

# I film che raccontano la storia

Daniele Vicari<sup>1</sup>

Mi occupo, insieme ad Antonio Medici, della didattica dell'audiovisivo, chiamiamola così, fin dall'inizio degli anni '90. Noi eravamo studenti, studiavamo cinema all'Università e ci capitò proprio di fare, come prima cosa, un corso di aggiornamento per gli insegnanti. Ovviamente, eravamo in ansia, perché quasi tutti questi insegnanti avevano più strumenti culturali di noi. Noi eravamo persone in formazione, quindi abbiamo cercato di capire come fare e da quella volta abbiamo provato a mettere a punto un metodo per questo tipo di lavoro. Abbiamo iniziato un percorso di insegnamento, molto lungo, che dura ancor oggi. Per una decina di anni, abbiamo realizzato corsi per gli allievi e corsi di aggiornamento nelle scuole di ogni ordine e grado e abbiamo re-imparato ad apprezzare gli insegnanti. Perché quando si esce dalle scuole superiori, non è detto che si abbia un buon ricordo della scuola frequentata. Dipende dall'esperienza che si è fatta. Lavorando con alcuni insegnanti delle scuole di Roma, ma anche dell'Abruzzo, abbiamo iniziato a capire che la figura dell'insegnante è determinante, non tanto e non solo per la formazione dei ragazzi, ma per il funzionamento stesso del sistema educativo in Italia. Questo scambio che si è prodotto, fin dall'inizio, con gli insegnanti, ci ha portato a razionalizzare le cose in un certo modo.

---

<sup>1</sup> Daniele Vicari è uno dei giovani autori più rappresentativi del cinema italiano di oggi, che ha ottenuto molti riconoscimenti e i cui film sono passati in rassegne cinematografiche di importanza internazionale. Daniele Vicari vive una doppia dimensione: quella dell'autore e quella dell'insegnante di cinema. Insegna ed è Direttore Artistico della scuola di cinema della provincia di Roma Gian Maria Volontè e riflette spesso, in interventi pubblici, saggi, testimonianze, sull'uso del cinema nell'attività didattica. Il testo che segue è la trascrizione di una sua lezione/conversazione videoregistrata, svolta nel novembre 2012, in occasione di un corso di formazione per insegnanti sull'uso delle fonti filmiche nella didattica, organizzato dalla Fondazione Aamad in collaborazione con il Cidi di Roma [ndr].

Ho pensato, in questo contesto, di proporvi un percorso molto personale.

Una delle domande più ricorrenti da parte degli insegnanti, è sempre stata legata all'uso del cinema come supporto didattico. Come si può immaginare, noi amavamo il cinema più di ogni altra cosa, lo studiavamo, alcuni di noi avevano anche intenzione di farlo, quindi di fronte all'idea di usarlo come supporto didattico ci siamo sentiti immediatamente in difficoltà. Perché il cinema ha una sua autonomia artistica ed espressiva che purtroppo, molto spesso, nell'uso che se ne fa come supporto didattico, passa in secondo piano. Questo ci metteva in difficoltà, perché ci portava a trattare in maniera anche molto approfondita i temi e i contenuti dei film. Vivevamo con grande disagio questo approccio, perché avevamo la perfetta coscienza che non si può trattare dei temi di un film, come di qualunque opera dell'ingegno, senza conoscere lo specifico del linguaggio che caratterizza l'opera stessa. È una cosa banale a dirsi, ma agli inizi degli anni '90 non esisteva un dibattito formativo su questi temi, se non in ambiti molto ristretti. Si parlava dell'introduzione del cinema nelle scuole, si tentavano esperimenti, però il cinema era sempre un po' una "materia ancillare", considerato come una cosa che serve per qualcos'altro. Per rompere questo tipo di pregiudizio decidemmo di fare anche cose un po' spericolate. In alcune scuole, soprattutto scuole medie, noi facevamo vedere film ritenuti "difficili", e non solo agli insegnanti, ma anche ai ragazzi. I film utilizzati nella didattica solitamente erano molto distanti dal genere di opere che noi, invece, pensavamo fosse giusto conoscere. Prendevamo alcuni capolavori, come per esempio *Quarto potere* di Orson Welles e senza preparare gli studenti li proiettavamo. Ricordo che in una scuola media, provocammo una reazione durissima da parte del Consiglio di Istituto, tant'è che il Presidente del Consiglio di Istituto chiese un incontro con noi in presidenza e ci disse: "Voi non potete far vedere un film così a mia figlia, che ha tredici anni". Dicemmo: "Scusi, ma che film le abbiamo fatto vedere?". Questa persona, che era un docente universitario di Pedagogia, ci fece letteralmente a pezzi. Allora noi, messi sotto osservazione e sotto accusa, lo invitammo ad assistere all'incontro che avremmo fatto di lì a qualche giorno. Noi, non prendevamo mai il posto degli insegnanti, avevamo stabilito con loro collaborazioni molto fattive, basate sul rispetto delle reciproche competenze. Ci ritrovammo così a fare l'analisi del film in un'aula molto gremita di insegnanti, allievi e genitori e il fu-

rente capo del Consiglio di Istituto. Proponemmo l'analisi del film *Quarto potere* con il nostro metodo "maieutico", sollecitando i ragazzi ad analizzare le singole componenti del film, guidandoli poi nella messa a punto del linguaggio idoneo per definirne le varie componenti. Il Presidente rimase molto stupito, anche perché proprio sua figlia prese coraggio e fece un'analisi del film che lasciò di stucco il padre che non la riteneva capace di padroneggiare il linguaggio in maniera tanto precisa. Noi avevamo già fatto una serie di incontri con questi ragazzi utilizzando lo stesso approccio, avevamo visto e analizzato film piuttosto importanti che disegnavano l'evoluzione del linguaggio cinematografico. I ragazzi si divertivano a smontare e rimontare il film, a discutere del linguaggio del cinema in maniera sempre più approfondita, era diventato un "gioco" di abilità.

Qual era il nocciolo della questione, che noi ponevamo caparbiamente e che, secondo me, ancora oggi resta il nocciolo fondamentale? Noi siamo in una situazione, ormai addirittura parossistica, ovvero siamo circondati da immagini e nella nostra vita diventiamo dei bravi "lettori", nel senso che impariamo a leggere immagini di ogni tipo, fisse o in movimento, figurative ma anche astratte, basti pensare alla "grafica" pubblicitaria. In linea di massima, a parte qualche caso eccezionale, chiunque può comprendere un film, un'opera televisiva o un'opera video. Anche perché queste opere sono fatte per un pubblico, come atteggiamento di partenza, non sono automaticamente degli atti di ermetismo, ma sono fatte appunto per un pubblico-consumatore. Allora tutti noi, avendo nella nostra vita visto migliaia di ore di prodotti audiovisivi, siamo in grado di decodificare le immagini, almeno ad un certo livello, quello della comprensione degli elementi principali del linguaggio, della sua specifica "retorica". Quindi possiamo godere di un film, possiamo godere di un video musicale, di una pubblicità o di altre forme testuali audiovisive senza grandi difficoltà. Il problema è che non sappiamo fare l'atto di "parol", come avrebbe detto De Saussure. Cioè noi non sappiamo parlare attraverso le immagini e quindi non abbiamo la possibilità di innovare quel linguaggio come invece siamo abituati a fare con la lingua storico-naturale. Le sappiamo decodificare, sappiamo sistematizzarle nella nostra testa, più o meno sappiamo che cosa significano, ma noi non sapremmo costruire un testo audiovisivo perché la competenza di cui c'è bisogno a monte è molto più vasta di quella necessaria per la semplice "decodifica". Se ne può accorgere chiunque, anche facendo un filmino matrimoniale.

Nell'esperienza di ognuno di noi c'è il desiderio di fare un filmino matrimoniale o filmare una gita in campagna, avendo in testa quello che vediamo in televisione o che vediamo al cinema, poi quando a casa vediamo ciò che abbiamo girato, ci divertiamo, ci commoviamo, ma rimaniamo sempre piuttosto perplessi. Le perplessità, che ci suscitano le cose che abbiamo realizzato, potrebbero essere una buona base di partenza, secondo me, per discutere con i ragazzi, per insegnare loro non solo la comprensione del linguaggio cinematografico e audiovisivo, ma i meccanismi che lo generano. Questo nocciolo è un nocciolo che è ineludibile anche nelle fasi successive di studio. All'Università, nonostante corsi di cinema anche abbastanza specialistici, può succedere che gli allievi concludano i loro studi senza avere una competenza specifica in merito al linguaggio del cinema. Magari hanno in testa teorie molto chiare, anche importanti, i riferimenti filosofici, estetici, però nel momento in cui devono parlare in maniera competente di una cosa che hanno visto sullo schermo annaspano, e se devono realizzare un testo audiovisivo affogano. Come si fa ad affrontare questa difficoltà? Secondo me non c'è un solo metodo. Ce ne sono tantissimi. Di questi tantissimi metodi, soprattutto a scuola, quello che forse è più proficuo per creare consapevolezza è proprio l'analisi del film.

Dopo venti anni di attività, continuo a pensare che il metodo più proficuo sia la tanto vituperata "analisi del film". Cioè la capacità di analizzare, in maniera sintetica e chiara i processi espressivi di un'opera. Che cosa significa, all'interno di quel testo lì, quella particolare inquadratura, quel passaggio di montaggio o l'uso della musica inteso nel modo in cui l'intende quell'autore lì, quel regista lì. L'analisi del film, però, presuppone una conoscenza vera del linguaggio del cinema, oltre che della storia del cinema. In qualche modo, andare alle origini della storia del cinema, a volte, ci rende consapevoli di certi meccanismi che noi abbiamo appreso, in maniera automatica, appunto, crescendo in un contesto in cui gli audiovisivi sono presenti ovunque e in qualunque momento, però, vedendo alcuni film delle origini, ci rendiamo conto di processi che non avevamo mai veramente razionalizzato. Il fatto che, all'inizio della storia del cinema, l'inquadratura fissa, costituisce l'elemento fondamentale del linguaggio cinematografico, diventa evidente nel momento in cui vediamo com'era quel film, realizzato all'inizio del Novecento o alla fine dell'Ottocento: veniva piazzata una macchina da presa di fronte ad una cosa in

movimento: un treno o un giardiniere che annaffia il giardino.

Ragionare intorno all'inquadratura: che cos'è l'inquadratura, quali sono le sue caratteristiche, qual è la possibilità che ci offre nell'includere delle cose dentro al quadro e nell'escluderne altre... secondo me, intorno a questo si può perdere, si dovrebbe perdere molto tempo. Allora noi elaborammo una piccola tecnica, molto semplice. Che era quella di costruire, soprattutto nelle scuole elementari e nelle scuole medie, degli "inquadratori". Cioè i ragazzi costruivano con il cartone dei parallelepipedi senza il fondo. Con questi parallelepipedi, dovevano fare il "gioco dell'inquadratura", raccontando, in diretta, una storia. Posizionando il parallelepipedo in un certo punto e facendo in modo tale che, chiunque guardasse dal buco di questo parallelepipedo vedesse ciò che il ragazzo, che stava facendo l'esercitazione, si era proposto di raccontare. Un attrezzo non in grado di registrare, quindi molto limitato, ma proprio grazie alle sue limitazioni, permetteva ai ragazzi di prendere confidenza con l'atto fondante del linguaggio cinematografico: se tu posizioni questo inquadratore in un posto e decidi di inquadrare quella cosa e non un'altra, stai facendo una scelta. È un passaggio logico non così scontato: fare una scelta. Cioè, io decido che cos'è che devi vedere, nel momento in cui posiziono l'inquadratore. La stessa esperienza che faccio scattando una fotografia. Infatti passavamo dall'inquadratore alla macchina fotografica. Tu, con la macchina fotografica, decidi quale porzione di mondo o quale azione vuoi sottolineare, rispetto ad altre, all'interno di un contesto. Per esempio, in questa classe io voglio che si capisca che c'è una persona, molto attenta, che sta ascoltando qualcuno che parla, quindi inquadrò quella persona, così, in prima fila. Posso anche permettermi di escludere tutti gli altri se, dentro questa inquadratura, si vede il braccio di una persona che è seduta dietro, la spalla di una che è seduta ancora dietro. Questa inquadratura, molto stretta, mi dà la sensazione che l'aula sia piena di persone attente. Con questo procedimento, molto semplice, molto empirico, i ragazzi cominciano anche a percepire che l'elemento narrativo di base del linguaggio cinematografico è l'inquadratura. Cioè io, con una semplice inquadratura posso raccontare una storia. Posso raccontare una storia anche lunghissima. Perché, dentro questo piccolo quadro, possono succedere tante cose davvero. Posso far entrare e uscire i personaggi, posso far succedere delle cose, sia con movimenti orizzontali che verticali, rispetto al punto di vista "fisso" che ho scelto. Da questo piccolo esperimento,

da questa piccola esperienza, si parte con un'analisi del testo, che può essere estremamente interessante per l'allievo o l'allieva che non si è mai posto il problema del linguaggio. La questione vera è porsi il problema del linguaggio. Non vivere il linguaggio audiovisivo come se fosse la lingua storico-naturale, un dato scontato che serve, semplicemente (si fa per dire), per comunicare con gli altri e per ricevere informazioni e che posso quindi dare per scontato perché è così per tutti, semplicemente. Mi serve per comunicare con te. Mi serve per sapere che cosa pensi, perché tu parli. Rompere la sensazione che il linguaggio del cinema e della televisione sia un fatto naturale, rompere questa sensazione, significa aprire l'esperienza di un ragazzo ad un mondo di comprensione vastissimo. L'esperienza di questo ragazzo, da questo momento in poi, non sarà più la stessa. Dal momento in cui, in classe, si fa un'esercitazione di questo genere, il ragazzo, automaticamente, è portato a pensare in questi termini quando guarda un film. Abituare dei ragazzi molto giovani a pensare in questi termini, significa abituarli ad un pensiero critico. Io non do più per scontata quella cosa, che nelle teorie del cinema si chiama "atto di fiducia". Lo spettatore fa, nei confronti del linguaggio cinematografico e audiovisivo, un atto di fiducia: «quella cosa che mi stanno facendo vedere è vera» oppure «è sensata» perché so che non è vera, ma all'interno di quel racconto le attribuisco senso. Cade a poco a poco questo atto di fiducia, imparo a "sospenderlo". Inizia a venirmi un dubbio. Allora, se noi andiamo a vedere nella storia delle teorie cinema, voglio dire proprio sul piano teorico e linguistico, possiamo trovare delle indicazioni chiare, sul fatto che fin dalle origini del cinema, ci sono stati dei pensatori che si sono posti i problemi in questi termini. Ecco che noi diamo anche un fondamento scientifico al lavoro che stiamo facendo con questo ragazzo. Per esempio io non so se sia stato citato Béla Balázs. Si tratta di uno studioso ungherese, che ha scritto un libro sul montaggio cinematografico. Un libro prematuro, perché il cinema era ancora sostanzialmente muto. Il libro è intitolato *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* e l'autore racconta un episodio bellissimo, che potrebbe essere narrato a chi deve imparare ad avere a che fare con il linguaggio del cinema. L'episodio dell'inglese in colonia. C'era un inglese, in India (nella colonia inglese per eccellenza) e in India arrivavano giornali, pubblicazioni, dalla madre patria. Siamo all'inizio del Novecento. Su questi giornali e pubblicazioni c'era scritto che folle di persone andavano a vedere lo spettacolo del Cinema. C'erano già i primi

divi. C'erano le fotografie delle dive e dei divi. Si faceva un gran parlare di questa cosa straordinaria. Fu talmente importante, che divenne anche un modo per fare soldi. Gli imprenditori cominciarono a investirci. Divenne un volano dell'economia. Quindi, quest'inglese in colonia, che era un uomo molto colto e molto serio, quando tornò in patria, alcuni anni dopo, volle andare a vedere un film. Rimase scioccato, perché non capì assolutamente niente di quello che vide sullo schermo. Lui vide mani, teste mozzate, piedi... ma non vide una storia. Per quale motivo rimase sconvolto? Forse perché, dice Bălâzș, non conoscendo i codici fondamentali del linguaggio cinematografico, non riuscì a capire per quale motivo quella mano con il coltello, la testa "mozzata" dall'inquadratura della persona che urla dallo spavento, i piedi che corrono, avessero a che fare gli uni con con gli altri. Non le mise in relazione queste inquadrature. La storia dell'inglese in colonia è molto bella. Magari non è nemmeno vera, ma ai ragazzi la raccontavo sempre, anche perché fa parte della mia esperienza personale.

Io vengo da un paesino di montagna, che si chiama Collegiove e da me non c'è il cinema. Mio nonno viveva in un paesino vicino che si chiama Castel di Tora e aveva solo la radio a casa, non aveva la Tv. Per cui, quando veniva da noi, a Pasqua e a Natale, rimaneva senza parole di fronte al fatto che tutti quanti guardassimo assiduamente la televisione, c'erano delle cose che seguivamo normalmente, quotidianamente (show, telegiornali, cartoni animati ecc...). Lui diceva questa frase (ho capito solo poi, leggendo il libro di Bălâzș, che cosa potesse significare): «quelli so' mammocci» (sono delle figure, dei burattini). A me questa cosa faceva molto ridere, perché ero piccolo e pensavo: «Come? Mio nonno non capisce che sono vere, che sono persone vere che parlano?». Però per lui non erano persone vere. Lui la radio e il linguaggio della radio li dava per scontati, perché ascoltava sempre la radio, fin da quando aveva fatto il militare e quindi l'aveva anche in casa ed era sempre accesa. Il suo filtro con il resto del mondo era la radio, ma la televisione no. Ed è la stessa storia dell'inglese in colonia. Storicizzare il linguaggio cinematografico, agli occhi dei ragazzi, significa fornire loro uno strumento per decodificarlo. Già il semplice atto di storicizzarlo lo rende meno "naturale": cioè io ti dico che, prima che nascessi tu, non era per niente scontato che qualcuno potesse capire quel testo audiovisivo che invece tu dai per scontato. Tu vedi un film e capisci che cosa succede, ti appassioni, ti emozioni, ma prima che nascessi, poteva

succedere che qualcuno non lo comprendesse per nulla. Allora, se c'è un prima e se c'è un dopo, nella storia del cinema, vuol dire che io posso mettere in discussione cose che dò per scontate e che non vedo in maniera problematica, semplicemente perché non mi sono mai posto il problema, quelle cose "esistono" ed è come fossero sempre esistite. È molto semplice. Il processo di apprendimento del linguaggio audiovisivo e cinematografico passa attraverso un'acquisizione continua di competenze. Questo tipo di analisi, da parte dell'utente, dello spettatore, si può fare anche senza prospettiva storica, sincronicamente anziché diacronicamente. Prendiamo i cartoons dedicati ai bambini, per esempio i *Teletubbies*, sono talmente semplificati nel loro comportamento... sono uno blu, uno viola, uno rosso e uno verde, non parlano. Recentemente li hanno fatti parlare, ma all'inizio, la prima versione di questa straordinaria opera televisiva, era muta. I *Teletubbies* emettevano dei suoni non articolati. Sono stati realizzati da creativi sulla base di studi sulla percezione. Per cui sono pensati per poter comunicare a bambini che non solo non hanno la competenza in merito al linguaggio audiovisivo, ma non hanno nemmeno una competenza linguistica, non hanno ancora appreso la lingua storico-naturale, quella della mamma e del papà. Bambini che non parlano. Basta accendere la tv e guardare programmi o canali dedicati, come *Boing*, per trovare dentro le programmazioni, nelle varie fasce orarie, la storia dell'evoluzione del linguaggio audiovisivo. Basta perderci un po' di tempo. Uno si mette lì, dalla mattina alla sera e registra tutto quello che passa e si fa un percorso nella storia del cinema straordinario. Si passa dal cinema muto dei *Teletubbies*, al cinema sonoro classico dell'industria disneyana, fino al cinema iperdigitalizzato e ipertrofico dei film giapponesi e americani contemporanei, trasmessi il pomeriggio-sera per i ragazzi ormai adulti, e sono opere di animazione molto complesse, che vanno dai *Ninja* ad *Avatar*. Lì noi troviamo tutta la storia dell'evoluzione del linguaggio cinematografico. Questo discorso che vi ho appena fatto vi sembrerà acqua calda, ma io lo ritengo fondamentale anche nella scuola che abbiamo noi realizzato: la Scuola di cinema Volonté, dove formiamo dei cineasti. Noi questo percorso lo facciamo fare anche a loro. Perché all'Università molto raramente queste persone hanno la fortuna di incontrare metodi adatti a comprendere, nel dettaglio, questi passaggi a cui ho appena accennato.

Un altro metodo molto interessante è quello di far cadere dei pregiudizi. Il pregiudizio, per esempio, che i film muti siano noiosi. A

questo proposito io vi consiglierei di vedere l'inizio di *Sciopero* di Sergej M. Ejzeštejn. Il primo film di questo straordinario regista, che tutti quanti conosciamo per la battuta, terrificante, di Paolo Villaggio che in un suo film dice: «La Corazzata Potëmkin è una cagata pazzesca». È tutt'altro che scontato, quindi, che questo film non piaccia ai ragazzi. Io ho avuto delle esperienze molto positive da questo punto di vista, perché loro rimangono sorpresi. Nel film ritrovano il linguaggio della pubblicità, la trasmissione *Blob* di Enrico Ghezzi, che è basata sul principio del "montaggio delle attrazioni": metto una a fianco all'altra due cose diverse e da queste due cose diverse nasce un terzo significato. Questa enorme capacità di comprensione e di comunicazione del linguaggio cinematografico si associa con la mia predisposizione, come spettatore, ad andare oltre ciò che ho di fronte agli occhi; le cose che vedo significano comunque qualcosa di più della loro oggettività. Cioè, se un regista mi mostra un oggetto in un certo modo, mi sta già dando delle sensazioni, se poi propone qualcosa che va al di là del dato che sto semplicemente guardando, mi propone una riflessione, e sono portato a farla questa riflessione, quindi la mia ricezione non è mai totalmente passiva.

*Sciopero* è un film molto popolare, nel senso che è stato concepito per il "popolo", per spingerlo alla ribellione. Ha la stessa matrice delle poesie rivoluzionarie di Majakowskij. Non ha avuto un successo universale come il film successivo, *La corazzata Potëmkin*, ma ebbe una buona accoglienza. È un film molto più innovativo, secondo me, rivisto oggi, rispetto a "La corazzata", proprio per la modernità del linguaggio, utilizzato anche con una certa dose di temerarietà, se non di incoscienza. Non era per niente scontato che si potessero raggiungere questi risultati, in quegli anni. L'apparato necessario per fare un film era ingombrante all'epoca, difficile da gestire. Per fare un film così, le macchine da presa, all'epoca, erano gigantesche. Non so se abbiamo qualche fotografia. Diciamo che una macchina da presa poteva essere grande come questo tavolo. Per cui muoverla non è che fosse proprio facilissimo. Carrelli, dolly ecc. si potevano fare, ma con grande dispendio di energia. Ejzeštejn ha utilizzato la fabbrica per fare dei movimenti di macchina straordinari. Ha messo la macchina da presa appesa al carrello elevatore e ha realizzato delle inquadrature incredibili, dall'alto. Siamo nella prima metà degli anni '20, la Russia non è così avanzata sul piano tecnologico e in occidente comincia a ridursi la dimensione delle macchine da presa, tant'è che Abel Gance, nel *Napoléon* riesce a costruire delle macchine

da presa talmente piccole, da fissarle sotto la pancia dei cavalli, legate, realizzando così immagini bellissime, in cui si vede la prospettiva della battaglia dal punto di vista delle gambe dei cavalli che si muovono e sullo sfondo l'azione. Credo che *Sciopero* possa essere un grimaldello nella didattica del cinema. Può essere utilizzato nei termini che vi dicevo prima. Prendendo delle pubblicità, anche molto elaborate e facendo vedere ai ragazzi che, nel 1924, era già possibile fare queste cose qui. Quella prospettiva storica, rispetto al linguaggio, di cui vi parlavo prima, diventa assolutamente evidente. Ci toglie anche quella sensazione che sia stato inventato tutto oggi. E non è vero. Per esempio, nel mio ultimo film, su novecento inquadrature montate, trecentocinquanta sono digitali (lavorate con programmi di computer-graphic), cioè attori che si muovono su uno sfondo verde. Al cinema non lo si vede, però di fatto è così. L'evoluzione delle tecniche ci ha portato a fare cose straordinarie. Penso avrete visto tutti *Avatar*. Il metodo di ripresa è quello, ormai si usa normalmente, non tanto in Italia, perché non abbiamo i mezzi economici, però in quasi tutto l'occidente. Cioè io posso girare una scena qui dentro con tutte queste pareti verdi e nel film sono sull'Himalaya. Credibilmente sono lì. Lo spettatore ci crede.

Vi proporrei anche un piccolo excursus dentro alcune opere che ho realizzato. Semplicemente perché non sono uno studioso, quindi mi piacerebbe anche parlarvi attraverso i film che ho pensato e che ho realizzato. *Il mio paese* è un film documentario, di circa due ore, che ho realizzato nel 2006. Questo film documentario racconta la crisi industriale del nostro Paese. Nasce dal fatto che io, a un certo punto, ho visto un film intitolato *L'Italia non è un Paese povero*, di cui si erano sostanzialmente perse le tracce. Fu recuperata una copia di questa pellicola straordinaria, girata in Italia da un grandissimo regista, peraltro già attivo fin dai primi anni '20, Joris Ivens. In quegli anni Ivens realizzò dei corti sperimentali molto belli. Alla fine degli anni '50 era un regista conosciuto universalmente, venne in Italia e su commissione di Enrico Mattei, presidente dell'ENI, raccontò la trasformazione da un Paese contadino a un Paese industriale. Un film straordinario che racconta proprio questa velocissima e travolgente evoluzione. Il film è stato realizzato nel 1959, quindi subito prima del boom economico. L'apice del boom economico è stato nel 1962-63, però l'Italia cominciava concretamente a sperare in un futuro migliore. La ricostruzione era già avviata, se non quasi conclusa e, in qualche modo, la classe dirigente italiana aveva impresso una

sterzata molto forte alla nostra economia, favorendo la nascita di grandissime industrie. Tra le più grandi d'Europa. Infatti, alcune di queste industrie ci sono ancora. Queste industrie, in particolare, erano legate alla produzione petrolifera, quindi industrie chimiche, e sono state rappresentate da Joris Ivens come una sorta di mondo del futuro, fantascientifico. Questo mondo del futuro, questa proiezione verso il futuro, che racconta Ivens, ha la potenza dell'epopea popolare. Quando vidi per la prima volta il film (sto parlando degli inizi degli anni Duemila), mi resi conto, improvvisamente, che nessuno dei cineasti della mia generazione si era posto il problema di raccontare il destino del nostro Paese. Perché è una cosa gigantesca. Spaventa l'idea di raccontare il destino di un Paese. Allora pensai che, in qualche modo, Joris Ivens potesse darmi una mano a fare questo percorso. Siccome il film di Ivens parte dal Nord d'Italia e finisce a Gela, che era ancora una cittadina di trentamila abitanti, bellissima, tutta bianca (sembra quasi una città araba). Poi a Gela arriva il petrolio, quindi arriva la modernità. La teoria che sta alla base di questo film è iper-industrialista. Industrialisti, in quegli anni lì, lo erano tutti: gli imprenditori, gli operai, le rappresentanze sindacali e politiche della classe operaia. Tutti erano industrialisti, tutti quanti pensavano all'industria come al destino del popolo, il futuro dell'umanità. Senza l'industria ci sarebbero state solo arretratezza e fame. Pensai di ripercorrere all'inverso questo viaggio, andando a rivedere, più o meno, nei luoghi che aveva toccato Ivens, quale fosse stato il destino della grande rivoluzione industriale. Questo è il percorso che ho fatto realizzando *Il mio Paese*. Suggesto di vedere l'inizio, perché all'inizio c'è già la compresenza di ciò che racconto io e di ciò che, invece, racconta Ivens. Questa esigenza di racconto, con questo film, è nata dal fatto che fosse già evidente alla metà degli anni Duemila, che noi fossimo in una recessione irreversibile, perché il sistema produttivo italiano, così come lo avevamo conosciuto fino ad allora, era esangue. La crescita, con dei trucchetti contabili, veniva dichiarata crescita zero, ma in realtà era evidente a tutti che fosse negativa. Quindi *Il mio Paese* propone un ragionamento agli italiani.

L'idea, la mia fissazione personale, è quella di voler dare una prospettiva storica ai discorsi che facciamo, perché altrimenti non capiamo bene che cosa ci stia accadendo, ma senza cadere nella trappola dello storicismo. Quando, con Antonio Medici, ci siamo messi a fare le prime ricerche per questo film, ci siamo proprio po-

sti questo problema: qual è la misura che possiamo trovare, tra il passato e il presente, per rendere giustizia alla complessità del presente? Questo era il nostro problema. All'inizio del film c'è molto Ivens, ci sono molte immagini del passato. Il pescatore, che poi si scoprirà, poco dopo, che lavorava al petrolchimico, è stato licenziato, quindi è tornato indietro nel tempo (è tornato a fare il pescatore come suo nonno mentre suo padre è stato operaio), sogna, ma non sogna più il futuro, come gli italiani del boom economico. Sogna il passato. Perché il passato, per come vive lui questa situazione, è migliore del presente ed è certamente migliore di un futuro che non lo affascina più. È un atteggiamento, nei confronti della narrazione, di un certo tipo. Io, per esempio, sono modestamente polemico nei confronti dell'idea che attraverso il cinema si faccia anche memoria. Sono affascinato dall'idea benjaminiana (mi riferisco a Walter Benjamin), che sia più importante la rammemorazione della memoria. Il processo di rammemorazione è un processo attivo. Cioè, mentre rifletto sul passato, rifletto appunto e rifletto anche sul mio presente e quindi, in maniera attiva, costruisco la mia vita, costruisco il mio presente. Io non ho bisogno di ricordare e basta. Perché ricordare e basta potrebbe anche essere un esercizio inutile, un esercizio fine a se stesso. Il rischio più grande che si corre quando si propongono dei film a scuola per parlare di un determinato periodo storico, di una civiltà scomparsa come la Roma antica, ecc., è ipostatizzare una certa idea di quel fatto storico attraverso le immagini di quell'opera. E anche se l'insegnante cerca di dire «attenzione perché è un film, è una ricostruzione..» nella testa dei ragazzi, Roma ormai è quella cosa lì che hanno visto in quel film.

Quindi è molto complesso il rapporto tra rappresentazione cinematografica e memoria e tra rappresentazione cinematografica e storia. Questo è un argomento molto interessante, di cui possiamo discutere. Ne *Il mio Paese* a me interessa la storia come un fatto contemporaneo. A me la storia interessa perché mi dà una chiave di lettura del presente, che prima di tutto fa cadere il mio pregiudizio, legato al fatto che quello che sto vivendo sia un eterno presente. È qualcosa che è talmente coinvolgente, talmente "coloso", che io non riesco a trovare una dimensione mia personale in questo presente. Non riesco a comprenderlo veramente, perché è lui che comprende me. Io sono nel presente, non è il presente ad essere dentro di me, "compreso" da me. Questa mancanza di relazionalità con i fatti storici, anche con il presente, è una cosa che, quando si fa il cinema

documentario, secondo il mio parere il cineasta, bisogna tenere molto a mente. Certamente parliamo di questioni molto personali, della poetica di ciascuno di noi, e riguarda me in primo luogo. Se non si mettono in moto meccanismi di relazionalità in merito al presente o al passato, più o meno remoto che sia, si scade facilmente nell'illustrazione, che può essere anche estremamente interessante, ma non produce coscienza critica, non produce un'attività nello spettatore, che vada al di là della semplice emozione di quel racconto. Non fa fare domande. Lo prerogativa fondamentale del cinema, secondo me, rispetto ad altre forme espressive, ad altre forme d'arte, può essere proprio quella di fornire una serie di punti interrogativi allo spettatore, di spiazzarlo in continuazione. Permettere allo spettatore di uscire dal cinema con più dubbi rispetto a quando vi entra. Quindi di non tentare risposte spericolate a tutti i costi, ma proporre, appunto, dei quesiti: chi siamo? Cosa vogliamo? Dove andiamo? Detto proprio banalmente. *Il mio Paese* ha questa intenzione, sul piano drammaturgico. Il mio film non rinuncia, anzi sposa quella parte più innovativa del cinema di Joris Ivens, il quale sa perfettamente che con *L'Italia non è un Paese povero* sta realizzando un racconto cinematografico, che è in tutta evidenza anche un film di propaganda, ma che è prima di tutto "racconto" per immagini. Quindi nel film inserisce tutti gli elementi del linguaggio possibili e immaginabili. Innanzitutto utilizza la musica elettronica, che era una novità all'epoca. Siamo alla fine degli anni '50. Ci sono i primi esperimenti, però non è scontato che la musica elettronica entri nel cinema. Invece, soprattutto nella parte iniziale, quando racconta il futuro, all'interno di questa fabbrica chimica, la musica è elettronica e anche molto bella. Non rinuncia a un montaggio simile a quello nel film di Ejzeštejn (il montaggio analogico). Tra il futuro che costruisce in maniera grafica, con delle animazioni e il presente che lui riprende, invece, con la macchina da presa. La macchina da presa viene montata su dolly, elicotteri e aerei, come se stesse realizzando un film hollywoodiano. Per fortuna sua ha dei grandi mezzi perché all'Eni i soldi non mancavano, all'epoca. Quindi, riesce a fare una specie di colossal della storia del documentario. Usa tutti i linguaggi possibili e immaginabili. Oggi io non ho quei mezzi, quel tipo di mezzi, però ho a disposizione anche delle videocamere non professionali. Ecco dunque che il lavoro che faccio, durante i sopralluoghi, può entrare anche nel film. La donna anziana che esce dal bosco, in abiti tradizionali, e che ci ha lasciato tutti stupefatti... io avevo in mano una camerina,

perché stavo facendo riprese verso una vallata, adiacente a quei luoghi, dove c'è la Fiat, a Melfi, e a un certo punto sento un rumore, mi giro e riprendo questa signora. Ecco che questa "sporcatatura", una cosa non voluta, entra nella narrazione. Io posso fare qualcosa di diverso rispetto a ciò che faceva Ivens. Lui, con la macchina gigantesca era costretto a costruire tutto. Come avete visto, l'episodio di Gela è recitato. È evidente. Quell'episodio fu realizzato dai fratelli Taviani. Loro raccontano spesso che, quando lo montarono, Ivens lo vide e disse: «potete fare dei bei film di finzione». Infatti non fecero praticamente più documentari, se non piccoli episodi. Sono tornati recentemente a fare un film di forte impronta documentaria, come quello che forse qualcuno di voi ha visto: *Cesare deve morire*.

Ma qual è l'atteggiamento che un regista può avere nei confronti di determinati fatti storici? Certamente innumerevoli, ciascun regista ha il proprio. Io, coerentemente la mia "immodesta" battaglia contro lo storicismo (immodesta perché non sono né un filosofo, né uno storico, è una battaglia quasi istintiva la mia quindi da storico dilettante) penso che bisogna fare il contropelo alla storia. Cioè lo studio della storia nella sua linearità, la ricostruzione di fatti storici nella loro linearità, invecchia il giorno dopo la produzione di film inerenti a questi fatti, perché i fatti storici, dovremmo averlo imparato dopo l'Olocausto, non hanno alcuna linearità. Il Nazismo e poi l'Olocausto, intervengono dopo un lungo periodo di democrazia in Germania. Con tutte le complessità della vicenda storica tedesca, ma la Repubblica di Weimar fu un periodo anche florido sul piano dell'arte e dei diritti. Un periodo difficile, ma un periodo importante per la democrazia europea. Eppure, subito dopo, intervenne il Nazismo. Proruppe il Nazismo sulla scena storica e improvvisamente si tornò indietro, non solo rispetto alla Repubblica di Weimar, non solo rispetto all'epoca guglielmina, ma si tornò indietro, all'epoca nella quale uomini autonominatisi "superiori" schiavizzavano altri esseri umani degradati ad "esseri inferiori" disponendone a piacimento. Dopo questi eventi, la nostra concezione della storia non può rimanere immutata. Da questo punto di vista, per me, lo storicismo è invecchiato con i fatti storici stessi. Nella storia dell'arte lo storicismo è stato abbandonato da un bel pezzo. L'unica forma espressiva che ancora insiste, su una ricostruzione iperlineare degli eventi è il cinema politico italiano.

Secondo il cinema politico italiano, la ricostruzione di certe logiche di comportamento portano alla comprensione della motivazio-

ne di questi comportamenti. Io credo che non sia così. Io credo che la comprensione di certi avvenimenti non possa essere solamente un fatto razionale, schematizzabile attraverso un percorso storico, ma debba fare i conti anche con tutta una serie di altri fenomeni, che sono antropologici, psicologici e psicanalitici. La “mattanza” della Scuola Diaz e la vicenda di Bolzaneto non sono spiegabili, detto in termini brutali, con un ordine che viene dall’alto e basta. Se fosse così facile, questa azione corrisponderebbe ai nostri pregiudizi sul potere. Noi sul potere abbiamo dei pregiudizi. Se il potere aderisse ai pregiudizi che ne abbiamo noi, riusciremmo anche ad evitarli certi fatti storici. Perché se avessimo la certezza di certi comportamenti del “potere”, saremmo dei fessi a non prevenirli. Invece la brutalità del potere ci sorprende sempre, come a volte la brutalità della ribellione. C’è qualcosa di non lineare in tutta la vicenda del G8 di Genova, e questa non linearità ha a che fare con una formazione psicologica, psicanalitica che intrattiene con i fatti storici una relazione forte, ma non si esaurisce in questi fatti storici. La crudeltà con cui viene fatta spogliare una ragazza, girare su se stessa, con un vilipendio così violento è una cosa che, secondo me, noi non vedevamo da molto tempo. Tant’è che dal punto di vista dell’immaginario, io ho dovuto far riferimento proprio a quel cinema che ha raccontato i campi di concentramento. Una cosa così, non è tanto semplice da raccontare, da mettere in immagine perché è fuori dal nostro senso comune. Perché dico questo? Perché a un certo punto ho capito che, per i ragazzi che sono passati dentro quel frullatore, uno dei problemi più grandi era essere creduti dagli altri, dai propri genitori, dagli amici.. oltre che dal tribunale, dagli avvocati e dai giornalisti. Essere creduti. Perché quello che loro raccontavano non era credibile e quindi non era comunicabile. Non era razionalmente spiegabile. Se basta l’ordine di Fini o del capo della Polizia per arrivare a quei punti lì, siamo messi male parecchio. Siamo messi comunque male, secondo me, ma quell’ordine non è sufficiente per spiegare quel tipo di comportamento. C’è qualcosa di più. Allora io che cosa posso fare con la macchina da presa. Io con la macchina da presa posso analizzare questi comportamenti, in modo tale che tu li guardi fino in fondo, se hai lo stomaco. Perché sono talmente orrendi, che si fa fatica a guardarli. Io ho fatto fatica a realizzarli, quindi immagino che gli spettatori abbiano fatto fatica a guardarli. Ma facendo questo sforzo e aprendosi alla comprensione, secondo me si può uscire dalla visione di un film come *Diaz*, con una domanda in più: che cosa ha a che

vedere con la democrazia questa roba qui? Per me è più importante questa domanda della possibile risposta in merito a “di chi è la colpa”. Perché se fosse così facile dare la colpa a qualcuno, noi oggi saremmo in una situazione migliore. Vi faccio un esempio. Il capo ufficio stampa della Polizia, che esce dalla Scuola Diaz e racconta quelle baggiate pazzesche.. cioè che scuola fosse un ospedale, dentro il quale c’erano persone con ferite pregresse, causate dagli scontri in piazza – e mi limito a questo perché Ricky Tognazzi, che era lì davanti, ha fatto una battuta che è stata registrata da tutti i telegiornali. Il capo ufficio stampa diceva: «Abbiamo trovato anche le divise dei black block: il cappello, il passamontagna, la maglietta, le scarpe...», allora Ricky Tognazzi ha detto: «anche barbe e baffi finti?». Ecco, se fosse lineare la storia quell’uomo, non avrebbe potuto trattarsi di un uomo di sinistra, invece era un uomo di sinistra. Quell’uomo lì era il capo del sindacato di sinistra della Polizia italiana. Un uomo legato ai socialisti e ai così detti democratici. Quest’uomo ha fatto tutto ciò per compiacere Berlusconi? O Fini? Non lo so. Secondo me è abbastanza improbabile. C’è qualcosa di più grave dietro, di doloroso, che dobbiamo guardare in faccia. È questo che io ho tentato di fare realizzando Diaz: andare a ingrandire quell’avvenimento. Una lente di ingrandimento, che esclude tutto quello che c’è intorno. Però poi quella cosa lì la vedo meglio. E mettendola a fuoco, magari la vedo pure meglio, posso notarne le increspature. Magari, la prossima volta, prima di dire frasi tipo «ah sì, ma a quelli gli hanno spaccato il culo perché erano contro il sistema capitalistico» ci penso due volte, prima di dire una baggianata del genere. Perché se fosse così facile, ripeto, noi avremmo già vinto, ma non è così. C’è qualcosa di più intricato in tutta la faccenda, che riguarda la cultura di cui sono espressione questi poliziotti. Loro sono espressione di una certa cultura. Non solo di una certa cultura istituzionale, ma di una certa cultura sociale. Quindi riguarda me che vedo il film, che in tre secondi ho creduto a quello che ha detto la televisione. Non mi sono mai più posto il problema nella vita, per me erano «black block e hanno fatto bene a massacrarli». Quindi l’atteggiamento, nei confronti del fatto storico, che io ho tenuto, è questo. Ma vi chiederete fino a che punto un regista può spingersi nel rapporto tra la rappresentazione storico-cinematografica e la storia documentata nelle ricerche a carattere scientifico, cronachistico, storico-politico e fino a che punto potete spingervi voi in classe nell’analisi di determinati fatti. Non vorrei sembrarvi elusivo, ma è davvero un fatto “soggetti-

vo". Per esempio io, per comprendere i fatti relativi al G8 di Genova ho dovuto leggere molto e visionare molti repertori, ma alla fine, nel momento in cui mi sono posto il problema di come raccontare e soprattutto di cosa raccontare di quegli accadimenti, mi sono spinto fino allo stesso punto in cui si sono spinti i magistrati che hanno istruito il processo per i fatti della scuola Diaz. Molto interessante il processo Diaz sul piano della teoria del cinema, perché sono stati utilizzati una quantità incredibile di audiovisivi e fotografie, come documentazione di determinati accadimenti. Le parti in causa (sia le parti offese che la difesa) nel momento in cui producevano in aula documenti filmati e fotografici provocavano una reazione nella parte avversa praticamente identica a ruoli invertiti, l'avversario di turno, dopo la visione nel processo regolarmente si alzava, sollevava il dito e diceva: «si ma la ripresa arriva fino ad un certo punto... lì, a destra, dove non riprende la macchina da presa succede questo». E questo è il limite che avete di fronte voi quando fate vedere un film. A un certo punto quella inquadratura finisce. Da lì in poi comincia una interpretazione dei fenomeni, che è un campo vastissimo. Secondo me l'unico modo per uscirne è quello di esserne coscienti. Tu vai a vedere il film *Diaz*. È un film. Seppur basato sulla documentazione "scientifica" di questi atti, è comunque un film. Ha inquadrato questa cosa in un modo, anziché in un altro, ha fatto quel tipo di montaggio anziché un altro. Acquisire la consapevolezza dei limiti e delle caratteristiche del linguaggio, nell'analisi della eventuale ricostruzione del fatto storico, secondo me, è l'unica "soluzione" che si può trasmettere ai ragazzi. Ecco perché è importante, quando si fa un corso di cinema nella scuola, destabilizzare subito le certezze dei ragazzi e dare loro la dimensione concreta che il linguaggio cinematografico ha una storia e viene costruito. Non è una cosa naturale.

La scelta ha quasi sempre un significato di per sé, più importante della ricostruzione del contesto che a volte può essere talmente ampio da non avere margini comprensibili, accertabili. Per esempio io in *Diaz* ho fatto una scelta "stringentissima". Ho raccontato solo i fatti accaduti nella scuola e nella caserma di Bolzaneto. Il contesto che ha prodotto o che ha ospitato quei fatti io non l'ho raccontato quasi per nulla. Per come vedo il cinema io non avrei potuto raccontarlo. Per farlo in maniera credibile avrei forse dovuto fare un nuovo *Heimat*, cioè decine e decine di film. Perché se fossi partito dai fatti di Napoli, del 17 marzo dello stesso anno per arrivare ai fatti di Genova, almeno fino all'11 settembre... (perché andrebbe fatta

questa narrazione, dal 17 marzo all'11 settembre, altrimenti non capiremmo assolutamente niente, avendo digerito e dimenticato quei sette mesi con una velocità mostruosa), non sarebbe bastato un film. Perché è impossibile raccontare, in maniera efficace, una cosa del genere. Quella è una cosa che si può fare con un libro di storia, cioè con un linguaggio e una metodologia appropriati.

Pensiamo al manuale di storia. Una base oggettiva che viene, giustamente, continuamente messa in discussione, perché ci sono delle cose e non ci sono delle altre. Immaginiamoci un film. Quindi, sicuramente, non è utile tentare di individuare la narrazione cinematografica come una narrazione storica. Invece, il lavoro di cui parlava Daniele è prezioso. Cioè parzialità e complessità. Anche la complessità. Perché quando parlava di Ejzeštejn, giustamente ricordava tutti gli elementi e tutte le citazioni, ma non solo citazioni, cioè tutta la dimensione artistica di riferimento rispetto alle arti figurative, per esempio. Anche la stessa narrazione di Ejzeštejn è storia, è propaganda ed è arte. Allora, questo elemento dell'arte è un altro aspetto che aggiunge complessità, perché alcune scelte che vengono fatte non necessariamente sono legate ad una dimensione narrativa rispetto alla storia, ma appunto alla sensibilità dell'autore, allo spirito del tempo. *L'Italia non è un Paese povero*, che Daniele poi utilizza e fa diventare *Il mio Paese* tiene conto di molti aspetti. L'elemento comparativo è prezioso. È uno dei filoni utili per raccontare e fare riflessione storica attraverso le immagini, fare comparazioni. Ce lo dicevamo la prima lezione: l'immagine dell'Eur. Sì, ci sono i documentari del LUCE, ma le immagini del quartiere Eur, che viene costruito, balza agli occhi. Lo conosciamo l'Eur. Quelle immagini ci restituiscono cosa fosse, cosa è diventato, come sia nato. Quindi, mettere accanto quello che è stato con quello che è oggi. L'Italia di cinquant'anni fa, raccontarla oggi è prezioso, perché lì abbiamo continuità e frattura, quindi uno stimolo alla riflessione, ma perché si tratta della stessa cosa? No, non è la stessa cosa. Oggi significa altro, e cosa significa? Sicuramente mettere accanto delle immagini di oggi, alla rappresentazione audiovisiva dell'oggi, rispetto agli stessi luoghi, agli stessi personaggi, alle stesse vicende di molto tempo prima, immagini di allora, penso che sia un'operazione particolarmente efficace e utile per l'attività didattica. Però le scelte di Daniele sono scelte di un autore, non sono scelte di un narratore storico, che racconta questa vicenda per immagini. È un autore, che ha la sua sensibilità, quindi bisogna fare i conti con delle scelte personali legittime, necessarie, indispensabili, quelle che l'auto-

re fa. Questo introduce ulteriori elementi, che possono diventare occasione, appunto, di riflessione con gli studenti, di educazione. Però, anche in questo caso, rendono più complessa la partita. Questo è, diciamo così, il limite e il fascino dell'audiovisivo. Il cinema che, contemporaneamente, è strumento molto complesso, però è anche strumento di grande efficacia<sup>2</sup>.

Per fare esempi concreti in merito al cinema contemporaneo, che spieghino un differente approccio alla storia, rispetto al mio personale. Sfido il mio imbarazzo tirando in ballo il film di un collega che stimo. Contemporaneamente all'uscita di *Diaz*, una settimana prima, è uscito il film Marco Tullio Giordana *Romanzo di una strage*, sulla vicenda della Banca dell'Agricoltura. Non entro nel merito artistico di un film molto complesso e difficile. Diciamo così: che il film vi sia piaciuto o meno, ha tentato esattamente un'operazione "storicistica", cioè ha tentato di dare delle spiegazioni e delle dimostrazioni di carattere storico-politico, in merito a un determinato avvenimento. La mia sensazione, come cineasta, è che questo approccio non possa che essere fallimentare proprio sul piano storico. Perché i tempi della pellicola cinematografica non sono adatti a questo tipo di dimostrazioni. Infatti, il film, poi, vive necessariamente di forzature che sono sentite come brutali da parte di persone che hanno vissuto quegli avvenimenti lì, dunque li conoscono dal di dentro, o si illudono di conoscerli, meglio del regista. Per esempio, quando, verso la fine del film, Calabresi lo troviamo morto, gli spettatori (almeno quelli con i quali ho parlato io) si sono chiesti «ma chi l'ha ammazzato? I servizi segreti?». Cioè, se mi spieghi tutto per filo e per segno, poi sulla cosa più importante mi dici: "risolvitelo tu il problema", io spettatore ci rimango male. Da lì, secondo me, inizia il fallimento di un racconto. Perché quando tu prendi la strada di spiegare come siano andate le cose e non me le spieghi, c'è un problema. Non so se sono stato chiaro. Io credo che non sia la missione del cinema quella di spiegare come siano andati certi fatti storici, perché il linguaggio del cinema ha bisogno di un altro livello di complessità, ha bisogno di profondità e di elaborazione espressiva.

---

2 Si inserisce il commento del moderatore del corso, lo storico Mauro Morbidelli, per gli stimolanti spunti di ulteriore discussione, scaturiti dalle riflessioni di Daniele Vicari. [Ndr]

Il lavoro dello storico è basato sulla documentazione, che è visibile nella narrazione della storia. Tanto che, sempre più spesso, nei libri di storia, la parte dei documenti è più ampia di quella "narrativa". A me lettore informato dei fatti storici, non basta più sapere che Molotov e Ribbentrop abbiano firmato un patto. Mi interesserebbe proprio vedere come sia quel documento lì, perché il "come è" mi dice di un'epoca storica molto di più di sapere che sia stato firmato. Perché se hanno firmato un "papiro" così esteso significa una cosa, se invece hanno firmato un fogliettino così piccolo significa un'altra cosa. Mi può indicare la frugalità di questo incontro, oppure la pomposità di questo incontro. Il documento storico ha una quantità enorme di possibilità di lettura. Che sia il documento scritto, che sia un vaso di coccio o che sia un documento firmato. Allora, la mia sensazione (e ripeto, qui entriamo nel campo della poetica, non sto dando un giudizio morale e nemmeno da un punto di vista artistico) è che il cinema non sia adeguato all'approccio che definirei genericamente "storicistico". Ecco perché dovendo raccontare i fatti della Diaz, anziché realizzare un affresco storico ho preferito la "sineddoche", cioè la pars-pro-toto che come figura retorica si può trovare nel cinema nella sua massima potenza nel "dettaglio".

C'è però un genere cinematografico, che è il documentario storico-politico, che secondo me può permettersi di "ricostruire" e "spiegare" senza perdere l'efficacia. Il documentario storico-politico è adeguato a questo scopo. Noi qua, nel nostro Archivio, abbiamo un grande maestro del documentario storico-politico, che si chiama Massimo Sani. I film di Massimo Sani sono "pedissequi" nel racconto dei fatti storici, perché quello che fa Massimo Sani è il lavoro dello storico attraverso la macchina da presa, usando la macchina da presa, anziché la macchina da scrivere. Per cui fornisce una serie di elementi e di dettagli che, diciamo, costituiscono la documentazione di cosa ti sta dicendo il film, assumendo così un significato. E quell'essere "pedissequo" non è un difetto ma un pregio. Invece, in un film di finzione, l'aspetto prevalente deve essere la ricerca del "senso", che passa attraverso l'elaborazione delle immagini, la recitazione degli attori, l'uso della musica, il ritmo del montaggio la fotografica ecc., altrimenti lo spettatore se ne torna a casa con un senso sì, ma di vuoto. Nel cinema "a soggetto" non può prevalere la descrizione o la ricostruzione, mai. Quanto accade è un problema, fa scricchiolare il valore artistico dell'opera, e un certo "contenutismo" del cosiddetto "cinema civile" ha fatto dire a uno dei nostri più importanti critici

che il cinema politico italiano è «il più brutto del mondo». È stato scritto anche un libro, che si intitola, appunto, *Il più brutto del mondo. Il cinema italiano oggi*. L'autore è Paolo Bertetto, che insegna qui a Roma e fino a poco tempo fa insegnava a Torino. Facendo un excursus del cinema politico italiano, è un vecchio libro degli inizi degli anni '80, che analizzando il cinema italiano conclude dicendo "è il più brutto del mondo". Ma se si va a leggere nelle invettive (perché è un libro arrabbiato, generazionale; si tratta di un critico che non si riconosce nel cinema che produce la propria generazione, detto brutalmente è così), nelle pieghe di questo libro, si capisce qual è la vera delusione. La vera delusione è che questa cinematografia a lui non piace. Quando un film non ti piace, ti può anche dire le più grandi verità, ma te le scordi. Questo è, per me, il problema che si pone quando si fa un film su un fatto storico. Per questo io apprezzo la strada indicata da certi antichi maestri. Ejzeštejn non si mette lì a raccontare le motivazioni (perché e per come) nel 1914 ci sia stato lo sciopero che poi ha portato a quel disastro. Lui racconta "quella" cosa, perché raccontare tutto il resto avrebbe significato perdersi in un marasma di informazioni, che non servono a nessuno. Così fa Bresson nel film *Un condannato a morte è fuggito*, racconta la seconda guerra mondiale dallo spazio angusto di una cella. A maggior ragione oggi, ai nostri giorni, dato che puoi uscire dal cinema e se non hai capito una cosa, vai su internet e in tre secondi la trovi.

Quindi, un film deve anche adeguarsi all'epoca in cui viene prodotto. Noi non possiamo fare film esattamente come si facevano negli anni '50, o come si facevano negli anni '20. Li facciamo in un'altra maniera perché siamo in un contesto completamente diverso.

Il cinema, secondo me, si è liberato dalla necessità di informare, ma ripeto, questa è la mia visione del cinema. Mi sono chiesto spesso perché amo molto di più *Full metal jacket* di qualunque altro film realizzato sul Vietnam. Eppure non è stato girato in Vietnam e non dice nulla di quella vicenda. Parla solo di questi soldati e di come fanno la guerra. Eppure, se io penso a quel periodo, al cinema su quel periodo, penso a *Full metal jacket*. È un problema mio, io sono un regista, ho anche una visione estrema delle cose, non deve essere necessariamente anche la visione di un insegnante. Magari, per un insegnante, è più utile, per fare un discorso sulle questioni storiche, avere un film pedissequo. Però, anche lì, bisogna stare molto attenti, perché, per quanto può essere pedissequo un film, se non è un documentario storico, che ha una sua dimensione narrativa, un tempo

della narrazione sufficiente, comunque una narrazione di un'ora e mezza o di due ore è frutto di un'estrema sintesi. Sempre. Allora ecco che ricostruisco un fatto storico, con la pretesa della oggettività, ma mi dimentico il coprotagonista, che non c'entra nella sceneggiatura. È molto banale la cosa. È una questione di cucina. Non a caso Sofri ha preso e ha scritto un libro contro il film di Giordana. Lui si è sentito tirato in ballo: «ma io c'ero, scusa, ti dico che ti sei scordato questo, questo e questo, e che ti sei inventato questo, questo e questo...». Io non sono d'accordo con la posizione di Sofri in merito al film. Ha messo in discussione la sceneggiatura del film come si trattasse di una trasmissione televisiva. Un film è un film. Avrebbe fatto meglio a dire: "non mi è piaciuto il film" e non ci sarebbe stato bisogno nemmeno di scrivere un libro, perché stiamo parlando di un film non di un saggio storico. Certo se però il film pretende una certa esautività ma non la raggiunge, allora il discorso cambia.

Detto ciò, credo che sia bene che i ragazzi vedano vari tipi di approccio al cinema. Io adesso sono un po' in imbarazzo, perché poi l'ho tirato fuori io l'argomento, però, che ti piaccia o meno, un film può essere interessante anche per gli aspetti non voluti che produce. Vi faccio un esempio, secondo me molto illuminante, di un film, che forse non conoscete, perché credo che non esista nemmeno in commercio. Il film è intitolato *Süss l'ebreo*. È un film di un regista tedesco, Veit Arlan, ed era stato pensato per raccontare ai tedeschi quanto fossero abietti gli ebrei. C'è stata in mezzo la seconda guerra mondiale ed è diventato un documento di quanto all'epoca fossero nazisti i tedeschi. Quando un regista, chiunque sia, anche il più grande regista del mondo, realizza un film, questo film lo getta nel mondo e diventa proprietà di tutti. Non è più sua proprietà. Ciascuno poi lo colloca in un contesto diverso. Per questo, il discorso storico, fatto attraverso il cinema, è rischioso, perché un film assume dei significati, anche al di là delle volontà stesse del regista che l'ha realizzato. Figuriamoci quanto possano cambiare i significati agli occhi di un pubblico completamente diverso. Un film che a Hong Kong fa morire dalle risate le persone, a Seattle gela la platea. Quindi, nel rapporto con il cinema, c'è per forza una varietà, un interscambio, per fortuna vivo, tra il fruitore e l'opera che viene riprodotta. Questa cosa vale per tutte le forme d'arte e vale anche per il cinema. Allora, a volte, può essere anche utile far vedere un film sgangherato, diciamo, che però abbia delle caratteristiche che siano interessanti proprio per riflettere su come venga rappresentata una determinata

cosa. Questo è un argomento interessante. Il programma dice: l'antica Roma. Bene, posso fare un discorso su quale sia il nostro immaginario in merito all'antica Roma e prendo sei film, girati negli ultimi dieci anni sull'antica Roma per riflettere sul modo in cui noi immaginiamo l'antica Roma. Se faccio una operazione così, non distorco fatti storici. Non dico ai ragazzi «guardate che se vedete quel film, vedrete come era fatta Roma», dico «guardate quel film e quello è il nostro modo di concepire Roma in questa occasione, in questo periodo, in questo paese, guardate, in quest'altro caso, invece come viene raccontata». In questo modo si rendono liberi i ragazzi di avere una immaginazione meno codificata. Si insegna a vedere le cose in una maniera meno netta. A volte, per vedere come fosse l'antica Roma, è più utile andare a visitare Caracalla piuttosto che far vedere un film a un ragazzo. Su questo credo non ci sia dubbio.

Noi abbiamo sempre fatto una battaglia - intendo non solo le persone che sono qui (l'Archivio, Antonio Medici ecc.), ma anche altri cineasti ed operatori culturali - contro l'uso in termini illustrativi del cinema. Non perché pensiamo che sia scemo chi lo faccia, semplicemente perché riteniamo non sia efficace. Addirittura potrebbe essere deviante. Allora, si ottengono dei risultati che possono essere anche imprevisti, non positivi. Ma ci vuole una reale conoscenza del cinema. Non c'è dubbio, per insegnare qualunque cosa ci vuole un buon livello di specializzazione. Il fondamento "epistemologico" del linguaggio cinematografico è molto incerto, anzi temo non ci sia proprio un fondamento. Quantomeno nessuno è mai riuscito a codificarlo. Per esempio, una grammatica del cinema non esiste, non esisterà mai. I termini "grammatica" "sintassi" "narrazione" riferiti al cinema sono tutti termini che usiamo in maniera metaforica, però non c'è dubbio che ci siano delle costanti nello sviluppo del linguaggio cinematografico e la conoscenza di queste costanti è determinante. Il fatto che, nel momento in cui io inquadro una cosa faccio due operazioni e non una (cioè includo ed escludo), già questo è alla base di qualunque tipo di ragionamento sul cinema. Anche il fatto che si possa prendere una strada "narrativa" oppure una strada "non narrativa". Infatti il cinema, nel tempo, ha reso più complesse queste operazioni. Negli anni '60 e '70 in tutti gli ambiti dell'espressione artistica, per esempio quelli più vicini all'arte figurativa, la narrazione e la figuratività furono abbandonati da molti artisti e anche il cinema diventò un'altra cosa rispetto al classico studio-system. Anche per una parte dell'industria cinematografica

stessa certe modalità codificate vennero meno. Per avere la chiarezza di queste dinamiche, bisogna conoscere la storia del cinema con la stessa profondità con cui si deve conoscere la storia dell'arte per poterla insegnare. Non può essere sottovalutata la storia del cinema, non è soltanto "sociologia", la storia del cinema è complessa quanto quella della letteratura o dell'arte, necessita di uno studio tutt'altro che semplice, perché intercetta la storia dell'industria, della economia, delle arti, della politica... è un pezzo determinante della storia del Novecento, cioè di un secolo con il quale stiamo facendo ancora i conti, che non finiremo tanto presto.