

La storia (al cinema) finalmente s'è desta!

scritto da Gian Piero Brunetta | 1 Marzo 2017



Ormai possiamo dirlo: “Finalmente la storia al cinema s'è desta!”. La storia che si era fino a qualche tempo fa rifiutata di sporcarsi le mani con la pellicola – e quando era stata costretta ad sedersi in una sala aveva dormito come i “rusteghi” della commedia goldoniana costretti contro la loro volontà ad andare a teatro, non solo oggi tiene gli occhi bene aperti, ma comincia a capire, soprattutto sul versante contemporaneistico, quanto dosi massicce di iniezioni massmediatiche possano agire beneficamente nel corpo di molti storici e nel tessuto connettivo del lavoro storico stesso. I centocinquant'anni dell'Unità d'Italia e il centenario della Prima guerra mondiale hanno contribuito ad accelerare un processo di avvicinamento e uso pubblico del cinema da parte degli storici che non può non avere delle ricadute positive anche nella didattica a tutti i livelli scolastici.

Mi era già capitato di cogliere e registrare con entusiasmo i primi segnali di questo fenomeno quasi una ventina d'anni fa, ma da quel momento poche cose si sono mosse per almeno un decennio((Vedi il mio *Il cinema come storia* in AA.VV., *La cinepresa e la storia*, Milano, 1995, pp.22-57. R)). Poi come ho detto tutto ha subito accelerazioni potenti e modificazioni ben visibili ad opera di una serie di fattori che hanno interagito beneficamente tra loro((Mi è capitato qualche anno fa di tentare in più occasioni di fare il punto sui rapporti tra cinema e storia: questo saggio riprende e rielabora un mio precedente lavoro *Storia e storiografia del cinema* in G.P.Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, V, Torino, 2001, pp. 191-219.)).

Nello stesso momento in cui tutta la storia del cinema nell'ultimo quindicennio – grazie alle nuove politiche di restauro delle cineteche internazionali, al progetto Lumière, all'azione di Festival e rassegne come *Le giornate del cinema muto* di Sacile e *Il cinema ritrovato* di Bologna – è tornata visibile dall'intera produzione dei Lumière ai giorni nostri, sia nelle forme della finzione che in quelle del documentario, il cinema stesso ha riaffermato il suo ruolo di "luogo comune" e fonte privilegiata per molteplici tipi di ricerche sulla storia del Novecento. Non soltanto la storia, ma molte altre discipline, possono riconoscere nel cinema uno spazio topologico di cui servirsi per trovare riscontri ed evidenze immediate alle loro teorie, ma di questa plurimità di punti di vista, ha a sua volta cominciato a beneficiare il lavoro degli storici del cinema, che sta prendendo coscienza delle sue potenzialità e delle possibilità di servirsi di varie competenze per affrontare sia i testi filmici che i contesti e i peritesti cinematografici e non. Gli studi sull' "uso pubblico della storia" hanno dovuto necessariamente misurarsi con la fotografia, il cinema, non solo di propaganda, i Cinegiornali e la televisione.

Sembrano ormai terminate le varie fasi di incursioni corsare e

tutto sommato casuali da parte degli storici, dei letterati, di coloro che periodicamente erano illuminati dal cinema, pur mantenendo nei suoi confronti un atteggiamento complessivo di distanza e di sospetto. Così come sembrano lontani gli anni pionieristici della nascita dell'International Association for Media and History (IAMHIST) e dei suoi primi convegni in cui alcuni storici si cimentavano con l'analisi ideologica di film di propaganda senza troppo preoccuparsi della specificità del linguaggio e senza conoscere nulla del contesto cinematografico. Peccato che, ancora in tempi relativamente recenti, uno storico a tempo pieno, come Sergio Bertelli, in *I corsari del tempo* (S. Bertelli, *I corsari del tempo*, Firenze, 1995.) si sia esercitato a tempo perso a cercare gli errori e gli svarioni nei film a soggetto storico e non abbia invece voluto dedicare più utilmente il suo tempo a studiare quanto i segni delle passioni, dei desideri, dei sogni collettivi, quanto i mutamenti e le persistenze delle mentalità si coagulino e trasformino all'interno di un determinato genere o filone popolare e quanto il cinema si mescoli indissolubilmente con la vita quotidiana, reale e immaginaria.

E peccato che ancora qualche anno fa in due opere importanti come *Una guerra civile* di Claudio Pavone o *Il corpo del duce* di Sergio Luzzatto non una parola o una citazione minima sia rivolta alla fonte cinematografica, documentaria e non (C. Pavone, *Una guerra civile*, Torino, 1991 e S. Luzzatto, *Il corpo del duce*, Torino, 1998.)). Ma non è mai troppo tardi e Luzzatto sembra aver imboccato la strada del ravvedimento. La presenza della fonte cinematografica nei discorsi degli storici negli ultimi anni sembra destinata a crescere con un ritmo maltusiano.

Fino a poco tempo fa il cinema ha goduto di una modesta legittimazione non solo per la pochezza dei lavori di sistemazione storiografica da parte degli studiosi e storici del cinema stesso, ma anche per la sua instabilità come fonte, per la sua inaccessibilità al di fuori del luogo deputato

d'uso: nello stesso momento in cui si è realizzata la possibilità di far proliferare in numero indefinito i luoghi della memoria (pensiamo solo che agli inizi degli anni ottanta esistevano in Italia quarantamila videoregistratori, oggi sono quasi quindici milioni) ci si rende conto che la fonte cinematografica ripropone a pieno diritto il suo ruolo di punto di incrocio e di scambio per esperienze disciplinari tra le più eterogenee.

Oggi la schiera degli storici che rispondono in maniera convinta e consapevole al richiamo delle immagini si va sempre più ingrossando e le forme di scambio disciplinare sembrano dare risultati impensabili soltanto una decina d'anni fa.

Diciamo anche che forse in alcuni storici della modernità e del mondo contemporaneo comincia a farsi strada la convinzione che per dimostrare di possedere ancora chiavi interpretative efficaci del mondo che ci circonda, devono per forza inserire la realtà massmediatica nella loro cucina e promuoverla ad ingrediente e fonte primaria.

Avendo dedicato molto tempo – almeno dalla metà degli anni settanta – a tentare di dialogare con gli storici e a sforzarmi di dare agli studi di storia del cinema una rispettabilità nei confronti di altre discipline non posso che prendere atto con grande soddisfazione di accostamenti positivi e fecondi in atto da parte di storici fino a ieri erano indifferenti o del tutto refrattari nei confronti di ogni forma e fonte di comunicazione visiva.

Il cinema ha dovuto non solo cercare di fondarsi come materia scientifica e trovare legittimazione, ma anche conquistarsi sul campo una credibilità servendosi dei contributi specialistici differenti. La proliferazione delle occasioni di scambio ha avuto il ruolo di arricchire il sangue un po' anemico degli storici diciamo "municipali", ma anche di arricchire e favorire ibridazioni tra le energie di semiologi e strutturalisti in crisi, con quella di storici alla ricerca

di strumenti teorici capaci di indicare nuove rotte e nuovi strumenti non solo puramente descrittivi e di accumulazione di dati.

Oggi lo storico del cinema può affrontare il confronto diretto e paritetico con altre discipline, sollecitare l'interscambio, la verifica dei rispettivi poteri, portando la tua dote di competenze e cercando di tesaurizzare quelle di altri.

Il campo cinematografico diventa una sorta di vaso, un contenitore in cui ci sono tantissimi elementi che consistono, che si possono districare, si possono valorizzare e considerare nella loro complessità e interattività.

La storia del cinema si può dunque ormai considerare da una parte come una disciplina autonoma nel campo degli studi sullo spettacolo, giovane, ma ormai maggiorenne, in costante crescita, dall'altra come una disciplina entrata a far parte – a pieno diritto e con un ruolo sempre più significativo – della storia del mondo contemporaneo ((Questo saggio riprende e rielabora, fissando nuove coordinate di riferimento, dei punti già da me sviluppati nel capitolo Storiografia del cinema nel quinto volume (Strumenti) della Storia del cinema mondiale , Torino, 2001, da me curata.)). “Ogni scienza, soprattutto se giovane – ci ha insegnato Fernand Braudel – si sforza di abbracciare l'insieme del reale, di abbracciarlo da sola”. Nell'indicare da subito l'ampiezza del campo non vogliamo affermare la vocazione imperialistica della disciplina, quanto piuttosto la sua piena legittimità di appartenenza alle discipline della storia, nonostante l'accoglienza tiepida o la quarantena ancora messa in atto dagli storici più tradizionali ((E' ancora abbastanza diffusa, anche in lavori storici recentissimi sui fascismi, sulla ricostruzione, sulle guerre mondiali – di autori che utilizzano in maniera innovativa fonti eterogenee – la totale e per chi scrive incomprensibile esclusione dall' orizzonte documentativo della fonte cinematografica.)) . . Mi sembra solo il caso di ricordare che solo poco più di trentina decina di anni fa

nella blasonata facoltà di Lettere dell'Università di Padova c' erano storici che non aveva nessuna difficoltà a dichiarare nelle sedute di Facoltà di vergognarsi alla sola idea che si potesse pensare di aprire quegli spazi all'insegnamento della storia del cinema.

La storia del cinema può documentare, con tutte le sue fonti, con i documentari e i film di finzione, con i film che ricostruiscono il passato e quelli che sembrano voler registrare la realtà presente, la storia evenemenziale e quella profonda, è al tempo stesso luogo della memoria, fonte, testimone potenzialmente onnipresente, attore e agente di storia, ne riproduce e influenza i fenomeni e le tendenze in atto e ne prevede e determina alcuni sviluppi possibili((In ordine di tempo il saggio più recente sull'uso storico delle fonti cinematografiche è di Pierre Sorlin, *L'immagine e l'evento*, Torino, 1999. In Italia tra i contributi più recenti nati nell'ambito della storiografia contemporanea vanno segnalati i lavori di due storici dell'Università di Salerno, Pietro Cavallo e Pasquale Jaccio, che hanno dato un contributo continuo e coordinato agli studi di cinema e storia: Pasquale Jaccio (*Cinema e storia*, Napoli, 1998 e *Il Mezzogiorno tra cinema e storia*, Napoli, 2002 e dello stesso Jaccio con Pietro Cavallo, *L'immagine riflessa*, Napoli, 1998. A cura dello stesso Cavallo con Gino Frezza, *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana*, Liguori, Napoli, 2004. Sempre di Pietro Cavallo *Viva l'Italia. Storia cinema e identità nazionale*, Liguori, Napoli, 2009. Di Jaccio *l'Antologia di cinema e storia*, Liguori, Napoli, 2011.)). Nel suo sconfinato giacimento di immagini e nel suo spazio topologico coesistono, interagiscono e si sistemano processi estetici e formali o innovazioni tecnologiche, ma anche forze economiche, religiose, politiche e istituzionali, mutamenti di mentalità, produzioni incessanti di miti, forme di alimentazione costante e di controllo e manipolazione dell'immaginazione collettiva. Tra tutte le arti il cinema è quella che ha avuto, nel corso del XX secolo, maggiori ricadute ed effetti sul piano sociale

e immaginativo, il metronomo e traduttore privilegiato dei ritmi e tempi della modernizzazione, ma anche il portavoce di tutte le paure nei confronti dell'"inquietante estraneità" del nuovo. E' depositario ed esecutore di lasciti testamentari di derivazione storica, letteraria, poetica, teatrale e sociale e interprete e traduttore per immagini di saperi e visioni del mondo ancorate al passato. Inoltre è una macchina del tempo dotata di più movimenti: scandisce e registra il presente, ne coglie ogni minima manifestazione, si proietta con forti accelerazioni verso il futuro cercando di tradurre in immagini la teoria della relatività, ed è in grado di muoversi perfettamente in senso antiorario e ricostruire con grande libertà qualsiasi momento del passato((Vedi l' importante numero monografico dedicato a Cinéma, le temps de l' histoire di <<Vingtième siècle>>, n. 46, avril-juin 1995, con saggi di Christina Delage, Rick Altman, Remy Pithon, Charles Musser, ecc...)).

Testimone onnipresente e privilegiato e misura del mondo del secolo appena trascorso (faccio mia la definizione al titolo dell'aureo libretto di Braudel uscito a cinquant'anni dalla sua morte((F.Braudel, Storia, misura del mondo, Bologna, 1997.))) il cinema è anche magico creatore di un numero indefinito di mondi. Si impadronisce dell'iconosfera e la mette tutta in movimento: è affetto da bulimia nei confronti del visibile e cerca di spingersi oltre, per infrangere tutti i tabù e i limiti imposti alla visione e per tentare di rappresentare e cogliere l'invisibile. L' occhio della macchina da presa ora "parla" in prima persona, a nome del soggetto dell'azione, ora dell'autore, ora invece usa la terza persona singolare, ora si esprime a nome di un io collettivo, sociale e storico come è accaduto soprattutto col cinema di Rossellini nell' immediato dopoguerra. Attraverso l'opera di autori di diverso valore, una società, o un momento preciso, trovano il modo di trasformarsi e di rappresentarsi nei loro aspetti materiali e reali e in quelli virtuali, nelle pulsioni vitali o ctonie, nei desideri, nelle speranze, nelle attese,

nelle paure individuali e collettive.

Grazie agli insiemi di materiali filmici relativi a ogni momento del Novecento, lo storico del cinema gode di una condizione privilegiata rispetto a quella di qualsiasi storico del passato: può osservare gli oggetti del suo studio quasi nelle stesse condizioni di quando sono stati visti per la prima volta e al tempo stesso può contestualizzarli nel modo più articolato possibile, può analizzare e registrare movimenti, spazi, gesti esattamente come un testimone d'epoca e tentare di ricomporre i rapporti di forza all'interno di una società usando come prove le fonti cinematografiche ((La più aggiornata e convincente proposta di studio sui rapporti tra prova, storia e retorica, utilmente applicabile anche sul terreno cinematografico è in Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza*, Milano, 2000.)).

La specificità della storia del cinema, rispetto al più generale lavoro dello storico, è data certo dallo studio e analisi dei risultati estetici di opere individuali, dai film e dagli autori che ne hanno scandito le dinamiche stilistiche e linguistiche e le tappe fondamentali, ma mentre i giudizi di valore e le gerarchie estetiche sono destinati a essere rimessi di continuo in discussione, a mostrare un'obsolescenza sempre più rapida la fonte filmica può sempre più essere vista come parte di un contesto in cui diventano egualmente importanti gli autori e i destinatari e una serie di forze e di operatori che agiscono sul terreno della produzione, circolazione, consumo e memoria del testo. Il film di finzione, nei suoi momenti più alti può diventare monumento e documento, prova storica assai più rappresentativa di verità profonde e durevoli di qualsiasi altra fonte.

La singola produzione filmica ha dato luogo a più o meno vasti processi di comprensione e interpretazione critica, sincronica e diacronica, ma c'è un momento in cui, per la piena comprensione dell'atto individuale, è necessario rapportarlo ad altre forze ed altri agenti contestuali, che ne allargano

in più direzioni le capacità significanti. Produttori e distributori, forze politiche e organismi censori, movimenti d'opinione pubblica e apparati tecnici, strategie pubblicitarie e poteri della critica: chiunque si accinga a lavorare sul terreno della storia deve preliminarmente avere coscienza della ricchezza delle fonti esplorabili e della complessità del territorio da affrontare. Comunque la si voglia osservare oggi la storia del cinema appare come un territorio assai più complesso dei modi e strumenti di indagine con cui è stata finora affrontata.

Così una serie di interrogativi di base possono diventare subito un buon viatico comune per il lavoro attuale dello storico: che cosa rende unica l'opera di un regista e, al tempo stesso, cosa la rende parte di un sistema e di una serie di insiemi che si dilatano o interagiscono anche grazie alla nostra capacità di osservare i fenomeni e agli strumenti di cui disponiamo?

Rispetto al lavoro pionieristico di storici come Georges Sadoul o Jean Mitry o Jay Leyda che hanno contribuito a fondare e legittimare il lavoro storico e ad aprire molte strade feconde per la ricerca che cosa si può scegliere di privilegiare oggi nel fare storia del cinema? Che tipo di ingredienti e che percorso storiografico e che tipo di strumenti? La storia come racconto? La storia come accumulazione di dati e documenti a cui attribuire valore di verità senza averli "spazzolati contropelo" come avrebbe detto Walter Benjamin? La storia come storia delle forme? La storia economica? La storia istituzionale? La storia dei modi e delle forme di consumo del cinema? La storia dei luoghi e dei riti? La storia dei modi e delle trasformazioni dell'immaginazione collettiva? L'uso pubblico della storia da parte del cinema e dei mass media? Il ruolo del cinema nella trasformazione dell'immaginario e della storia delle mentalità collettive? La storia come specchio o come modificatrice della realtà? La storia come continuità lineare e ordinata di film, di insiemi

di opere, di avvenimenti che ne chiariscono la genesi e il contesto? La storia nei suoi momenti di crisi vitali?((R. Altman , Otra forma de pensar la Historia (del cine): un modelo de crisis in <<Archivos>>, n.22, febrero 1996, pp.6-19.))La storia come memoria? La storia come problema? La storia come organismo complesso che risponde alle teorie del caso per cui ogni minimo evento localizzato può avere conseguenze ben più vaste e imprevedibili su scala internazionale?

Una serie di strade – in parte già battute, in parte nuove – si aprono assieme a una serie di nuove possibilità di studio che vanno di pari passo con la capacità degli storici del cinema di individuare e far interagire interpretandole con strumenti appropriati fonti tra le più eterogenee. Vanno individuati nuovi giacimenti e create nuove connessioni tra gli archivi pubblici e istituzionali e quelli privati. Vanno studiati i segni e sistemati in un' ottica sempre più di tipo comparatistico – che a me sembra la vera frontiera comune per qualsiasi tipo di studio sulla storia del cinema si voglia affrontare da questo momento in poi – ma si possono racciordare anche i sintomi, gli indizi e ricomporre degli insiemi di realtà perdute o scomparse o cogliere delle connessioni forti tra elementi in apparenza distinti e distanti e lavorando per via congetturale o per abduzione((Di estrema suggestione e utilità è in questo senso l'ormai classico saggio di Carlo Ginzburg, Spie, radici di un paradigma indiziario in Aldo G. Gargani, Crisi della ragione, Torino, 1979, pp.59-106.)).

E ancora: come si fissa la memoria cinematografica? Perché esistono miniere di documenti audiovisivi e di immagini riprese direttamente dalla linea di fuoco ed eventi traumatici reali che non sono riusciti a costituire un patrimonio comune, mentre singole immagini – da scene dei film di Chaplin alle icone divistiche di Greta Garbo o Marilyn Monroe o Brigitte Bardot – hanno impresso tracce indelebili nell' immaginazione collettiva? Come vengono raccontate le infinite storie

dell'uomo del Novecento dal cinema di finzione e dal documentario e in che misura e quali forze concorrono a far sì che il visto coincida effettivamente col visibile? Quali sono le prescrizioni e i vincoli imposti e quali gli elementi di disturbo? Che cosa viene sottratto e cosa viene reso visibile in momenti di crisi (come durante le guerre), o sotto le dittature o in democrazia?

Una buona comparatistica si può sviluppare sul terreno del cinema delle origini dove si possono mettere a confronto fasi tutto sommato elementari di sviluppo dei fenomeni, a partire da cellule e strutture molecolari comuni. Un'analisi corretta di qualsiasi microrealtà può produrre percezioni e ipotesi di comprensione dei macrofenomeni. Vi sono elementi minimali all'apparenza che possono divenire punti di irradiazione ed espansione in molteplici direzioni.

Il cinema è anche oggetto e fonte di storia materiale e virtuale, luogo privilegiato della memoria, termometro della vita quotidiana e modificatore del reale e dell'immaginario. Inoltre è giacimento e deposito del visibile ed è il luogo in cui si cerca, mediante supporti assai deperibili, di garantire immortalità all'effimero.

Quando lo storico del cinema si muove verso il passato, nel momento in cui decide di occuparsi di un determinato fenomeno, deve tener conto del senso che si è accumulato nel tempo, delle interpretazioni vincenti, del successo e dell'insuccesso di un film, delle forze che hanno concorso alla sua realizzazione e circolazione, di quelle che lo hanno ostacolato o sostenuto, ne hanno fatto una bandiera ideologica, lo hanno usato strumentalmente per fini non cinematografici...

Senza alcun ordine di importanza e priorità oggetti di studio possono diventare (e in buona parte lo sono diventati in questi ultimi anni) le caratteristiche economiche e produttive in rapporto allo sviluppo di un'industria che da subito crea

prodotti a diffusione mondiale, i legami con le forze e le forme culturali anteriori che ne determinano i caratteri e condizionano le dinamiche, le relazioni tra sviluppo tecnico e sviluppo espressivo, le tecniche di propaganda e i modelli sociali, le trasformazioni e le interferenze dell'ideologia dominante e di quelle subalterne, le rappresentazioni di gruppi o di minoranze etniche, le modifiche dei comportamenti collettivi, le caratteristiche antropologiche dei riti della visione cinematografica e le differenti forze all'interno della società, i luoghi e le forme, le strutture narrative, le fonti istituzionali e giornalistiche, i condizionamenti politici e censori, l'interazione con i modelli contigui della neonata industria culturale, la capacità di produrre miti o trasformare miti esistenti, l'inclusione diretta o la produzione simbolica dei segni della storia. Ma anche i segni dei sogni della gente, la capacità di interpretare e produrre grandi traumi collettivi, il transfert dei desideri, le dinamiche emotive, le variazioni delle energie sociali e delle pulsioni sessuali, le unificazioni e scomposizioni dei pubblici...

Ogni singolo film – per non parlare degli insiemi omogenei – ha molte vite, è leggibile e interpretabile da molti punti di vista, attiva una tale rete di relazioni che giungono in molti casi a toccare e modificare i gangli vitali di una società, a rappresentarne al livello più creativo i processi industriali e artigianali, a coglierne il mutamento di mentalità e, in certi momenti, a divenire quasi la manifestazione di un desiderio e di uno spirito universale.

Il cinema oggi non si presenta più allo storico come un oggetto dato ed elementare, perfettamente iscrivibile in un paesaggio conosciuto, o in un museo dove ogni autore e ogni opera ha già raggiunto la sua collocazione definitiva. Riconosciute la precarietà e la continua modificabilità dei giudizi le sue proprietà sono quelle della complessità, della concentrazione e dispersione, della regolarità e irregolarità,

della sincronia e asincronia dei fenomeni, dell'omogenizzazione e interdipendenza, dell'instabilità, della centralizzazione e del policentrismo, della similarità e dell'unicità, dell'assimilazione e dissimilazione, dello sviluppo e della crisi, della rapidità di irradiazione secondo misure di scala variabili... La sua forma è quella di un universo significativo in espansione, di una sorta di galassia nella quale ogni elemento è capace di generare strutture multifacciali e sprigionare quantità di energie imprevedibili, tuttora mai valutate in tutta la loro portata. Abbiamo di fronte un territorio in via di continua rimisurazione (grazie soprattutto alla facilità di accesso alle fonti che veniva negata ai ricercatori delle generazioni che ci hanno preceduto) oltre che a una nuova coscienza storiografica e se da una parte la definizione delle proprietà e caratteristiche richiede ancora un lavoro di classificazione e organizzazione degli insiemi in tipologie e morfologie omogenee, dall'altra la tensione conoscitiva ci spinge a esplorare zone nuove e oscure – magari legate alle caratteristiche e modificazioni dell'immaginario o dell'inconscio collettivo – ad assumerci rischi di passaggi pericolosi o salti da uno spazio ad un altro assai distante e difforme. Si tratta di un enorme lavoro in progress – di un processo che ci si augura possa svolgersi nel segno della "serendipity", ossia della scoperta di cose non previste né programmate dalle ipotesi iniziali – che sarà possibile grazie anche alla sinergia e alla reciproca interazione tra diversi modi di intendere e confrontare il lavoro storico sul piano internazionale.

1 Vedi il mio *Il cinema come storia* in AA.VV., *La cinepresa e la storia*, Milano, 1995, pp.22-57. R