

*Il cinema ha agito nel Novecento come “agente di storia”, contribuendo a costruire anche una nuova identità sociale italiana. In particolare modo è stato importante il cinema americano, grazie al quale la società Usa veniva, per la prima volta, ammirata dagli italiani: nasceva così una sorta di identità transazionale che, giocoforza, entrava in conflitto con quella nazionalistica del fascismo. Ma oltre a essere protagonisti nella Storia, i film possono essere considerati una fonte storica? Pur mantenendo la soggettività che lo contraddistingue, tipica di ogni fonte storica, il cinema permette di studiare la società non in quanto tale, ma piuttosto nel modo con cui questa intende raffigurarsi e di capire come gli eventi vengono percepiti, vissuti e interpretati dalla stessa società.*

# Quando la Storia incontra il Cinema

di Pietro Cavallo

Inizio questo saggio con quella che sembrerebbe una nota autobiografica. Ho cominciato a occuparmi del nesso storia-cinema, partendo da un interrogativo scaturito da studi, alcuni dei quali condotti in tandem con Pasquale Iaccio, sul ventennio fascista. È possibile – mi domandavo – studiare il Novecento senza tenere conto del cinema, di un medium nato in pratica con il secolo scorso e strettamente connesso alla «grande trasformazione»<sup>1</sup> e, soprattutto a, una società di massa, in cui i consumi comportavano un'unificazione sempre crescente del gusto, dei modelli culturali, addirittura dei desideri e dei sogni, e dove la cultura e la politica assumevano forme e modi totalmente nuovi?

Era chiaramente una domanda retorica!

In quegli anni il cinema fu un vero e proprio “agente di storia”, trasmettendo e diffondendo nuovi modelli culturali<sup>2</sup>, grazie al fa-

1. K. Polanyi, *La grande trasformazione*, Einaudi, Torino 1974. Il libro fu pubblicato per la prima volta a New York nel 1944.

2. M. Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 9 e ss.

scino esercitato su masse anonime di persone che, nel buio della sala, vivevano un'esperienza mai provata prima. Lo scrittore e drammaturgo inglese Alan Bennett, nel gennaio 2005, raccontava di quando, bambino, andava a cinema con i genitori, alla «prima rappresentazione, che finiva verso le 8.10 di sera»: «quando uscivamo c'era già la coda della seconda, con tutti gli astanti che scrutavano attentamente i nostri volti alla ricerca di qualche indizio dell'esperienza che avevamo appena vissuto»<sup>3</sup>. Un'esperienza “magica” – si pensi alla pellicola di Giuseppe Tornatore, *Nuovo cinema Paradiso* – nella quale non contava quel che si era visto sullo schermo (nel 2003 un altro scrittore, Giuseppe Pontiggia, ricordava che per lui, adolescente, i film erano «tutti capolavori, chi ne avesse dubitato sarebbe stato considerato, più che un guastafeste, un cinico e un disfattista»<sup>4</sup>). Il cinema costituiva luogo di socializzazione e momento fondamentale di apprendimento sociale<sup>5</sup>. È lì che si costruiva un'identità sociale, che non passava più, o almeno non soltanto, per i tradizionali canali della famiglia, della scuola, dei partiti o delle – nel caso del fascismo – organizzazioni collaterali del partito. Il cinema assolveva a un «bisogno di spaesamento, di proiezione della mia attenzione in uno spazio diverso, un bisogno che credo corrisponda a una funzione primaria dell'inserimento nel mondo, una tappa indispensabile d'ogni formazione» scriveva nel 1974, in *Autobiografia di uno spettatore*, Italo Calvino, ricordando gli anni dell'adolescenza in cui andava a cinema «quasi tutti i giorni e magari due volte al giorno». Per lui il vero mondo era quello che si disegnava nel buio della sala cinematografica: «Un altro mondo da quello che mi circondava, ma per me solo ciò che vedevo sullo schermo possedeva le proprietà d'un mondo, la pienezza, la necessità, la coerenza, mentre fuori dello schermo s'ammucchiavano elementi eterogenei che sembravano messi

3. A. Bennett, *Cinema. Quelle sale di periferia dove ho visto "Casablanca"*, in «la Repubblica», 28 gennaio 2005.

4. G. Pontiggia, *Biglietto per un capolavoro*, in «Il Sole 24 Ore», 2 febbraio 2003.

5. Cfr. G.P. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passione dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1989, in particolare il capitolo *Gilda si è fermata ad Eboli*, pp. 245-264.

insieme per caso, i materiali della mia vita che mi parevano privi di qualsiasi forma»<sup>6</sup>.

Calvino metteva così l'accento su un aspetto estremamente significativo: in un momento, gli anni Trenta, in cui si assisteva a una riorganizzazione di tutti gli elementi in gioco, il cinema creava un mondo dove questi elementi - disordinati, eterogenei e, pertanto, incomprensibili nella "realtà reale" - costituivano invece un ordine compiuto e davano vita all'immagine di una società armoniosamente coerente. Il cinema, pertanto, era "agente di storia" non solo perché induceva nuove mode e consumi, ma soprattutto perché contribuiva a "ri-strutturare" la realtà. Interveneva in modo attivo nei processi sociali, modificando la nostra immaginazione, che - come ci ha insegnato la psicoanalisi - «non è una facoltà né un potere psicologico autonomo, ma un'attività globale del soggetto per organizzare un mondo sistemato secondo i suoi bisogni e i suoi conflitti»<sup>7</sup>. Dando un ordine e un'armonia a elementi che sembravano eterogenei e non classificabili, il cinema "costruiva" il Novecento<sup>8</sup>. Costituendosi come racconto, con un inizio e una fine, dove tutti gli elementi, dagli attori alla disposizione delle luci, dalla fotografia ai movimenti di macchina, orientano lo spettatore verso un epilogo, il cinema rafforzava nel pubblico «l'illusione di un mondo possibile, governato dalle leggi di consequenzialità»: «In altre parole la vita non è né imprevedibile né incoerente, la società progredisce secondo regole razionali e risolve tutti i problemi. Il cinema narrativo metteva in immagini un tale aspetto ideale della realtà»<sup>9</sup>.

Il cinema, dunque, come elemento essenziale della «grande trasformazione», "agente di storia" che diffondeva nuovi modelli culturali. Ecco come la scrittrice turca Emine Sevgi Özdamar sot-

6. I. Calvino, *Autobiografia di uno spettatore*, in F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980, p. VII.

7. Cfr. B. Baczkó, *Immaginazione sociale*, in *Enciclopedia*, vol. VII, Einaudi, Torino 1979, p. 66.

8. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

9. P. Sorlin, *Gli italiani al cinema. Immaginario e identità sociale di una nazione*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2009, pp. 161-163.

tolineava il ruolo fondamentale del cinema nell'«europeizzazione» del suo Paese:

La prima parola europea che ho sentito pronunciare da bambina, a Istanbul, è stata *deux pièces* [...]. Ogni lunedì, per andare al Cinema Aeroplano, i miei genitori si vestivano in modo particolarmente elegante: «Cosa ti metti?», si chiedevano l'un l'altro. «Indosserò il mio *deux-pièces*», disse una volta mia madre. «Mamma, che vuol dire *deux-pièces*?», le domandai. «*Deux-pièces* vuol dire *deux-pièces*», rispose lei [...]. Puntualmente, il martedì mattina, io chiedevo a mia madre e mio padre il titolo del film che avevano visto il giorno prima. «Il titolo non me lo ricordo», rispondeva mio padre, «ma Jean Gabin fumava così, guarda!». E si metteva ad imitare il modo di fumare di Jean Gabin. Si infilava la sigaretta in bocca, di lato, e la teneva lì finché non cominciava a cadere la cenere. Fumava come l'attore francese per due o tre settimane. Poi, qualche lunedì dopo, vedeva al cinema Rossano Brazzi e il martedì si trasformava nell'attore italiano. Fu così che nella nostra casa di legno a Istanbul arrivarono presto due ospiti, i primi ospiti dell'Europa: Jean Gabin e Rossano Brazzi. Da bambina avevo difficoltà a pronunciare i loro nomi. Allora trovai per Jean una parola turca, *can*, che vuol dire anima. Anima Gabin. E per Brazzi la parola *biraz iyi*, che vuol dire un po' meglio. Prima che cominciassi ad andare al cinema e vedessi di persona sullo schermo Anima Gabin e Rossano Unpomeglio avevo già fatto la loro conoscenza [...]. Un bel giorno fece la sua comparsa in casa nostra un cappello di nome Borsalino. Mio padre se lo metteva ogni mattina, davanti allo specchio [...]. Era stato Atatürk a introdurre in Turchia la moda del cappello. Un piccolo passo verso l'occidentalizzazione<sup>10</sup>.

Il processo di «occidentalizzazione» della Turchia negli anni Trenta passava attraverso il cinema. Processo analogo si verificò nell'Italia fascista con l'arrivo dei film americani. Paola Ojetti sull'*Almanacco della donna italiana* del 1938 sottolineava come d'estate «le ragazze che sono state al cinema tutto l'inverno, si sentono dive: hanno trovato che i costumi da bagno bianchi sono

10. E.S. Ózdamar, *Al cinema con Jean Gabin*, in «la Repubblica», 18 febbraio 2005.

più procaci e non ne risparmiano uno [...] e allora si fanno fotografare tutte sul ciglio di uno scoglio, coi capelli sciolti al vento»<sup>11</sup>.

Il cinema americano fin dall'inizio è «Il Cinema». Lo affermava un intellettuale italiano, Mario Soldati, molto critico nei confronti della società Usa, tra i pochi negli anni Trenta ad aver vissuto negli States grazie a una borsa di studio. I film europei – scriveva – sono «noiosi»:

Invece, un film americano innanzi tutto e sempre è un film. Cioè non annoia. Il film americano è quello spettacolo che una sera che hai sonno, se gli amici ti trascinano in un cinematografo e tu entri deciso a sguagliartela dopo il varietà, visti così, tanto per pigrizia di alzarti, i primi metri, ti passa il sonno, gli occhi ti si aprono e stai fino alla fine senza accorgertene. Poi, quando esci, magari pensi: che stupidaggine. Ma intanto ci sei rimasto. La grande maggioranza della produzione di Hollywood, i film correnti, comuni, in serie, sono tutti divertentissimi. [...] Quando si è nervosi, quando si è illusi, quando si è giovani, quando si è un po' americani: allora uno di questi film fa al caso nostro più di qualunque altro spettacolo. Cullati dal ritmo rapido, incessante e perfetto dei tagli di visione, adescati dal sorriso della indefinita girl, affascinati dalla smorfia del terribile gangster, ci abbandoniamo anche noi alla facile inquietudine della trama<sup>12</sup>.

A confermare il fascino esercitato dal cinema americano in Italia negli anni Trenta sono le tabelle della Siae, le quali mostrano come nel periodo tra il 1932 e il 1938 la percentuale di film italiani in circolazione oscillava solo tra l'11 e il 18 per cento, mentre la parte del leone era rappresentata dalla cinematografia hollywoodiana<sup>13</sup>. I veri divi erano quelli di Hollywood: Clark Gable, Tyrone Power, Bob Hope, John Gilbert, Adolphe Menjou, Katharine Hepburn, Jean Harlow, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Vivien Leigh. Qualche anno prima, un giovane studioso, Giaime Pintor, si era interrogato sui motivi per cui il cinema americano

11. P. Ojetti, *Cinematografo*, in «Almanacco della donna italiana 1939-XVII», 24 dicembre 1938, p. 218.

12. M. Soldati, *America primo amore*, Einaudi, Roma 1945, p. 172-173. Il romanzo di Soldati fu pubblicato per la prima volta nel 1935 a Firenze da Bemporad.

13. Società Italiana degli Autori ed Editori, *Lo spettacolo in Italia Anno 1947*, Roma, s. d., p. 62.

risultava così affascinante. Negli Stati Uniti – si rispondeva – il cinema, a differenza dell'Europa dove era diventato «una mediocre appendice delle nostre letterature», era prima di tutto industria: «Nato come industria di lusso, sottoposto alle più dure leggi dell'economia capitalistica, il cinema americano doveva presto diventare il nutrimento di una massa anonima, esprimere i suoi bisogni e le sue preferenze, instaurare il primo colloquio tra le grandi folle di tutto il mondo e una cultura unitaria»<sup>14</sup>. Grazie ai film (americani) vedevamo con altri occhi la “realtà reale”: «il cinema entrò nella nostra vita come una presenza insostituibile; cresciuto con la nostra stessa giovinezza ci insegnò a vedere e a comporre secondo nuove misure, modificò la storia e la geografia dei nostri cervelli, fu insieme scuola e polemica, divertimento e mitologia»<sup>15</sup>. Pintor aggiungeva, quasi sottotono, un'altra osservazione di grandissima rilevanza:

In questo sforzo di espansione la sua importanza era soprattutto sociale in quanto, arma serenamente rivoluzionaria, aboliva le frontiere politiche e collaborava alla presa di coscienza più urgente per il nostro tempo, quella dell'unità della razza. Ma nell'ordine estetico il suo significato non era minore, perché senza il cinema i nostri occhi vedrebbero il mondo in un'altra luce, e oggi è sicuro che gli anonimi autori del film americano furono i primi a rispondere all'appello rivolto da Baudelaire agli artisti moderni, i primi a mostrare come siamo giovani e belli con le nostre scarpe di vernice e con le nostre cravatte borghesi<sup>16</sup>.

Con i film l'America faceva irruzione nella vita degli italiani (anche il Calvino citato sopra ricordava che per lui il cinema era «quello americano, la produzione corrente di Hollywood»<sup>17</sup>), soprattutto in quegli strati di piccola e media borghesia urbana che erano anche i più vicini al regime: attraverso il cinema arrivavano immagini di consumi, certamente non praticabili in Italia vista la povertà del nostro Paese, almeno rispetto agli Usa, ma comunque desiderabi-

14. G. Pintor, *Il sangue d'Europa. Scritti politici e letterari*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1977, p. 156.

15. *Ivi*, pp. 156-157.

16. *Ibidem*.

17. I. Calvino, *op. cit.*, p. XI.

li. E quei consumi, anzi quelle immagini di consumi, finivano in certo senso – come scriveva Pintor – per abolire le frontiere, dal momento che costruivano una percezione del mondo che non era molto dissimile da quella degli individui degli altri Paesi occidentali. Si costruiva, dunque, un'identità transnazionale, con la quale alla lunga avrebbe dovuto fare i conti l'altra identità, rigidamente nazionale, che il fascismo cercava di costruire e sulla quale tentava di nazionalizzare gli italiani. Insomma il cinema, in primo luogo quello americano, seguito ben presto dalle altre cinematografie, privilegiando storie "comuni" di uomini e donne "comuni", mettendo al centro dello schermo oggetti di consumo che – in teoria – erano accessibili a tutti, comportò un inizio di un processo di democratizzazione inarrestabile che confliggeva con il modello fascista di società, basato sui valori di una società autoritaria e gerarchica.

Chiarita, dunque, l'importanza che il cinema ha rivestito almeno nella prima metà del secolo scorso, resta però il problema principale. In che modo possiamo utilizzare i film come fonte storica?

Quasi in contemporanea con la nascita del cinema si faceva strada in qualcuno l'idea che la storia, anziché essere ricostruita ex post, potesse essere filmata mentre si svolgeva: «Il cinematografo forse non dà la storia integrale ma per lo meno ciò che mostra è un'assoluta verità – scriveva nel 1898 il fotografo e cineasta polacco Boleslas Matuszewski in una lettera aperta a «le Figaro», che uscì anche come opuscolo – La fotografia animata [...] è per eccellenza il testimone veridico infallibile»<sup>18</sup>. «È la storia scritta dal fulmine», avrebbe commentato qualche anno dopo il presidente americano Woodrow Wilson vedendo *The Birth of a Nation* (*La nascita di una nazione*, 1915) di David Wark Griffith<sup>19</sup>. Un'idea ingenua, destinata a scomparire ben presto soprattutto per due motivi: l'avvento, con le innovazioni di Méliés, di un cinema in grado di modificare il tempo e lo spazio, di far ap-

18. B. Matuszewski, *Une nouvelle source de l'Histoire Création d'un Dépôt de Cinématographie historique*, citato in G.M. Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma 1994, p. II.

19. Cfr. P. Ortoleva, *Presentazione. Doppio passato: la sfida del film storico*, in P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984.

parire e sparire persone e oggetti, un cinema d'invenzione e di trucchi che dava corpo a un'altra realtà, alternativa a quella "reale" ma altrettanto plausibile<sup>20</sup>; la produzione, durante la prima guerra mondiale, di documenti filmati che mostravano, con il moltiplicarsi dei diversi punti di vista dei Paesi in conflitto, che le immagini non erano né neutrali né oggettive. La crescente consapevolezza, inoltre, delle tecniche cinematografiche rendeva sempre più evidente la natura soggettiva delle inquadrature e l'importanza rivestita dal montaggio.

Proprio quanto detto sopra ripropone la domanda: se il film è frutto di inquadrature (soggettive), di un montaggio (soggettivo) e, quindi, di sequenze (soggettive), come sostenere che è una fonte storica?

Cerchiamo di dipanare questo che sembra un nodo assolutamente impossibile da sciogliere, non senza prima sottolineare, però, che pure i documenti scritti, normalmente utilizzati dalla ricerca storica, recano tracce della soggettività di chi li ha materialmente redatto e, come quelli audiovisivi, devono rispondere a norme, codici e statuti propri del genere di comunicazione che si vuole effettuare.

Sia consentita ancora una volta una citazione autobiografica. Ho studiato i sentimenti e le percezioni del conflitto degli italiani negli anni 1940-1943 basandomi su fonti svariate, in primo luogo le classiche fonti di polizia e la corrispondenza censurata. Sulla corrispondenza è fin troppo facile riaffermarne la soggettività: una lettera esprime lo stato d'animo, la cultura, il grado sociale, il rapporto con il destinatario di chi scrive. Discorso diverso, in teoria, per le cosiddette fonti di polizia (rapporti di informatori dell'Ovra, di carabinieri, relazioni di ispettori, questori, prefetti, ecc.) che da tempo appartengono al novero delle fonti universalmente riconosciute come valide. Iniziamo dal gradino più basso, gli informatori dell'Ovra che stendevano rapporti, spesso giornalieri, sulla situazione del cosiddetto "spirito pubblico", sugli umori e sulle reazioni cioè degli italiani ai vari avvenimenti che si trovarono ad affrontare

20. Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 62-95; F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 33 e ss.; G. Rondolino, *La nuova arte: il cinema*, in *La storia*, 7, *L'Età contemporanea*, 2, *La cultura*, Utet, Torino 1988, pp. 592-593.



negli anni del fascismo<sup>21</sup>. Ognuno di questi informatori aveva un suo lavoro e redigeva, mimetizzato tra la gente, un rapporto spesso quotidiano. Come è facile intuire, gli informatori avevano formazioni culturali molto diverse. C'era chi, poco alfabetizzato, incapace di sintesi, si limitava ad agire come un magnetofono, riportando fedelmente, col ricorso al discorso diretto, quanto sentiva dire. È il caso dell' informatore A8/6, un venditore ambulante che girava con il suo carrettino nei mercati del cagliaritano. A mo' di esempio ne riporto una nota informativa inviata da Cagliari il 21 dicembre 1940 e riguardante i primi giorni del mese:

1° Dicembre 1940 - alle ore 11 - Fuori del caffè Tedesco (Cagliari) quattro uomini, uno diceva: la miseria che dobbiamo passare quest'Inverno sarà piccola, chissà come si andrà a finire; nell'estate c'è un po' di frutta che una famiglia può acquistare, ma nell'inverno non c'è nulla che una famiglia si può aggiustare. La casa è cara e bisogna che Mussolini prendesse qualche provvedimento. L'altro: ma pensano alle truppe, non pensano a noi borghesi. L'altro: bisogna anche pensare a noi, ma se viene qualche rivolta civile sono pasticci. Bisogna pensare all'uno e all'altro, questo Mussolini lo pensa più di noi ciò che potrebbe accadere. Questa guerra è un po' difficile, noi non si doveva fare questa benedetta guerra che stavamo bene [...] 3 Dicembre - ore 14 - nella cantina di Via Porto Scalas (Cagliari) tre uomini del villaggio che stavano a mangiare, uno diceva: Oggi la vita è cara, ciò che si mangia ci vogliono sempre quelle cinque o sei lire e bisogna economizzare. L'altro: e pensa a mangiare! Domani ci sarà quello che pagherà. Un altro da un altro tavolo rispose: Ma Mussolini non dice così, lui pensa per oggi e per domani. L'altro: lui sì che deve pensare per oggi e per domani, che non deve pensare a lui solo ma deve pensare a tutta la sua nazione, ma io che devo pensare? Che oggi ci sono e domani no? Non vedete che ha messa la tessera sulla pasta? Perché l'ha messa? Appunto per pensare anche all'indomani; lui si provvede di ciò che gli può mancare e ci mette il freno subito. Certi che non capiscono dicono che ha fatto male a mettere la tessera, e se la guerra per caso durasse degli anni lui deve pensarci, non dobbiamo fare come i tedeschi che persero la

21. Cfr. S. Colarizi, *L'opinione degli italiani sotto il regime. 1929-1943*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 14 e ss.

guerra per fame, mentre il duce ci pensa a tutto quello che noi non pensiamo lui è responsabile di tutti noi<sup>22</sup>.

Non mancavano altri informatori, molto più acculturati, che stendevano resoconti ben diversi, con analisi approfondite e minuziose. Lo stesso avvenimento, insomma, poteva essere raccontato in modo diverso. Ma non è finita qui! Gli ispettori, cui facevano capo gli informatori, ovviamente operavano una sintesi dei vari rapporti loro arrivati. A loro volta, le note redatte dagli ispettori venivano raccolte e riassunte da funzionari più alti in grado e così, su su, attraverso ulteriori passaggi (e sintesi) si arrivava ai rapporti finali, di questori e prefetti sulle province, fino al avere il quadro generale del territorio nazionale che sovente veniva visto dallo stesso Mussolini. Se seguiamo il percorso del racconto dello “spirito pubblico” rispetto a un determinato evento, notiamo una caratteristica che si ripete: man mano che si sale nella scale gerarchica, dagli informatori fino ad arrivare ai funzionari del Ministero dell’Interno, passando per gli ispettori, i questori, i prefetti, si nota come la maggiore esigenza di sintesi si sposi con un cambiamento d’ottica: più si è vicini al vertice, più alcuni aspetti del rapporto iniziale, che potrebbero risultare scomodi, fastidiosi, dannosi, vengono o sottaciuti o ridimensionati. La maggiore sintesi consente questo cambiamento di ottica. Insomma, fonte non è solo il rapporto, ma la stessa figura (e, per dir così, il grado rivestito) di chi redige il rapporto.

Risultato: ogni fonte è soggettiva e intenzionale. E l’intenzionalità stessa diventa una fonte, per cui non ha più ragione di esistere la distinzione documento/monumento. Nessun documento – sosteneva Le Goff alla fine degli anni Settanta – «è «innocuo»:

È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell’epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato ad essere manipolato, magari dal silenzio. Il documento è una cosa che resta, che dura e la testimonianza, l’insegnamento (per richiamarne l’etimologia) che reca devono

22. ACS, MI, DGPS, Polizia Politica b.229, relazione Informatore A8/6, Cagliari 21 dicembre 1940.

essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di se stesse. Al limite, non esiste un documento-verità. Ogni documento è menzogna. Sta allo storico non fare l'ingenuo<sup>23</sup>.

Tutto, dunque, è finzione, in certo senso, ma tutto è, nel contempo, e proprio per quanto detto prima, documento. Era questa la conclusione cui arrivava nel 1977 Pierre Sorlin in un libro, *Sociologie du cinéma*, quasi immediatamente tradotto in italiano, testo che cambiava le regole del gioco. Compito dello storico, secondo lo studioso francese, era quello di porsi nel modo giusto nei confronti della fonte, la cui relazione profonda con il contesto sociale non sta solo nelle informazioni che essa può fornire su tale contesto, ma anche nel suo essere soggetta alle regole della comunicazione vigenti in una determinata epoca storica e accettate da una determinata comunità. È questo uno degli aspetti più importanti dell'analisi di Sorlin: il costante riferirsi all'interrelazione tra il cinema come linguaggio e il cinema come fatto sociale, tra il film esaminato nelle sue articolazioni linguistiche ed espressive, nelle tecniche cinematografiche (la profondità di campo, le inquadrature, le dissolvenze, ecc.) come produttrici di significato, e il film nei suoi riflessi con il pubblico. Insomma, il cinema non raffigura la società in quanto tale, ma piuttosto nel modo con cui questa stessa intende raffigurarsi. È il concetto di “visibile”, punto cardine dell'analisi di Sorlin:

Ognuno sa che noi non vediamo il mondo esterno “come è”; noi percepiamo persone e cose attraverso le nostre abitudini, le nostre attese, la nostra mentalità, vale a dire attraverso le maniere, proprie del nostro ambiente, di strutturare l'essenziale (ciò che per noi è essenziale) rispetto all'accessorio. 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<sup>24</sup>.

23. J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Einaudi, Torino 1978, p. 46.

24. P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, p. 68.

Gli autori di una pellicola, cercando di captare proprio quelle immagini che più tranquillamente possono essere accettate dagli spettatori, trasmettono le speranze, le aspettative, le norme, i ruoli con i quali una determinata comunità si accetta e si vede: essi mostrano «non già il “reale”, ma i frammenti del reale che il pubblico accetta e riconosce»<sup>25</sup>. Lo spettatore partecipa al film, riconosce ciò che a lui è familiare ed entra nelle reti del film.

L'équipe, dunque, vede con i parametri, i canoni, l'immaginario di una data comunità in una data epoca. Un film traduce in immagini quello che la società ha già accettato. È dunque una autorappresentazione della società secondo quelle regole che la società stessa si è data. In questo, un documento audiovisivo non è dissimile da un documento scritto:

Gli storici sanno oggi [...] che affrontano una società straniera o antica non quale essa è, ma quale essa dice di essere. I testi non sono stralci di vita, sono discorsi costruiti secondo regole precise la cui osservanza farebbe passare lo scritto dalla condizione di testo allo stato di seguito di parole senza destinatario. Le sequenze audiovisive sembrerebbero sfuggire alle costrizioni che imbrigliano i testi poiché una qualunque serie di immagini potrebbe costituire un film e produrre un effetto. Nella pratica, comunque, non è così. Prodotti commerciali, i film devono raggiungere un largo pubblico. Gli spettatori hanno una certa attitudine a ricevere i messaggi filmici, quella che abbiamo chiamato la loro competenza e che permette loro di “entrare nel gioco”, di cogliere le allusioni, di accostare frammenti eterogenei, di suturare punti di vista apparentemente contrastanti. Teoricamente tutte le combinazioni di immagini e di suoni sono comunque concepibili ma, empiricamente, è chiaro che in un momento dato, un grande numero di combinazioni passerebbero inosservate, non sarebbero associate ad alcun significato e provocherebbero la noia o la ribellione<sup>26</sup>.

È, pertanto, inutile sottolineare la distanza tra realtà reale e immagine filmica; l'importante è capire perché quest'ultima veniva accettata e costituiva momento piacevole.

25. *Ivi*, p. 70.

26. *Ivi*, pp. 309-310.

Qualche anno dopo Sorlin affermerà, con un'immagine di grande efficacia, che i «film non ci introducono nella vita quotidiana ma nel regno delle immagini accettate»<sup>27</sup>. In quest'ottica non ha senso la vecchia distinzione, eredità del positivismo, tra il cinema *factual*, documentaristico, il cosiddetto “cinema della realtà”, e la fiction, il cinema narrativo, il “cinema del sogno”: distinzione secondo la quale solo al primo sarebbe possibile attribuire dignità di fonte storica<sup>28</sup>. Entrambi sono frutto di ricostruzioni (che rispondono alle norme e agli statuti propri del linguaggio cinematografico e – come si è sottolineato sinora – alle esigenze di una determinata società in una certa epoca), dove conta soprattutto il montaggio: è intuitivo che le immagini assumano senso e significato diverso a seconda della loro successione in sequenza. È proprio questo, la capacità di “mettere in scena”, di “ricreare” un mondo, di costruire con le immagini, come fa lo storico con i documenti d'archivio, un “racconto”<sup>29</sup>, che rende il film, fiction o documentario che sia, «un'arte capace di incarnare la storia»: «c'è più storia in una fiction che in un cinegiornale [...] – affermava qualche anno fa Arlette Farge, una storica che si interessa del XVIII secolo, molto interessata, da studiosa, ma anche da appassionata, al legame storia-cinema. Ma la registrazione di un avvenimento non basta. Essa produce un materiale di cui si può servire lo storico [...]. Solo il cinema coglie, attraverso il movimento, l'esperienza di essere al mondo in un dato momento. Sì, il senso della storia passa per la messa in scena»<sup>30</sup>.

Insomma, più che nel cinema *factual*, è in quello “narrativo” che è possibile scoprire quella «realtà invisibile [...] le credenze,

27. P. Sorlin, *European Cinemas European Societies 1939-1990*, Routledge, London, 1991, p. 230. Il libro è stato tradotto in italiano in una nuova versione, ampliata rispetto all'originale, con il titolo *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, La Nuova Italia, Milano 2001.

28. G.M. Gori, *La storia a cinema: una premessa*, in Id., *La storia al cinema*, cit., pp. 13-14.

29. Cfr. R. Charter, *La vérité entre fiction et histoire*, in A. de Baecque, Ch. Delage, *De l'histoire au cinéma*, Editions Complexe, Paris 1998, pp. 29-44.

30. «Le sense de l'histoire passe par la mise en scène». Entretien avec Arlette Farge, in A. de Baecque, *Histoire et cinéma*, Scérén-Cndp, Paris 2008, pp. 84-85. Il colloquio raccolto da *Antoine de Baecque* era stato pubblicato, in un primo momento, nei «Cahiers du cinéma», numero speciale su *Le Siècle du cinéma*, novembre 2000.

le attese, l'immaginario»<sup>31</sup>, quelle «attese collettive ancora latenti e mal identificate»<sup>32</sup> che sono altrettanto Storia dal momento che, come ha sottolineato George Mosse, l'uomo agisce nella realtà in base alla percezione che ne ha per cui, in «qualsiasi analisi del passato, ciò che conta è la realtà oggettiva e come l'uomo l'ha percepita»<sup>33</sup>. Vale a dire: è importante spiegarci come si svolsero gli eventi, ma anche come questi furono percepiti, vissuti e interpretati. Il cinema in questo si dimostra insostituibile, permettendoci di comprendere sentimenti, emozioni, percezioni dei contemporanei di fronte agli avvenimenti. Avvenimenti – attenzione! – di cui noi, peraltro, conosciamo, a differenza di chi li visse, l'epilogo, per cui potremmo – come chi legge un libro giallo sapendo già chi è l'assassino – farci condizionare nell'interpretazione degli eventi dal loro stesso esito.

I film, in definitiva, accuratamente decodificati e analizzati (non dimentichiamo che quello cinematografico è un linguaggio pluricodice<sup>34</sup>), ci possono, in “differita”, restituire i sentimenti, le emozioni, il clima di un'epoca. Ad esempio (non più di un cenno a quanto già scritto in altre occasioni<sup>35</sup>), analizzando i film girati all'indomani della fine della guerra, tra il 1945 e il 1948, notiamo come, al di là delle trame e dei personaggi, non dissimili da quelli del cinema degli anni precedenti (registi e attori, del resto, erano gli stessi che avevano operato nel «ventennio»), i protagonisti si trovino alle prese con la necessità, a volte drammaticamente avvertita, di dover effettuare delle scelte. Era sicuramente una spia della difficoltà di orientarsi in un'Italia totalmente cambiata (persino nel paesaggio, come mostra una sequenza di *Caccia tragica* (pellicola del 1947, opera di Giuseppe De Santis): un Paese nel quale l'acculturazione proveniente dagli Usa era diventata «tangibile,

31. M. Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?*, in «Annales E.S.C.», 1973, vol. 28, n. 1, pp. 113-114.

32. F. Garçon, *Des noces anciennes*, in «CinemAction», n. n°65, IV, 1992, p.10. Il numero della rivista era dedicato agli studi di Marc Ferro su cinema e storia.

33. G.L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 16.

34. Cfr. F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.

35. Sia consentito rimandare al mio *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Liguori, Napoli 2009, pp. 146-230.

masticabile, orecchiabile»<sup>36</sup> e in cui stava faticosamente emergendo una forma politica, la democrazia di massa (basata sulla scelta), che, dopo venti anni di regime, veniva vissuta dai più – almeno a giudicare dalla corrispondenza – con timore e preoccupazione. I film, insomma, ci fanno vedere una società che avvertiva il disagio di essere chiamata a operare delle scelte; mostrano l'incertezza e i dubbi di un pubblico che, se da una parte condannava, rifiutava o, se non altro, voleva dimenticare i vecchi modelli (il fascismo), dall'altra rimpiangeva la sicurezza offerta da questi stessi modelli.

In quest'ottica comprendiamo perché nelle pellicole del periodo siano i bambini a muoversi a loro agio in un "territorio" dove gli adulti si aggirano incerti e smarriti. La loro età li rende "innocenti": li esenta non solo dalle colpe passate, ma li solleva anche dall'angoscia degli adulti di ritrovarsi, con il crollo del regime e il disastro della guerra, improvvisamente privi di punti di riferimento. In *Ladri di biciclette*, nella sequenza finale del piccolo Bruno che prende per mano il padre Antonio e lo conduce lontano dalla folla minacciosa, è evidente il ruolo di guida assunto dai bambini in un mondo diventato per gli adulti, improvvisamente, incomprensibile e ostile: «lo non capisco 'e vvote che succede/ e quello che succede / nun se crede... / nun se crede», recita la strofa iniziale di *Tammurriata nera*, la canzone eseguita nell'osteria dove Antonio e Bruno si rifocillano<sup>37</sup>. E si pensi altresì ai bambini di *Roma città aperta*, che non solo non subiscono alcuna conseguenza per l'attentato commesso (conseguenze che colpiranno, invece, gli adulti), ma sono anche gli unici a poter aspirare a un futuro che si presenta, peraltro, ancora incerto e minaccioso. La sequenza finale mostra tutti gli adulti, aguzzini e vittime, all'interno di uno spazio chiuso, delimitato da una rete metallica. Al di là di questa, vediamo i ragazzini che, dopo avere assistito alla fucilazione di don Pietro, si incamminano abbracciati, sotto un cielo livido, verso la città dove spicca il profilo del "Cupolone".

36. Cfr. P. Del Bosco, *La forza delle cose: un'acculturazione tangibile, masticabile, orecchiabile*, in A. Placanica (a cura di), *1944 Salerno capitale. Istituzioni e società*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1986, pp. 509-518.

37. Cfr. G. Alonge, *Vittorio De Sica Ladri di biciclette*, Lindau, Torino 1997, pp. 67 e ss.; P. Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999, pp. 127 e ss.

Un'ultima notazione che riguarda proprio il film di Rossellini. *Roma città aperta* ci presenta l'immagine di un popolo compatto e unito contro i tedeschi, con i fascisti quasi assenti del tutto e, comunque, relegati a un ruolo marginale. I pochi italiani che si sono messi al servizio degli occupanti sono immediatamente riconoscibili come negativi. Uno per tutti: Marina, tossicomane, donna dai facili costumi e omosessuale, la cui devianza sessuale è il segno più eclatante della sua sostanziale diversità. Ne derivava come conseguenza l'eliminazione di ogni aspetto della Resistenza come guerra civile e, contemporaneamente, la rimozione di un passato recente dove una qualche connivenza con la barbarie e la ferocia dei tedeschi si era pur verificata: anche il film di Rossellini non sfuggiva alla regola per cui nessuna pellicola del periodo cercava di indagare sui motivi che avevano reso possibile la dittatura e la guerra. L'adesione alla Resistenza, dettata dal sentimento e non dalla ragione («Vedi... io queste cose le so, le sento, ma... non te le so spiegare» - esclama Francesco rivolto a Pina - Ma arriveremo, e lo vedremo un mondo migliore!») diventava così una scelta "naturale" della quasi totalità del popolo italiano che, istintivamente, era portato a schierarsi contro i tedeschi. Era qui, probabilmente, al di là della validità e dell'efficacia delle innovazioni stilistiche apportate dalla pellicola di Rossellini, la ragione non solo del favore dei contemporanei (*Roma città aperta* conquisterà, contrariamente a quello che si verificherà negli anni successivi per gli altri film neorealisti, più apprezzati all'estero che in Italia, un ottimo risultato anche nel nostro Paese: primo posto nella stagione 1945/1946), ma anche del successo e della straordinaria persistenza di un'immagine "mitica" della Resistenza, che finirà per relegare spesso in secondo piano ogni possibile interpretazione storiografica.