi documenti tramite il 'lungo giro', analizzando in primo luogo le pratiche della società contemporanea al documento esaminato (vedi pag. 44). In sostanza, il documento scritto e quello filmato non hanno distinzioni particolari per quel che riguarda la pratica analitica, fermo restando che i due tipi di linguaggio, e quindi il tipo di comunicazione, sono distinti e differenti.

Analogia che non vale solamente per l'analisi interna: anche l'approccio esterno al documento, ossia l'indagine condotta non sul contenuto del film ma su ciò che lo circonda può fornire notizie importanti per lo storico. Sempre secondo Hughes

il ricercatore può estrapolare informazioni dalla stessa confezione del film. I produttori marchiano e numerano i loro prodotti direttamente sulla copertura. [...] Alcuni documenti di supporto forniscono informazioni più utili. Vecchi numeri dei cataloghi dei distributori descrivono il contenuto del film e la sua durata precisa. Informazioni di questo tipo sono d'aiuto per stabilire se il filmato di cui dispone lo storico sia stato manomesso o sia invece originale. [...] Il ricercatore deve essere in grado di collocare frammenti di filmato o scene tagliate, per mettere insieme un quadro visivo più completo. Che mostrino qualcosa dell'evento in questione o meno, questi dati aiutano il ricercatore a giudicare la qualità della sua fonte perché forniscono indizi sui modelli di selettività del regista nel costruire il suo film concluso.¹¹

Il problema principale sembra dunque trovare una metodologia di approccio al film per la sua analisi storica, cioè la comprensione delle motivazioni per il quale è stato realizzato, in che frangente e da chi è stato girato, chi l'ha voluto o l'ha richiesto, insomma domande tra le più varie che riguardano la credibilità del filmato, oltre ovviamente alla sua datazione, la collocazione geografica e la sua distribuzione, il suo impatto sul pubblico e sulle convinzioni, le credenze, i malumori, le paure scaturite dalla sua visione.

¹¹ William Hughes, *The evaluation of film as evidence*, in Paul Smith, *The historian and film*, cit., pag. 50.

La ricerca condotta da Nina Schneider (University of Essex, UK) sulla propaganda durante il regime militare brasiliano cerca di individuare un metodo per l'analisi delle fonti cinematografiche. Schneider propone due modelli, uno “prospettico” e uno di “livello temporale”: il primo comporta la scelta, da parte del ricercatore, di quale prospettiva considerare per analizzare il filmato in suo possesso, se prendere dunque in considerazione il punto di vista del produttore, se analizzare il testo filmico o se valutare la posizione del pubblico; ognuno di questi approcci tralascia necessariamente informazioni che scaturiscono dagli altri e la scelta dipende dalle ipotesi di ricerca. Il “livello temporale” basa invece l'analisi sulla dimensione del tempo: vedere dunque il film come agente di creazione e insieme come prodotto dell'identità, tramite il cambiamento nello spazio e nel tempo della società del periodo considerato. Anche in questo caso, la scelta può ricadere su uno solo dei due aspetti.¹²

L'avviso di Pierre Sorlin nel campo dell'analisi del film è quello di non mischiare, attraverso comparazioni, la fonte scritta con quella visiva per decretare l'effettiva veridicità del filmato, anche se i due documenti sono contemporanei; è bene invece domandarsi il perché venga data più rilevanza a un determinato argomento o fatto, invece che a altri.¹³ Secondo Sorlin,

nel “leggere” un film, dobbiamo compiere un'analisi dettagliata [...] di tutti gli elementi contenuti in esso, per valutare il materiale e vedere come si rapporta con il resto del materiale. A questo punto dobbiamo chiederci: cosa sta succedendo? Come funziona? Cosa mette in rilievo il film? Che meccanismi di finzione sta usando, e alle loro spalle, che meccanismi sociali si celano? Non è questione di “spiegare” il film, o di comprendere ciò che esso “significa”. Sotto la patina unificatrice della storia, argomenti molteplici scorrono lungo il film, alcuni scompaiono subito, altri si sviluppano nel dettaglio. L'analisi deve estrarre questa molteplicità, mostrare che diversi

12 Cfr. Nina Schneider, *Critical reflection on film as a historical source: a case study of the military regime in Brazil*, in Nandana Bose, Lee Grieveson, *Using moving image archives*, Scope: an online journal of film and tv studies, Issues 17, 18 (June 2010), Department of culture, film and media, University of Nottingham, pagg. 19, 20.

13 Cfr. Pierre Sorlin, *How to look at an “historical” film*, in Marcia Landy, *The historical film. History and memory in media*, The Athlone Press, London, 2001, pagg. 45, 46.

approcci sono possibile verso ogni film...¹⁴

È del resto anche il pensiero di Rosenstone quello di non poter confrontare la storia scritta con la storia al cinema, perché la parola e le immagini lavorano in maniera differente: le parole hanno la possibilità di generalizzare o rendere un concetto attraverso dei simboli, mentre il film, con i suoi codici, deve farlo attraverso le immagini, in un modo completamente diverso, il compito dello storico è saper leggere i simboli e le sintesi del vocabolario filmico.¹⁵ La lettura di questo codice di rappresentazione sarà necessaria per comprendere il film in funzione della storia, per aggiungere un punto di vista, un'indagine più approfondita, un nuovo tassello alla conoscenza storica:

Per essere considerato «storico», invece che un semplice film in costume che usa il passato come set per una storia romantica o un'avventura, il film deve prendere in considerazione, direttamente e indirettamente, i problemi, le idee, i dati e gli argomenti del discorso storico in corso. [...] Come ogni altra produzione storica, un film deve essere giudicato in termini di conoscenza del passato che già possediamo.¹⁶

Tuttavia, una volta rilevati gli elementi indicati da Rosenstone, il problema rimane valutare la verità dei contenuti di una pellicola. In primo luogo è necessario, come già detto in precedenza per le altre due funzioni del cinema, saper riconoscere il linguaggio proprio del mezzo cinematografico, in primo luogo il montaggio e la ripresa: per capire in che modo la pellicola è stata girata, tagliata e montata è necessario saperne intravedere i tagli e gli stacchi, conoscere le inquadrature e il loro impatto psicologico su chi le guarda per comprendere se sono state appositamente studiate oppure sono frutto di una registrazione casuale. Tanto è facile manipolare una pellicola, quanto è semplice capire in che modo è stata manipolata.

È importante anche chiedersi perché (e per chi) la pellicola è stata girata: risulta

14 Pierre Sorlin, *How to look at an "historical" film*, cit., pag. 47.

15 Cfr. Robert A. Rosenstone, *The historical film as real history*, Film-Historia, Vol. 5, No.1 (1995), pag. 8.

16 *Ibidem*, pag. 9.

abbastanza chiaro che un filmato di epoca nazista nel quale viene elogiato il partito e i suoi traguardi sia stato girato appositamente per quello scopo e non sia invece la registrazione casuale di un partecipante alla manifestazione, come è possibile che la folla che si vede nel filmato non si trovasse lì casualmente, ma sia stata appositamente costruita. L'osservazione dei vestiti e dei comportamenti della folla, in questo caso, potrebbe aiutare l'analisi. Inoltre è importante considerare i documenti circa la censura o i patrocini di una produzione cinematografica e valutarne l'influenza sul risultato finale; in caso di censura (e anche in linea di massima) è necessario cercare più significati possibili all'interno di un film: come si è già detto nei precedenti capitoli, esiste la possibilità che il film sviluppi più piani di significazione, in particolare se il film è stato girato in un periodo durante il quale un ente di censura preventiva controllava le produzioni cinematografiche. Il target di pubblico a cui è destinato un film e la sua ricezione sono altri elementi utili a comprendere quanto il film abbia contribuito a creare un immaginario comune di una situazione, di un periodo o di un personaggio o ceto sociale. Per fare un esempio, i film hollywoodiani degli anni venti erano girati in due diverse versioni per gli Stati Uniti e per i paesi in cui venivano esportati, cambiavano quindi la durata, ma anche in stile e contenuti; anche oggi il mercato è differenziato: i film di Hollywood destinati al mercato europeo hanno contenuti più espliciti per quel che riguarda violenza e erotismo rispetto agli stessi film destinati al pubblico americano.¹⁷

6.3 Documenti scritti e documenti filmati

Come è possibile comprendere, la teoria di Rosenstone secondo la quale storia scritta e storia per immagini non vanno di pari passo, ma sono anzi due distinte branche di analisi della stessa disciplina è dimostrata dalle differenze del metodo d'indagine: per quanto si avvalgano di un tipo di ricerca molto simile per reperire i documenti, la loro lettura, la loro analisi e la loro interpretazione è differente, anche quando le due discipline si incrociano come nel caso del film come fonte

¹⁷ Cfr. Kristin Thompson, David Bordwell, *Film History. An introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003, pag. 4.

per la storia.

Esiste però un punto in comune tra i due metodi di rappresentazione della storia: entrambi sono problematici e nessuno dei due può dare allo storico la certezza di stare utilizzando documenti del tutto affidabili; la storia è in ogni caso interpretazione di un periodo storico e comprensione delle sue dinamiche e trasformazioni e il film svolge in questo caso una duplice funzione: da un lato è il mezzo grazie al quale un regista può veicolare in maniera volontaria la sua interpretazione di una ricerca basata su documenti analizzati secondo i metodi della storiografia, e quindi non è soltanto mezzo di diffusione di una visione della storia, ma delle fonti sulle quali questa storia è stata costruita; dall'altra il film diffonde in maniera semi-volontaria (e a volte del tutto involontaria) la testimonianza di un passato che altrimenti sarebbe andato perduto, non solo in funzione di ciò che è rimasto inciso sulla pellicola, non solo in funzione del suo pubblico e dell'intorno sociale del periodo in cui il film è stato girato, ma anche per le trasformazioni tecnologiche di cui si può tracciare un'evoluzione e alle dinamiche economiche, produttive e distributive delle varie aziende cinematografiche. Per questo motivo esiste la storia del cinema, anch'essa capace di raccogliere importanti informazioni su un periodo storico "cinematografico": gli anni di *Ombre rosse* sono diversi dagli anni di *Trainspotting*, così come l'Italia dei film di Risi non è la stessa Italia dei film di Sorrentino o Garrone. Ovviamente potremmo avere informazioni sul boom economico degli anni sessanta da un libro che analizzi il livello di inflazione, le cifre del PIL e le percentuali di debito pubblico di quel periodo, ma anche un film come *Il sorpasso*, nel suo attacco aggressivo alla società consumistica, ci propone un punto di vista diverso, sicuramente meno oggettivo e puntuale, ma dal quale possiamo estrapolare informazioni assai utili per capire i comportamenti, le credenze e le speranze della società di quel periodo.

Insomma, la storia fatta con i film è anch'essa una storia che parte da una domanda, analizza una porzione spazio-temporale precisa, ne comprende i problemi, cerca di risolvere delle lacune di conoscenza, aggiungendo un tassello a quella Storia che è stata descritta come inintelligibile e non dovrebbe essere

paragonato qualitativamente a nessun altro tipo di storia semplicemente perché diversa, ma non meno storia.

7 PER UNA CRITICA STORICO-CINEMATOGRAFICA

Il naturale risultato delle analisi effettuate su ciò che costituisce l'universo (ampio, a dire il vero) del rapporto tra cinema e storia è cercare di comprendere e delineare la metodologia di una critica che prenda in considerazione tutte le finalità del cinema nella storia e come storia. Un interessante spunto per comprendere quanto sia complicato applicare dei limiti precisi a ciò che viene definito “film storico” (soprascedendo alle regole generali emerse nel primo capitolo) è fornito dall'analisi di Marnie Hughes-Warrington, secondo la quale «la storia è negli occhi dello spettatore, non iscritta nel film stesso»¹. Del resto, questa affermazione è alla base dei due problemi principali degli studi storici in ambito cinematografico che sempre Warrington cerca di evidenziare; esiste infatti una differenza interpretativa incisiva tra chi studia e critica il film storico e chi ne è semplicemente sostenitore: il primo gruppo tende a raggruppare i film che incarnino il genere storico, mentre il secondo è spinto da una volontà più commerciale che vede ogni singolo film come una mescolanza di generi; inoltre, la prassi analitica degli studiosi del film storico è sostanzialmente basata sull'analisi della diegesi e della pratica tecnica, ossia i significati e le funzioni del film sono ricavati attraverso l'interpretazione dell'andamento narrativo e dei metodi di elaborazione dell'immagine (inquadrature, sequenze, montaggio ecc.). Questo comporta un altro punto di distacco con il pubblico, abituato a giudicare un film in base a informazioni esterne come le recensioni, lo star system, il luogo di proiezione e molti altri fattori.²

Come operare, dunque, per poter analizzare un film in base alla sua 'storicità', intesa come la presenza, sia all'interno che all'esterno del film, di un messaggio o discorso storico che rientri in una (o più d'una) delle finalità del rapporto tra cinema e storia? In primo luogo, abbandonando l'ostinazione nei confronti del genere puro, è spesso necessario confrontarsi con film che non espongono il discorso storico come sfera principale del significato del film in sé, ma lo celano all'interno della narrazione. A questo proposito è bene considerare a priori quale

¹ Marnie Hughes-Warrington, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007, pag. 190.

² Cfr. *Ibidem*, pag. 188, 189.

funzionalità del film storico si vuole estrapolare dal contesto: quanto emerge da questa ricerca (e in accordo con quanto affermato da Warrington), infatti, è che ogni film può essere considerato storico: non bisogna insomma prendere in considerazione, per una critica storica del film, solo pellicole che abbiano la principale finalità di rappresentare un determinato evento, ma anche quelli che contengano, in una narrazione dedicata a un argomento non storico, dei dettagli utili alla ricerca che si sta compiendo. Partendo dunque dalla distinzione fatta tra le funzionalità del film in ambito storico, si cercherà di delineare una critica del film che si basi sulle metodologie descritte nel terzo capitolo, focalizzando l'attenzione sulla fusione delle pratiche analitiche delle due discipline.

7. 1 La rappresentazione della storia

Nel corso di questa ricerca si è più volte sottolineato come la storia scritta e la storia per immagini siano situate su due livelli ben distinti, nonostante appartengano entrambe a un vasto insieme che comprende tutti i metodi di analisi della conoscenza e dell'elaborazione del significato storico di un'epoca, di un avvenimento, di un personaggio o di una società. Questo significa che la storia per immagini non deve essere necessariamente sottoposta a una critica accurata circa l'attinenza alla fattualità, come sembra invece succedere tutt'oggi: un film storico, infatti, è definito tale se i fatti che già conosciamo sono descritti e rappresentati secondo un impeccabile senso di precisione, perché più la narrazione si attiene alla nostra idea di come doveva essere un certo passato, più la nostra mente si immedesima nella rappresentazione di quel passato sullo schermo e interpreta gli avvenimenti come realmente accaduti. Ovviamente è possibile interrogare un film anche secondo il suo livello di storicità “tradizionale”, in funzione della sua aderenza fattuale sia storiografica che visuale: proprio Marc Ferro, in *Cinema e Storia*, riporta come questo metodo sia

il più usuale, eredità del positivismo [...]. Basta che un'équipe di esperti, preferibilmente storici, abbia controllato il lavoro, ed ecco brevettata l'opera,

quasi vinta la partita.³

È, del resto, il metodo più intuitivo, perché analizza la storia attraverso gli strumenti propri della disciplina, ma al contempo si rivela inefficace nella comprensione del messaggio storico e fallace per due motivi: il primo riguarda l'indagine in sé, che non può basarsi su regole specifiche di una sola delle due discipline; la seconda riguarda l'immagine, il suo scorrere e il suo difficile inquadramento in una struttura di significato ben precisa. Abbiamo già parlato del senso di presenza: questo è l'esempio più classico di come l'immagine possa trarre in inganno lo spettatore, anche quello più esperto, perché se il film ci cattura nel suo mondo, riprodotto secondo gli standard che lo spettatore si aspetta, il minimo errore cancella la celebre 'magia del cinema', catapultandoci nuovamente nel mondo reale e staccandoci da quello finzionale. È bene ricordare la regola fondamentale per approcciarsi a qualsiasi tipo di film: mantenere la giusta distanza dall'oggetto dell'analisi è necessario per evitare influenze derivate da un coinvolgimento eccessivo e, dall'altro lato, serve a scongiurare un distacco tale da impedire l'analisi narrativa e decifrare i codici del testo filmico.

Robert Rosenstone fornisce ancora una volta un esempio particolarmente interessante come spunto per comprendere il giusto approccio al film storico. Rosenstone considera il film *Walker* come la svolta nel suo modo di considerare il lavoro dello storico esposto attraverso il mezzo cinematografico: il film in questione mette in scena le vicende del corsaro William Walker, che nel 1855 prese parte, con una truppa di 58 uomini, a una guerra civile in Nicaragua divenendone, l'anno seguente, il presidente. Quando dopo dieci mesi l'esercito unito di Honduras e Guatemala sconfiggerà i suoi uomini, compirà il suo ultimo gesto: bruciare l'intera città di Granada, in America Meridionale.

Rosenstone spiega il grande impatto di questo film in questi termini:

Il film, *Walker*, racconta questa storia come una sorta di assurda *black comedy*, piena di anacronismi espliciti (computer, automobili Mercedes e riviste *Time*, tutti elementi che compaiono rapidamente) e umorismo

³ Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*. Feltrinelli, Milano, 1980, pag. 157.

esagerato. E tuttavia quando ho fatto un passo indietro e ho letto tutto ciò che è stato scritto sull'argomento dagli anni cinquanta dell'ottocento in inglese, francese e spagnolo (sette libri e svariati capitoli, saggi e articoli), è emerso che il film non solo fa un ritratto sorprendentemente credibile del democratico come imperialista, ma fornisce anche un'interpretazione provocatoria dell'uomo e delle sue azioni che può stare insieme a tutte le altre. *Walker* si situa chiaramente nel discorso che circonda Walker (e l'imperialismo americano) e lo commenta, e nella sua estetica, nei suoi tratti di scura assurdità, aggiunge qualcosa alla tradizione.⁴

Questo esempio ci fornisce non solo la prova che la storia può essere indagata anche senza aderire alla fondamentale richiesta di veridicità che sembra arrivare a gran voce da un pubblico formato dal semplice interessato e dallo storico di professione: è la riprova che, per analizzare un film nel quale viene rappresentata una vicenda storica, si deve usufruire anche degli strumenti di analisi storiografica, oltre che a quelli dell'analisi del film. Evidentemente Rosenstone ha tratto le sue conclusioni da un'indagine partita dalla scomposizione dell'oggetto film: così agendo gli sarà stato possibile dividere la rappresentazione narrativa del testo filmico (ornato di elementi di finzione funzionali alla realizzazione di una *black comedy* paradossale e ironica) da quella del testo storico. A ben vedere, Rosenstone non si interessa alla narrazione nel suo svolgersi cronologico: al contrario, le sue conclusioni mirano a confrontare il ritratto del personaggio storico descritto dal film con le rappresentazioni che ne sono state fatte dalla narrativa storica sull'argomento negli anni e nei secoli successivi allo svolgersi della vicenda. Questa operazione è possibile solo analizzando i codici di rappresentazione usati per veicolare il messaggio: isolando i comportamenti di Walker all'interno del film è possibile comprendere il significato storico che l'autore, Alex Cox, ha voluto affidare al suo personaggio (significato e rappresentazione che richiama quelle di altre indagini sulla figura di Walker: difficilmente questo significa che Cox abbia interpretato egregiamente la figura storica di William Walker, è più probabile che si sia ispirato ai libri di cui parla Rosenstone per caratterizzare il personaggio del suo film).

⁴ Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, Pearson, Edinburgh, 2006, pag. 8.

Insomma si possono in questo modo elencare le regole da seguire per analizzare un film storico:

- *applicare il metodo di analisi della cinematografia all'oggetto film*: come si è detto, segmentare e stratificare un film è necessario per isolare il messaggio storico, che viene veicolato dalla narrazione. Il susseguirsi cronologico degli avvenimenti non deve dunque essere considerato il soggetto dell'analisi, ma un elemento funzionale alla natura di rappresentazione specifica del film: ciò significa andare oltre le inutili minuzie dell'aderenza fattuale e materiale della rappresentazione stessa per cogliere l'oggetto storia che esse celano;
- *applicare il metodo di analisi della storiografia all'oggetto storia*: una volta individuato il messaggio storico è necessario mettere in atto un sistema di verifica che bisogna mutuare dall'analisi storiografica. Significa sostanzialmente comparare la narrazione che accompagna il soggetto storico dell'analisi con le fonti cartacee o cinematografiche di cui si dispone, ovvero con le possibili narrazioni storiche sull'argomento in questione. Solo in questo modo sarà possibile comprendere il reale grado di storicità del film, in base al contributo apportato all'insieme già esistente di indagini su un determinato argomento;
- *reperire le fonti*: quando si desidera analizzare un qualunque film sarebbe bene reperire la fonte principale da cui è nato: la sceneggiatura. La sceneggiatura non solo contiene tutte le idee di sviluppo narrativo e tecnico del film, può contenere appunti importanti del regista che possono ricondurre alle fonti su cui si è basato e, molto spesso, non sono in tutto identiche al prodotto finito, ponendo così allo studioso altri interrogativi (come, per esempio, chiedersi il perché una scena sia stata aggiunta o tagliata, un attore sia stato eliminato o un personaggio aggiunto, ecc.). Ma un film storico che si ispiri a vicende del passato non è necessariamente basato su una sceneggiatura scritta *ad hoc*: può basarsi su un romanzo, che può diventare esso stesso una fonte e far comprendere, per esempio, perché un romanzo dell'ottocento descrivesse un avvenimento sotto un determinato punto di vista mentre due secoli dopo un regista abbia rappresentato la stessa vicenda concentrandosi su particolari del tutto diversi, di fatto proponendone una visione differente;

– *contestualizzare il messaggio all'interno del periodo storico in cui è stato trasmesso*: la natura di per sé molteplice del significato attribuito al messaggio varia a seconda del contesto storico in cui il film viene prodotto e del contesto culturale che decifra i codici testuali della narrazione storica. Un esempio particolarmente pregnante può essere rappresentato dai film di propaganda nazisti: si conoscono bene i motivi per i quali questi film venivano girati e altrettanto semplice è costatare come il pubblico che assisteva alla proiezione di queste pellicole durante il regime interpretasse il messaggio di tali film in maniera totalmente differente rispetto al pubblico del dopoguerra. Questa differenziazione, oltre a fornirci una documentazione trasversale sul rapporto di diverse società nei confronti della mitologia creata dal ministero della propaganda del Reich durante gli anni del regime, offre diverse interpretazioni del messaggio storico (interpretazioni che in parte potrebbero sfuggire all'analisi effettuata da uno studioso contemporaneo, correndo il rischio di tralasciare alcuni elementi importanti per creare un quadro esplicativo sufficientemente ampio). Un altro esempio lo fornisce Carlo Ginzburg e questa volta prende in considerazione un film russo dell'epoca staliniana, *Ivan il terribile* di Ejzenštein: se visto senza comparazione con altre fonti su Ivan il terribile questo film potrebbe creare esso stesso un documento su questa figura storica, ma avendo a disposizione altri documenti che ci forniscono dei dati sulla vita di Ivan e sapendo che il film è stato girato in pieno periodo staliniano, salta subito all'occhio una palese analogia tra la figura di Ivan e la figura di Stalin. Il film diventa così un documento importante sulla cultura russa del periodo e sul punto di vista degli intellettuali russi nei confronti del dittatore.⁵

– *analizzare le strutture linguistiche dei dati storici e del film*: come fa notare Pierre Sorlin, la più significativa rivoluzione del sistema d'analisi delle fonti storiche è sopraggiunta con la nascita degli studi semiotici, nel secondo novecento: lo studio del linguaggio e dei suoi codici ha sconvolto il sistema analitico della storiografia che, una volta appurata la complessità di un linguaggio,

5 Cfr. Carlo Ginzburg, *Di tutti i doni che porto a Kaisàre... Leggere il film scrivere la storia*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994, pag. 149.

ha dovuto fare i conti con un metodo che non considerava la specificità dei modi linguistici, puntando a far emergere i fatti. Oggi la storiografia cerca di comprendere le relazioni tra gli individui in un dato periodo tramite l'analisi dei sistemi linguistici che le hanno regolate.⁶ Ciò significa che l'analisi storica di un testo non può prescindere dalla comprensione dei meccanismi che regolano il suo linguaggio, che è anch'esso, tra gli altri, una sorta di filtro per il messaggio. Anche il film, del resto, è un linguaggio: per meglio dire, è un insieme di segni, spesso mutuati da altre discipline che il film comprende (come la storia, appunto). Questa particolarità conferisce al film delle caratteristiche ben precise che lo distinguono dagli altri tipi di linguaggio: se da un lato questi segni distinti si fondono creando una complessità tale da conferire al film diverse soluzioni, dall'altro il film non possiede quella compattezza di cui godono gli altri tipi di linguaggio e, di conseguenza, risulta particolarmente complesso creare un modello che regoli l'analisi della sua "linguisticità".⁷ Sorlin spiega in modo molto chiaro la questione:

l'aspetto di ogni elemento dipende dalla sua posizione e dalla sua funzione nella struttura globale. [...] La nostra visione non implica la registrazione meccanica degli elementi, ma la comprensione dei modelli strutturali significanti. [...] L'analisi strutturale non è un puro formalismo, né un sistema autosufficiente: le strutture non esistono da sole, almeno quando lavoriamo su un oggetto limitato come un film; sono modelli concettuali che ci aiutano nella descrizione dell'organizzazione e delle mutue relazioni di un tutto particolarmente complesso. [...] Nel «leggere» un film dobbiamo fare un esame dettagliato, sullo schermo e più lentamente alla moviola, di tutti i suoi elementi, per valutare il materiale e vedere in che rapporto sta con altro materiale.⁸

– *considerare sempre l'aspetto di soggettività*: sia lo storico che il regista e chi

6 Cfr. Pierre Sorlin, *Ombre passeggiere. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013, pag. 209.

7 Cfr. Francesco Casetti; Federico Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, pag. 55.

8 Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze, 1984, pagg. 31, 32.

scrive il soggetto di un film sono pur sempre persone, legate a influenze socio-culturali che non possono essere messe in secondo piano. L'analisi del film storico, dal momento in cui prevede un'indagine delle narrazioni di un evento, deve occuparsi necessariamente anche del grado di soggettività che lega non solo il regista alla sua opera, ma anche lo storico alla sua ricerca. Come sottolinea Guynn,

Gli storici non possono essere puri spiriti analitici. Essi sono guidati dal loro contesto – intellettuale, economico, sociale, politico – e dall'interesse individuale che li spinge a scegliere un progetto invece che un altro. Ogni storico lavora da una specifica posizione in relazione all'oggetto storico, un punto di vista implicito nell'“angolo” di osservazione che porta con sé il rischio del pregiudizio ideologico.⁹

7.2 *Studio storico del film*

Per quanto riguarda l'uso del film (e più in generale, dei mezzi audiovisivi) come fonte storica, vengono in seguito riportate le tracce di analisi rilevate da Karsten Fledelius, che ha cercato di strutturare un insieme di strategie creando un modello per lo studio storico dei film.¹⁰

Fledelius prende in considerazione il film nella sua totalità, ossia non solo il film come oggetto, ma anche ciò che precede e ciò che segue la sua realizzazione. Non viene preso dunque in considerazione solamente il film in sé, ma anche ciò che è intorno ad esso, il contesto sociale, i mezzi di produzione e di distribuzione, l'accoglienza del pubblico e vari altri fattori.

Nonostante tutti questi argomenti siano stati trattati in diversi capitoli di questo lavoro, questa schematizzazione è utile per fornire un piano di analisi che non tralasci nessun punto, oltre a offrire una panoramica grazie alla quale siano meglio evidenziate le possibili relazioni tra tutti questi elementi.

⁹ William Guynn, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006, pag. 23.

¹⁰ Cfr. Karsten Fledelius, *Campi e strategie dell'analisi storica del film*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, cit., pagg. 121-137.

- *Sfondo sociale, condizioni di produzione*: la realizzazione di un film emerge inevitabilmente da un determinato contesto sociale che bisogna prendere in considerazione per comprendere il film, la cui produzione sottende spesso implicazioni di natura economica, politica e sociale, sia all'esterno che all'interno della casa di produzione stessa;
- *Soggetto, fonti, modelli*: considerare il soggetto del film, le fonti in possesso del regista o dello sceneggiatore e le opere realizzate in precedenza sullo stesso soggetto è necessario per rilevare le influenze intervenute sulla produzione di quel film e per meglio analizzare il suo grado di specificità storica;
- *Team di produzione e processo di produzione*: spesso il film come viene pensato è assai differente dal prodotto finito, quello che viene distribuito. Conoscere le fasi di produzione e avere informazioni su chi ha seguito la fase di realizzazione può far emergere differenze tra film concluso e la sceneggiatura iniziale dovute, per esempio, a censure preventive da parte della casa di produzione o esterne;
- *Registrazioni*: sono i materiali audiovisivi contenuti nella copia di proiezione, analizzate con il metodo di scomposizione di cui si è già ampiamente parlato.
- *Struttura*: si tratta dell'analisi strutturale del film basata sul metodo di Christian Metz (grande sintagmatica). Il più piccolo segmento del film è il *sintagma*, che equivale generalmente a una sequenza cinematografica o a una serie di sequenze; questo metodo comprende l'analisi della relazione tra sintagmi, a cui si unirà in seguito quella dei sintagmi contenenti inserti (*ipotagmi*) e dei *sintagmi superordinati*, ossia serie di sintagmi sempre più ampie per arrivare al film nel suo complesso, anch'esso considerato un sintagma superordinato.
- *Elementi di espressione*: questo campo prende in considerazione l'analisi semantica, ossia l'analisi dei segni contenuti all'interno del film. I segni vengono compresi in modo differente dai singoli destinatari: è dunque necessario conoscere il sistema di riferimento sia dell'emittente del segno che di chi lo recepisce. Esistono poi elementi non significanti, come dettagli di sfondo o musica: questi elementi non significano di per sé, ma inseriti nel contesto filmico danno una coloritura emotiva alla scena; possono poi esserci segni o elementi non

significanti ricorrenti, collegati ai sintagmi, che hanno una propria funzione di significazione. Il rischio dell'analisi segnica è quello di cogliere interpretazioni che vanno al di là di quel che immaginavano il regista o lo sceneggiatore nel realizzare il film: è dunque necessario attenersi a un repertorio segnico specifico che tenga conto dello sfondo sociale e delle esperienze culturali tanto dell'emittente quanto dei destinatari dei segni che si intende decifrare.

– *Contenuti informativi*: tramite l'analisi del segno e della pellicola si possono comprendere le informazioni che il mittente intendeva comunicare, quelle che il pubblico ha ricevuto o dedotto dal film e quelle che lo storico può trarre dal film;

– *Tematiche, tipologia, drammaturgia, estetica*: si tratta dell'analisi prettamente cinematografica del film. La tematica riguarda temi e problemi trattati nel film, la tipologia del film è rilevata grazie ai tipi di personaggi che appaiono nel film e ai loro rapporti. La drammaturgia è il metodo impiegato per creare e liberare tensione e il modo in cui il pubblico viene trasportato dalla storia. L'estetica, infine, è l'analisi delle componenti tecniche del film: il modo in cui è girato, i campi usati, il montaggio, ecc. In questo modo sarà più semplice capire, a seconda dell'estetica che segue il film, il target di pubblico al quale puntava la produzione nel realizzare il lungometraggio;

– *Valori e «messaggio»*: si tratta della parte critico-ideologica dell'analisi del film e del modo in cui viene esposta la storia. Il messaggio è il contenuto ideologico che il film trasmette, che non è necessariamente univoco: oltre a presentare messaggi diversi, un regista potrebbe trasmettere un messaggio e nascondere un altro, anche completamente differente da quello che si può cogliere con maggiore semplicità; il pubblico, poi, può interpretare in maniera differente il messaggio, cogliendo o magari fraintendendo ciò che il regista o lo sceneggiatore volevano comunicare. In ogni caso il film comprende un sistema di valori (politici, religiosi, ecc) che non sono necessariamente compatibili l'uno con l'altro. Comprendere i valori “naturali” che sono subcoscienti sia per il mittente che per il destinatario del film, i quali permettono la diffusione della propaganda e la creazione di consenso sociale;

– *Censura di post-produzione, distribuzione, contesto delle proiezioni*: è la

modalità con la quale il film viene reso accessibile. La censura di post-produzione riguarda tutte le modifiche al prodotto finito che non riguardano le scelte della produzione o del regista e generalmente seguono indicazioni politiche, morali, religiose, diplomatiche e così via. La distribuzione riguarda i metodi e i mezzi con cui il film è reso visibile al pubblico: pubblicità, numero di copie in circolazione, paesi in cui è proiettato il film e in generale tutto ciò che riguarda la circolazione del prodotto finito. Il contesto delle proiezioni, infine, riguarda chi e quante persone hanno potuto prendere visione del film e quale versione (censurata leggermente, stravolta nel suo significato oppure originale) il pubblico ha visto;

– *Valutazione contemporanea*: con il termine valutazione si intende in senso stretto il giudizio della critica e il conferimento di premi o menzioni. Queste etichette, oltre che a fungere da pubblicità per il film, sono un metro di giudizio per il pubblico; ciononostante, è bene distinguere l'impatto del film sul pubblico e il riconoscimento da parte di organi o personalità legate alla critica considerati importanti;

– *Effetto*: riguarda la valutazione dell'effetto che un film ha avuto sul pubblico nel passato. Questa valutazione è particolarmente complicata dal momento che, a parte rarissime occasioni, lo storico non ha a disposizione studi compiuti sul pubblico contemporaneo al film che sta analizzando; ciò non significa che il film non ha avuto un impatto sul pubblico: l'effetto dei media deve essere considerato come una parte integrante della realtà sociale che deve diventare l'oggetto dello studio.

7.3 Conclusioni

Non è possibile considerare questi suggerimenti come un modello completo ed esaustivo per l'analisi storica del film: gli strumenti dell'indagine dipendono da ciò che lo studioso sta cercando e, pur essendo le proposte contenute in questo capitolo utili per comprendere la funzione e il significato del film in molti dei suoi aspetti, ognuna di esse deve essere approfondita e considerata in rapporto alla ricerca che si ha intenzione di condurre. Lo svolgimento dell'analisi, insomma,

non deve seguire pedissequamente le regole qui elencate, ma queste regole non devono essere considerate svincolate le une dalle altre: l'analisi di un film storico (come del resto l'analisi di qualunque film e di qualunque documento) si basa su domande di diverso tipo, che si devono porre all'oggetto dell'indagine e che fanno parte di campi di studio differenti (nel nostro caso storiografia e analisi cinematografica in particolare, ma non solo) e che continuamente devono intersecarsi e interagire per rendere l'analisi il più completa possibile. Come si è visto la storia nei film è un campo di difficile analisi a partire dalla scelta del materiale, addirittura considerare un film come film storico non è automatico e non è facile la distinzione tra i diversi generi cinematografici. Alcune considerazioni si rivelano dunque necessarie, intese soprattutto come passi fondamentali da seguire per l'analisi del film storico.

In primo luogo, si deve individuare l'oggetto che si vuole prendere in considerazione: può essere un film di carattere storico come un argomento che può essere approfondito grazie all'uso delle pellicole come documenti.

In secondo luogo, è necessaria sottolineare nuovamente un passaggio basilare: lo scetticismo nei confronti del film storico deriva dall'idea che l'immagine, sfuggente e inclassificabile, poco chiara nel suo rendersi informazione è estremamente differente rispetto alla parola scritta, mezzo di documentazione e trasferimento del sapere usato dagli storici. L'utilizzo della parola scritta (e dei documenti scritti) è stato interpretato come una sorta di “marchio di autenticità” del messaggio: l'involucro narrativo e di rappresentazione che lo contiene è sempre stato messo da parte, come se non esistesse, come se lo storico accademico non dovesse anch'esso passare attraverso rappresentazioni di eventi e rappresentazioni personali di determinati eventi per completare la sua analisi. Come sottolinea William Guynn,

È compito dello storico approfondire la sua conoscenza della storia e, di conseguenza, aumentare la sua abilità di *immaginare* il mondo storico. [...] Lo storico si immerge così a fondo nel passato che studia che i pensieri che stanno alla base dello sviluppo degli eventi e delle situazioni nel passato si rivivificano nella sua mente. [...] Ciò permette allo storico di immaginarsi al

posto degli attori storici che sta studiando e nelle circostanze concrete che determinarono la loro vita. Lo storico lavora quindi sulla *rappresentazione* e non su oggetti reali.¹¹

Qui sta la base del rapporto tra cinema e storia: per quanto il mezzo pratico di trasmissione del sapere sia differente, il messaggio, in entrambe le discipline, è contenuto all'interno di una narrazione e, di conseguenza, il metro di giudizio secondo il quale l'utilizzo del film come mezzo di trasmissione e di documentazione è inutile o addirittura controproducente ai fini di una ricerca storica per via della falsificazione del messaggio tramite l'inserimento di elementi narrativi è da considerarsi superato. Il film (che sia documentario o fiction, che sia biografia o racconto) possiede una storicità che non è considerabile come “inferiore” rispetto a quella della tradizione scritta.

Come sottolinea Rosenstone:

parole e immagini lavorano per esprimere e spiegare il mondo in modi differenti. [...] un film non sarà mai capace di fare ciò che può fare un libro, e viceversa. [...] la storia presentata con due mezzi diversi deve in ultima analisi essere valutata secondo criteri differenti.¹²

Ciò non significa che il metodo di analisi non possa in certi casi combaciare: si tratta piuttosto di una condizione in cui porsi per approcciare la storia scritta e quella filmata. Per condurre una ricerca è necessario conoscere gli strumenti con i quali si potrà indagare i documenti che la storia ci ha fornito e creare un'opera che possa servire per tramandare la propria conoscenza e che valga essa stessa, trattandosi di un lavoro storico, come documento. Per fare ciò è utile intendere la disciplina storica come un mezzo profondamente differente dalla cinematografia, anche se quest'ultima può fare storia. In queste pagine si è cercato di analizzare proprio questa specifica possibilità della disciplina cinematografica e di dare dei suggerimenti che fungano da strumenti per una analisi storico-cinematografica.

11 William Guynn, *Writing history in film*, cit., pagg. 43, 44.

12 Robert A. Rosenstone, *History on film/Film on history*, cit., pag. 7.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE, *Poetica*
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, *L'analisi del film*, Bulzoni, Roma, 1996
- BAZIN, André, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986
- BLOCH, Marc, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 1969
- BRANCATO, Sergio, *La città delle luci. Itinerari per una storia sociale del cinema*, Carocci, Roma, 2003
- BRESCHAND, Jean, *Il documentario. L'altra faccia del cinema*, Lindau, Torino, 2005
- CARTER, HUNTEL e WHELEHAN (edito da), *Retrovisions. Reinventing the past in film and Fiction*, Pluto, London, 2001
- CASETTI, Francesco, *Teorie del cinema, 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990
- CHABOD, Federico, *Lezioni di metodo storico*, Laterza, Bari, 1969
- CROCE, Benedetto, *Teoria e storia della storiografia*, Milano, Adelphi, 1989
- DIANA, Mariolina; RAGA, Michele, *Cinema e scuola. I film come strumenti di didattica*, Brescia, Editrice La Scuola, 2002
- FEBVRE, Lucien, *Problemi di metodo storico*, Torino, Einaudi, 1976
- FERRO, Marc, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano, 1980
- FLORES D'ARCAIS, Giuseppe, *Pedagogia e didattica del cinema*, Brescia, Editrice La Scuola, 1963
- GENETTE, Gerard, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma, 1994
- GORI, Gianfranco Miro, *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994
- GRANT, Barry Keith, *Film Genre. From iconography to ideology*, Wallflower, London, 2007
- GRIERSON, John, *Documentario e realtà*, Bianco e Nero, Roma, s.d.
- GUYNN, William, *Writing history in film*, Routledge, New York, 2006
- HUGES-WARRINGTON, Marnie, *History goes to the movies*, Routledge, Oxon, 2007
- IACCIO, Pasquale, *Cinema e storia. Percorsi, immagini, testimonianze*, Liguori, Napoli, 1998
- LAMBERT, Peter; SCHOFIELD, Philipp, *Making History*, Routledge, New York and Oxon, 2004
- LANDY Marcia, *The historical film. History and memory in media*, The Athlone Press, London, 2001
- MADRON, Paolo (a cura di), *Analisi del film*, Pratiche, Parma, 1984
- MARANGI, Michele, *Insegnare cinema. Lezioni di didattica multimediale*, Utet, Torino, 2004
- MARROU, Henri-Irénée, *La conoscenza storica*, Il Mulino, Bologna, 1969
- METZ, Christian, *La significazione nel cinema*, Bompiani, Milano, 1975
- METZ, Christian, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972

- MOINE, Raphaëlle, *I generi del cinema*, Lindau, Torino, 2005
- NASAAR, Sylvia, *A beautiful mind*, Simon & Schuster, New York, 1998
- NEPOTI, Roberto, *Storia del documentario*, Pàtron, Bologna, 1988
- NICHOLS, Bill, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2001
- NIEMI, Robert, *History on media*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2006
- RICOEUR, Paul, *Storia e verità*, Costantino Marco, Lungro di Cosenza, 1991
- RICOEUR, Paul, *Tempo e racconto*, Volume 1, Jaca Book, Milano, 1983
- ROSENSTONE, Robert A., *History on film/Film on history*, Pearson, Edinburgh, 2006
- SADOUL, Georges, *Storia del cinema mondiale. Volume I: dalle origini alla fine della II guerra mondiale*, Feltrinelli, Milano, 1972
- SMITH, Paul, *The historian and film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976
- SORLIN, Pierre, *Ombre passeggere. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia, 2013
- SORLIN, Pierre, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze, 1984
- THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David, *Film History. An introduction*, McGraw-Hill, New York, 2003

ARTICOLI

- AA.VV., *Fascismo e realtà locali*, Storia e problemi contemporanei, n. 46, a. XX, (settembre-dicembre 2007)
- ALTMAN, Rick, *A semantic/syntactic approach to film genre*, Cinema Journal, vol. 23, no. 3 (spring 1984), University of Texas Press
- BOSE, Nandana; GRIEVESON, Lee, *Using moving image archives*, Scope: an online journal of film and tv studies, Issues 17, 18 (June 2010), Department of culture, film and media, University of Nottingham (<http://www.scope.nottingham.ac.uk/archives/indexcov.php>)
- ROSENSTONE, Robert A., *The historical film as real history*, Film-Historia, Vol. 5, No.1 (1995)
- WHITE, Hayden, *The value of narrativity in the representation of reality*, Critical Inquiry, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980)