

Cinema e Storia: lo «stato dell'arte» del dibattito

di Paolo Mattera e Christian Uva

1. Sguardi intensificati¹

A quarant'anni di distanza dal pionieristico *Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'Histoire* (Achette 1975) di Marc Ferro², propedeutico al celebre *Cinéma et Histoire* (Denoël 1976), la questione dei rapporti tra cinema e storia si conferma oggetto nevralgico di un dibattito che registra ultimamente un rinnovato interesse dovuto, in primo luogo, all'influenza sempre più determinante esercitata a livello globale dagli studi culturali.

Dopo la fertile stagione degli anni ottanta e novanta che, sulla scorta della pubblicazione nel nostro paese dei testi chiave dello stesso Ferro e di Pierre Sorlin (1977; 1980), ha registrato anche in Italia una cospicua attività convegnistica ed editoriale facente capo a figure come Pietro Pintus (1980), Mino Argentieri (1984), Gianfranco Miro Gori (1982; 1994) e Peppino Ortoleva (1991), oltre che naturalmente a Gian Piero Brunetta³, il nuovo millennio segna una nuova intensificazione di sguardi a cavallo tra le due discipline.

All'indomani della «fine della storia» decretata da Francis Fukuyama (1992) eventi come quello dell'11 settembre 2001 hanno d'altra parte imposto, a seguito della stagione della liquefazione di ogni certezza nei confronti del presente come del passato, una rinnovata attenzione verso la realtà che, in più ambiti (si veda ad esempio quello filosofico con il «Nuovo realismo» di Maurizio Ferraris, 2013), ha assunto una precisa fisionomia anche polemica con le tesi postmoderniste.

¹ Il saggio è stato concepito, elaborato e discusso in comune dai due autori. Tuttavia, a Christian Uva si deve la stesura del primo paragrafo, *Sguardi intensificati*, e a Paolo Mattera quella del secondo paragrafo, *Un incontro possibile ma difficile: gli storici e il cinema*.

² Il volume raccoglie la proposta di ricerca fondata sulla necessità di studiare le relazioni tra il cinema e la storia del Novecento lanciata da Ferro già alla fine degli anni '60 sulla rivista «Les Annales» con il saggio *Société du 20^e siècle et histoire cinématographique* (n. 23, 1968) e ripresa sulla stessa rivista nel 1973 (n. 28) con il testo *Le film, une contreanalyse de la société?*

³ Il filo rosso del rapporto cinema-storia attraversa tutta la sua produzione editoriale. Solo per citare un paio di volumi usciti all'inizio degli anni ottanta, si può comunque fare riferimento a Brunetta 1981 e 1985.

Le stragi della seconda Guerra del Golfo e delle Torri Gemelle – sostiene ad esempio un’esponente della nuova generazione di cineasti italiani come Giovanna Taviani – hanno smascherato la falsa ideologia postmodernista della fine della storia e hanno riportato alla luce, con violenza, le contraddizioni del mondo. Credo che i registi [...] quasi tutti esordienti dopo il 2001, intendano ripartire proprio da qui, da questo mutamento di scenario (Tavario 2006, 110).

Ecco allora, in Italia come altrove, il fiorire di una produzione che si divide, anche in base ad una discriminante generazionale, tra il bisogno di lucidità, puntualità, nitidezza, «attenzione»⁴ per l’appunto, con cui si vuole tentare di rifondare un rapporto solido con la storia declinato soprattutto sull’attualità (istanza alla base della rinascita dello stesso «cinema del reale»), e l’irrinunciabile propensione a gettare lo sguardo ‘più in là’, verso un tempo più lontano ma pur sempre vicino che invece si intende recuperare in una forma ‘umanizzata’, depurata cioè da qualsiasi esattezza o fedeltà, e quindi riconfigurata in una dimensione fortemente soggettiva dominata dal dispiegamento dell’immaginazione e dal libero arbitrio nei confronti della storia medesima.

Il dibattito teorico coglie e in qualche modo stimola questa intensificazione di sguardi tra storia e cinema che si arricchisce di saperi e prospettive provenienti anche da altri orizzonti culturali e disciplinari.

La Francia, da questo punto di vista, continua a ricoprire un ruolo di primo piano nell’elaborazione teorica delle relazioni tra cinema e storia, e senz’altro il precedente costituito dagli studi di Marc Ferro rappresenta in tal senso un punto di riferimento ancora significativo⁵.

Quel che tuttavia va segnalato è che a livello internazionale si impone una tendenza che porta in primo piano le posizioni non più, soltanto, degli storici, dei sociologi o degli stessi studiosi di cinema, bensì anche quelle dei filosofi, degli storici dell’arte e degli specialisti della cultura visuale. Non si tratta più insomma di strumentalizzare il cinema per fare storia o, viceversa, di marginalizzare quest’ultima (anche nelle opere in cui essa reclama la sua centralità) per concentrarsi sullo «specifico filmico». Si tratta piuttosto di lavorare sui concetti e sugli spessori

⁴ «Cinema dell’attenzione» è la formula con cui un’altra rappresentante della nuova generazione di registi, Costanza Quatriglio, definisce la produzione «capace di raccogliere le istanze di comprensione del presente, di cittadinanza, di partecipazione» (2013, 209).

⁵ Si veda ad esempio l’omaggio dedicato a Ferro (1992) dalla rivista «CinémAction» intitolato *Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro* e curato da François Garçon. In ambito francofono ad occuparsi delle ‘relazioni pericolose’ tra il cinema e la storia continuano ad essere comunque, a cavallo tra il vecchio e il nuovo millennio, numerose pubblicazioni: dal volume di Jean-Loup Bourget (1991) a quello di Michèle Lagny (1992); dal numero monografico intitolato *Cinéma, le temps de l’histoire* di «Vingtième Siècle. Revue d’histoire» (n. 46), curato nel 1995 da Christian Delage e Nicole Rousselier a *Le cinéma. Face à l’Histoire*, numero monografico di «Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma», curato nuovamente da Delage (1997). Quest’ultimo curerà anche, insieme ad Antoine de Baecque, *De l’histoire au cinéma* (1998). In tempi più recenti si segnalano invece il libro di Priska Morrissey (2004), quello di Jérôme Bimbenet (2007) e i due testi di de Baecque: (2008a e 2008b).

teorici che l'uno e l'altro campo, sovrapposti, dimostrano di poter produrre. Come fa ad esempio Georges Didi-Huberman, figura che non a caso concentra in sé le mansioni del filosofo e dello storico visuale, a cui si deve proprio una concezione delle immagini quali oggetti stratificati capaci di coniugare una pluralità di piani. Superando la prospettiva iconologica di Erwin Panofsky, lo studioso francese propone un modello assai fruttuoso per chi si occupi delle relazioni cinema-storia il cui fondamento risiede in una dimensione aborrita dalla storiografia tradizionale: quella dell'«anacronismo». Si tratta di una necessità cui secondo Didi-Huberman non ci si può sottrarre se si guarda alle immagini laddove se ne cerchi di 'fare la storia' (si veda Didi-Huberman 2000, 18). Qualsiasi immagine infatti, a maggior ragione quella cinematografica, configura «uno straordinario 'montaggio di tempi eterogenei che formano anacronismi'» (ivi, 19) visto che, di fronte a un'immagine, «per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di configurarsi» così come, «per quanto recente, contemporanea» essa risulti, «il passato al tempo stesso non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell'immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria» (ivi, 13).

In un sol colpo viene fatta piazza pulita delle tesi di Lucien Febvre, uno dei padri della scuola de «Les Annales», il quale già alla fine degli anni trenta condannava l'anacronismo come pericolosa «intrusione di un'epoca nell'altra».

Il cinema contemporaneo, dal Tarantino di *Inglourious Basterds* (*Bastardi senza gloria*, 2009) al Martone di *Noi credevamo* (2010), esplicitando un procedimento in fondo connaturato a qualsiasi racconto filmico, lavora in effetti proprio nella direzione opposta, quella di una deliberata 'aberrazione storica' in cui eventi e tempi differenti si sovrappongono fino a mescolarsi, producendo un'esuberante compresenza di tempi storici diversi che, in termini febvriani, dovrebbe far parlare in definitiva di un cinema 'antistorico'.

Se la storia delle immagini, come rimarca Didi-Huberman, è del resto «una storia di oggetti temporalmente impuri, complessi, sovradeterminati. Una storia dunque di oggetti policronici, di oggetti eterocronici e anacronistici» (Didi-Huberman 2000, 24), il cinema non può che amplificare all'ennesima potenza una simile caratteristica, come d'altronde espressamente indicato già da Gilles Deleuze con la sua celebre nozione di «immagine-tempo» e le sue implicazioni sul piano del montaggio e del «movimento aberrante» come apertura infinita del tempo (1985).

È dunque, riprendendo quanto si diceva, su questa sostanziale *intensificazione* del tempo storico nell'immagine che sembra soffermarsi il dibattito teorico più recente superando la stereotipizzazione di concetti che in tale orizzonte hanno goduto a lungo di una certa fortuna. Si pensi ad esempio a quello di «visibile» o, per altri versi, alla stessa concezione di «spirito del tempo». Se rispetto a quest'ultima già Ernst Gombrich aveva messo in guardia gli iconologi sul rischio di dare per scontato che un'epoca sia necessariamente omogenea e che quindi sia possibile

inferire dall'analisi di un certo repertorio di immagini indicazioni univoche circa le costanti di una data era storica⁶, Pierre Sorlin in tempi recenti è ugualmente tornato su tale terreno prendendo di mira, invece che l'ormai desueta idea di *zeitgeist*, quella più gettonata di «immaginario» che a sua volta non può non essere correlata a quella di «visibile», da lui stessa proposta con successo, nel lontano 1977, nel suo citato *Sociologie du cinéma*. Allora egli scriveva che «il 'visibile' di un'epoca è ciò che i fabbricanti di immagini cercano di captare per trasmetterlo, e ciò che gli spettatori accettano senza stupore» (277-278), sottolineando come il tipo di sguardo adottato palesi gli interessi e le inquietudini caratteristici di ciascuna epoca. In tempi più recenti, all'interno di un'analisi del rapporto tra cinema e storia negli anni ottanta italiani, lo studioso francese ha avvertito la necessità di precisare che «ipotizzare un pensiero collettivo, un 'immaginario' che un film svelerebbe è del tutto arbitrario» (Sorlin 2012, 40).

1.1. Cinema e storia come oggetti 'impuri'

Che sia un lascito o meno della stessa «condizione postmoderna», sta di fatto che simili posizioni attestano come la monoliticità di alcune categorie ancora in uso nelle riflessioni di trenta o quarant'anni fa si sia sgretolata in una pluralità di direttrici che, relativizzando le prospettive adottate, ha senz'altro arricchito il dibattito tornando a porre l'accento sull'intima complessità, sullo spessore, sulla profonda esuberanza (per tornare ai termini di Didi-Huberman) che connotano tanto l'orizzonte delle immagini quanto quello della storia.

Molti dei principali contributi in tal senso derivano d'altra parte dalla riflessione postmoderna sulla storia che si è sviluppata soprattutto all'interno del cosiddetto New Historicism statunitense di Hayden White e che vede in prima fila, a proposito di cinema e storia, il pensiero e l'opera di Robert A. Rosenstone. È su questo terreno che si verifica l'abbandono di una delle prospettive d'elezione con cui gli storici hanno solitamente guardato al cinema, quella del film come fonte, a vantaggio di una più suggestiva concezione dell'opera cinematografica quale vera e propria forma di 'scrittura storica'. Motivo che ha indotto lo stesso Rosenstone a stilare una tassonomia a sua volta forse troppo rigida ma comunque utile per articolare e problematizzare un'altra cruciale categoria come quella di 'film storico'. Tra le 'sezioni' ivi stabilite dallo storico americano risalta soprattutto quella della *Opposition or Innovative Historical Film* (si veda Rosenstone 2012, 20), tipologia in cui rientrano le opere che, lungi dal costituirsi quali 'finestre aperte sul passato', intendono restituire la complessità della storia guardando

⁶ Si vedano, ad esempio, le osservazioni critiche di Ernst Gombrich (1963) rivolte all'opera di Arnold Hauser (1951).

contemporaneamente al presente (e magari anche al futuro). Pur fatta risalire alla produzione, del resto 'moderna', di Zjzenštejn e in particolare ad un film come *Oktjabr* (*Ottobre*, 1927), si tratta, tra quelle individuate da Rosenstone, della categoria più produttiva per comprendere la condizione di sovradeterminazione, e quindi di iperintensificazione di implicazioni storiche, che l'immagine filmica contemporanea, come si diceva, ha assunto.

Contributo ancora più originale nell'articolazione di un pensiero 'complesso' capace di problematizzare ulteriormente i termini in gioco è quello di Philip Rosen che, all'inizio del nuovo millennio, propone un'esplorazione della storia in relazione alla teoria, alla testualità e alla storia del cinema ponendo al centro dell'attenzione il concetto di *historicity* quale prodotto dell'interrelazione tra i modi della storiografia (*historiography*) e i tipi di costruzione della storia stessa (*history*) ad essi correlata (Rosen 2001).

Tale impostazione teorica appare in sintonia con quanto, dall'altra parte dell'oceano, Jacques Rancière già da qualche tempo suggerisce quando afferma la necessità di lavorare sull'ipotesi che il cinema abbia un rapporto intrinseco con una 'certa idea' della storia e con la storicità delle arti che gli sono connesse (1998, 45). In particolare il filosofo francese precisa che il rapporto tra cinema e storia deve essere considerato su almeno tre versanti: «il tipo d'intreccio nel quale consiste un film, la funzione di memorializzazione che esso soddisfa e la maniera nella quale esso attesta una partecipazione ad un destino comune» (ivi, 47 traduzione mia).

1.2. Audience, popular cinema e identità nazionale

Questa sottolineatura della «partecipazione ad un destino comune» riporta l'attenzione su un elemento che, per usare un termine caro al New Historicism e, in ambito di teoria del cinema, a Francesco Casetti, è quello di *negoziazione* stabilita tra la creazione estetica e il mondo sociale. Tale concetto, secondo Roger Chartier che guarda al cruciale problema della verità tra storia e finzione, deve essere inteso in un doppio significato: «da un lato, l'opera di finzione lavora su materiali e matrici che gli vengono sottoposti dal mondo sociale e che essa riorganizza, riformula, trasferisce in un altro regime di discorsi e di pratiche. Dall'altro lato, la negoziazione è ciò che rende intellegibile l'opera per i suoi lettori, i suoi uditori, i suoi spettatori» (1998, 30).

Tutto questo conferma come una teoria dei rapporti tra cinema e storia debba alimentarsi di una molteplicità di stimoli e indicazioni provenienti da una pluralità di campi, non ultimo, a proposito di spettatori, quello in cui rientrano le teorie della ricezione.

Ecco allora l'importanza dei più recenti esiti di questo dibattito ai quali non sfugge la rilevanza di una simile dimensione, come attesta ad esempio, per restare

in ambito internazionale, un progetto tutt'ora *in progress* che riguarda proprio l'Italia ed il suo cinema: *Italian Cinemas/Italian Histories*, ideato e diretto da Alan O'Leary della University of Leeds⁷.

In questa proposta di resoconto completo dei modi, dei generi e dei registri attraverso i quali il cinema italiano ha affrontato la storia del nostro paese un ruolo sensibile viene ricoperto proprio dalla questione dell'«Italian audience» quale terreno che obbliga a riconsiderare, tra gli oggetti di studio, quella moltitudine di prodotti popolari o di genere solitamente esclusi da questo tipo di analisi perché non abbastanza 'degni' di essere considerati veicoli di implicazioni storiche o politiche.

Come già suggerito da Marcia Landy nel suo *Cinematic Uses of the Past* (1996) – incentrato sul concetto di *Popular History* in contrapposizione a quello di *Official History* e quindi, attraverso l'analisi di *case studies* tratti da cinematografie come quella britannica, hollywoodiana, africana e italiana, su un'osservazione ravvicinata di film di genere apparentemente avulsi da qualsiasi confronto con la Storia – l'idea è insomma quella di porre al centro dell'attenzione proprio quel tipo di prodotti che, a causa di un condizionamento ancora legato all'idea di 'impegno' anche nei confronti della ricostruzione del passato, tradizionalmente vengono esclusi dalla categoria di film storico, confermando come tale tipologia non possa ormai più sfuggire ad un necessario allargamento dei suoi confini tradizionali, se non ad una vera e propria deflagrazione da cui derivino nuove configurazioni teoriche e quindi terminologiche (O'Leary 2014, 250).

In un orizzonte come quello italiano in cui il problema dell'identità nazionale è, come noto, estremamente nevralgico non è del resto pensabile ipotizzare un discorso sulla storia affidato esclusivamente alle forme cosiddette alte della cultura. A maggior ragione ciò vale per il cinema in cui, come ha rimarcato recentemente Roberto De Gaetano, proprio due generi forti della tradizione italiana come il melodramma e la commedia, perlopiù intrecciati in forme meticce, costituiscono il veicolo privilegiato di quel «sentimento della vita» che comprende tutti gli altri, e crea uno scarto con la 'società' e con la 'storia' (De Gaetano 2014, 9).

1.3. Nota sul recente dibattito italiano

Ecco allora che in un simile quadro diventa particolarmente urgente – come accade nell'opera di uno studioso quale Marco Dinoi (si veda Dinoi 2008) – riflettere sulle modalità operative in cui alcuni cineasti della contemporaneità (oltre al già citato Martone, l'esempio di Bellocchio è tra i più analizzati), scardinandone le

⁷ Si veda <http://arts.leeds.ac.uk/italian-cinemas-italian-histories/about/> (ultimo accesso: 15 febbraio 2015).

rappresentazioni tradizionali, tendono ad occuparsi di storia e di memoria cogliendo l'occasione per far emergere le ambiguità e le funzioni eterogenee delle immagini.

Di quest'ultimo, fondamentale aspetto sono consapevoli anche le nuove ricerche che provengono da un'inedita sinergia tra storici e studiosi di cinema. In questo campo si segnala soprattutto il lavoro di Pietro Cavallo e Pasquale Iaccio articolato in una serie di volumi - in parte pubblicati all'interno di una collana di Liguori Editore diretta dal secondo e intitolata proprio «Cinema e storia» - che hanno avuto il merito nel corso di questa prima *tranche* di millennio di problematizzare ulteriormente gli 'sguardi incrociati' (per riprendere il titolo di uno studio dedicato proprio al lavoro teorico di Dinoi) tra cinema e storia, arricchendone in particolare le riflessioni inerenti al tema dell'identità e del carattere nazionale (si vedano ad esempio Cavallo, Frezza 2005 e Cavallo 2010).

L'intenzionalità programmatica di alimentare con regolarità questo 'scambio di vedute' tra due territori disciplinari non più, forse, divisi da antiche 'diffidenze' è del resto testimoniata da diversi studi pubblicati in Italia nel corso degli ultimi quindici anni, tra i quali si segnala ad esempio, sul fronte specifico della rappresentazione filmica di un preciso periodo della storia italiana, la trilogia di volumi dedicati da Vito Zagarrìo all'«immagine del fascismo»⁸, oppure, sul piano di una riflessione più generale, il *Dossier Cinema e storia* (2004) curato da Gianni Alonge, Giulia Carluccio e Federica Villa per la rivista «La valle dell'Eden» (si vedano anche Sanfilippo 2004, Varecco 2004, Attolini 2008, Tagliabue e Vergerio 2010) e, proprio di recente, il denso volume di Tiziana Maria Di Blasio, *Cinema e Storia. Interferenze/Confluenze* (2014), con la prefazione di Jacques Le Goff, in cui si esplora, «attraverso un percorso reticolare dove s'intersecano e dialogano discipline diverse, la relazione Cinema/Storia nelle rispettive comprensioni e cristallizzazioni» (ivi, 12).

Il tentativo di mettere ulteriormente a frutto il terreno coltivato da simili esperienze è quello che caratterizza infine un'iniziativa come quella di «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», fondata nel 2012 e diretta dai due autori di questo saggio con l'intento di mettere a disposizione degli studiosi un 'luogo' nel quale far convergere quella pluralità di saperi, approcci e metodologie cui, come si è detto, il dibattito su cinema e storia si è irrevocabilmente aperto a partire almeno dagli ultimi vent'anni, configurando un terreno di confine, forse una 'terra di nessuno' in buona parte da esplorare, le cui direttrici più proficue appaiono in definitiva le seguenti: l'esame delle diverse modalità di 'testualizzazione' della realtà storica messe in atto dal cinema in tutte le sue forme; l'esplorazione e inter-

⁸ *L'immagine del fascismo (La re-visione del cinema e dei media nel regime)* è proprio il titolo dell'ultimo di questi libri (2009), preceduto da *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari* (2004) e da *Primato. Arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare* (2007).

pretazione dei meccanismi produttivi, delle forme simboliche, del linguaggio del film con riferimento alle dinamiche storico-culturali e all'elaborazione dell'identità di un'epoca; la verifica della ricaduta dell'esperienza filmica sul piano della ricezione; lo studio, infine, delle opere audiovisive quali testi capaci, in un orizzonte mediale sempre più plurale e proteiforme, di restituire la complessità di una stagione storica anche in confronto dialettico con le tradizionali fonti scritte.

2. Un incontro possibile ma complesso: gli storici e il cinema.

In che modo i film possono contribuire al lavoro degli storici? La domanda potrebbe a prima vista apparire persino superflua. Tutto sommato sembra quasi impossibile studiare – ad esempio – un secolo come il Novecento senza usare i mass media: non si può immaginare uno strumento più adatto per analizzare la società di massa con le sue mode, nonché i comportamenti di milioni di persone. Invece, quando dall'ipotesi teorica si passa all'azione concreta, si scopre che procedere in questa direzione non è stato nel tempo affatto facile. In particolar modo in Italia dove, al contrario, il cammino si è sviluppato con difficoltà, appesantito da un carico fatto contemporaneamente di grandi potenzialità e numerose problematiche. Il primo punto di contatto possono ovviamente essere i film storici, quali strumenti privilegiati per raccontare e divulgare la storia. Una scelta motivata dal fatto che queste pellicole dovrebbero – almeno nell'auspicio degli studiosi – raccogliere le informazioni offerte dalle ricerche, riproponendole con una narrazione più avvincente e dinamica, così da interessare anche un pubblico che viceversa non leggerebbe testi scritti (si vedano Le Goff 1978). Ma gli autori di film storici hanno esigenze proprie, che possono divergere da quelle della scrupolosa divulgazione: devono seguire regole di drammaturgia, spesso cercare il colpo ad effetto e non possono certo – in nome della correttezza divulgativa – produrre un'opera eccessivamente didascalica, magari noiosa ed evitata dal grande pubblico; così però corrono il rischio di sacrificare l'esattezza dell'informazione a vantaggio della spettacolarità, suscitando quindi pesanti critiche da parte degli storici⁹. Il cinema – non va dimenticato – trae del resto origine da un duplice impulso: da un lato l'obiettivo di riprodurre la realtà mettendo le immagini fotografiche in movimento, che si concretizzò con l'opera dei fratelli Lumière, dall'altro il desiderio di recuperare quegli esperimenti come le lanterne

⁹ Esempio in proposito è la vicenda del film *Selma. La strada per la libertà* (2015), dove per aumentare la tensione drammatica si racconta di un aspro contrasto fra Martin Luther King e il presidente Johnson, distorcendo così la realtà, che al contrario vide il presidente appoggiare il movimento per i diritti civili: la reazione negativa degli studiosi è stata quasi unanime e molto veemente. Si vedano, ad esempio, Updegrove (2014) e, con un'ampia rassegna di dichiarazioni di numerosi docenti universitari di storia, Schuessler (2014).